

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ISRAEL

CARRERA DE PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN Y MULTIMEDIA

TEMA:

**“UNA MIRADA DOCUMENTAL AL LARGOMETRAJE DE FICCIÓN DEL
CINE ECUATORIANO DE LOS NOVENTA”**

Trabajo de Graduación previo a la obtención del título de Ingeniería en
Producción de Televisión y Multimedia

AUTORES:

Chiariello Morales Bayron Antonio

Michilena Cadena Sandra Elizabeth

TUTOR:

Pablo Fiallos

QUITO - ECUADOR

2012

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ISRAEL

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de tutor del trabajo de graduación certifico:

Que el trabajo de graduación “UNA MIRADA DOCUMENTAL AL LARGOMETRAJE DE FICCIÓN DEL CINE ECUATORIANO DE LOS NOVENTA”, presentado por Bayron Antonio Chiariello Morales y Sandra Elizabeth Michilena Cadena, estudiantes de la carrera de Producción de Televisión y Multimedia, reúnen los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación del Tribunal de grado, que se digne, para su correspondiente estudio y calificación.

Quito, julio de 2012

TUTOR

Ing. Pablo Fiallos

C.C 1713092805

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ISRAEL

AUTORÍA DE TESIS

Los abajo firmantes, en calidad de estudiantes de la carrera de Producción de Televisión y Multimedia, declaran que los contenidos de este Trabajo de Graduación, requisito previo a la obtención del Grado de Ingeniería en Producción de Televisión y Multimedia, son absolutamente originales, auténticos y de exclusiva responsabilidad legal y académica del autor.

Quito, julio del 2012

Bayron Antonio Chiariello Morales

C.I. 172328021-8

Sandra Elizabeth Michilena Cadena

C.I 171934915-9

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ISRAEL

APROBACION DEL TRIBUNAL DE GRADO

Los miembros del Tribunal de Grado, aprueban la tesis de graduación de acuerdo con las disposiciones reglamentarias emitidas por la Universidad Tecnológica “ISRAEL” para títulos de pregrado.

Quito, julio de 2012

Para constancia firman:

TRIBUNAL DE GRADO

F.....

PRESIDENTE

F

VOCAL

F

VOCAL

AGRADECIMIENTO

Gracias a ti Señor, a través de tu Palabra nos sostuviste a lo largo de este proyecto.

Siempre vimos tu mano sobre nosotros.

“Así que no temas ni desmayes; porque Yo estoy contigo. Yo soy tu Dios que te esfuerzo, siempre te ayudaré y siempre te sustentaré”.

Isaías 41:10

Gracias Padre

DEDICATORIA

La perseverancia es la virtud por la cual todas las otras virtudes dan su fruto. El esfuerzo y el empeño puesto en nuestra carrera, durante buenos y malos momentos sirvieron de fortalecimiento en nuestro carácter y nos brindaron un matiz mucho más amplio de la vida. Dedicamos nuestra tesis primeramente a Dios el centro de nuestras vidas, quién ha sido fiel en todo momento. Sin Él nada hubiese sido posible. A nuestros Padres por su apoyo, paciencia y dirección y finalmente a nuestros hermanos por su permanencia y respaldo. Son el mejor regalo de Dios. Les amamos.

Los Autores

ÍNDICE GENERAL

INDICE DE CONTENIDOS

A. PRELIMINARES

| | |
|---|-----|
| Portada..... | i |
| Aprobación Tutor..... | ii |
| Autoría..... | iii |
| Aprobación Tribunal..... | iv |
| Dedicatoria..... | v |
| Agradecimiento | vi |
| Índice de Contenidos..... | vii |
| Resumen Ejecutivo | xii |
| | |
| Introducción..... | 1 |
| | |
| Tema de investigación (resultado de la problematización)..... | 2 |
| | |
| Planteamiento del problema..... | 2 |
| | |
| Antecedentes..... | 2 |
| | |
| Diagnóstico o planteamiento de la problemática general..... | 5 |
| | |
| Causa - Efectos..... | 5 |
| | |
| Pronóstico y Control del Pronóstico..... | 8 |
| | |
| Formulación de la Problemática Específica..... | 9 |
| | |
| Problema principal..... | 9 |
| | |
| Problemas secundarios..... | 10 |
| | |
| Objetivos | 11 |
| | |
| Objetivo General..... | 11 |

| | |
|--|----|
| Objetivos Específicos..... | 11 |
| Justificación (cualitativa, cuantitativa)..... | 12 |
| Teórica..... | 12 |
| Metodológica..... | 13 |
| Práctica..... | 14 |
| Metodología de la investigación..... | 15 |

CAPITULO I

| | |
|---|----|
| 1. El nuevo cine latinoamericano..... | 17 |
| 1.1 El Cine y Subdesarrollo (Fernando Birri) | 22 |
| 1.2 Cinema Novo- La estética del hambre (Glauber Rocha)..... | 24 |
| 1.3 Hacia un tercer cine (Octavio Getino y Fernando Solanas)..... | 25 |
| 1.4 Por un cine imperfecto (Julio García Espinosa)..... | 27 |
| 1.5 El cine como arma de combate (Jorge Sanjinés) | 29 |
| 1.6 Conflictos en el Nuevo Cine Latinoamericano..... | 31 |

CAPITULO II

| | |
|-----------------------------|----|
| 2. Cine de los noventa..... | 34 |
| 2.1 Antecedentes..... | 34 |
| 2.2 La Tigra (1990)..... | 39 |
| 2.2.1 Argumento..... | 39 |

| | |
|---|----|
| 2.2.2 Guión y temática..... | 40 |
| 2.2.3 Producción..... | 42 |
| 2.2.4 Distribución y exhibición..... | 43 |
| 2.3 Sensaciones (1991) | 44 |
| 2.3.1 Argumento..... | 44 |
| 2.3.2 Guión y temática..... | 46 |
| 2.3.3 Producción..... | 47 |
| 2.3.4 Distribución y exhibición..... | 48 |
| 2.4 Entre Marx y una mujer desnuda (1996) | 49 |
| 2.4.1 Argumento..... | 49 |
| 2.4.2 Guión y temática..... | 50 |
| 2.4.3 Producción..... | 52 |
| 2.4.4 Distribución y exhibición..... | 53 |
| 2.5 Sueños en la mitad del mundo (1999) | 53 |
| 2.5.1 Argumento..... | 53 |
| 2.5.2 Guión y temática..... | 55 |
| 2.5.3 Producción..... | 57 |
| 2.5.4 Distribución y exhibición..... | 58 |
| 2.6 Ratas, ratones y rateros (1999)..... | 58 |
| 2.6.1 Argumento..... | 58 |

| | |
|--|----|
| 2.6.2 Guión y temática..... | 60 |
| 2.6.3 Producción..... | 61 |
| 2.6.4 Distribución y exhibición..... | 62 |
| 2.7 Situación actual del cine ecuatoriano..... | 63 |

CAPITULO III

| | |
|---|----|
| 3. Producto audiovisual- documental de autor..... | 69 |
| 3.1 Documental de autor..... | 69 |
| 3.1.1 Características del documental de autor..... | 72 |
| 3.1.2 Importancia del cine documental de autor..... | 73 |
| 3.2 Preparación del rodaje..... | 75 |
| 3.2.1 Sinopsis | 75 |
| 3.2.2 Motivación/Punto de vista..... | 75 |
| 3.2.3 Tratamiento narrativo o audiovisual..... | 75 |
| 3.2.4 Personajes..... | 77 |
| 3.2.4.1 Voces oficiales..... | 77 |
| 3.2.4.2 Directores..... | 77 |
| 4.2.4.3 Elenco de las películas..... | 78 |
| 3.2.5 Metodología de investigación..... | 78 |
| 3.2.6 Guión literario..... | 79 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 3.2.7 Presupuesto estimado..... | 89 |
| 3.3 Rodaje..... | 90 |
| 3.4 Post producción..... | 94 |
| 3.4.1 Montaje..... | 94 |
| 3.4.2 Exhibición y Distribución..... | 95 |
| | |
| CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES..... | 97 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 100 |
| ANEXOS..... | 102 |

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ISRAEL

CARRERA DE PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN Y MULTIMEDIA

RESUMEN EJECUTIVO

TEMA: “UNA MIRADA DOCUMENTAL AL LARGOMETRAJE DE FICCIÓN DEL CINE ECUATORIANO DE LOS NOVENTA”

AUTORES: Bayron Chiariello

Sandra Michilena

TUTOR: Pablo Fiallos

La elección de este tema surge por la necesidad de conocer si los largometrajes de ficción hechos en el Ecuador durante la década de los noventa fueron los referentes del actual auge en la producción nacional. Resultado de esta necesidad nace la elaboración de un producto audiovisual (documental de autor) que registra los cambios que han ocurrido en la cinematografía ecuatoriana durante los años noventa. Después de acudir a libros, periódicos, revistas, fuentes de internet y entrevistas que permitieron obtener la información necesaria para la elaboración de este proyecto, se plasmó en cada una de las páginas la investigación realizada. Una vez hecha la investigación se concluyó que el cine realizado en la década de los noventa fue el génesis para la implantación de escuelas cinematográficas, para la aprobación de una ley de cine, para la creación de festivales que impulsaron al crecimiento del cine ecuatoriano.

DESCRIPTORES: Ecuador, cine, década de los noventa, largometrajes de ficción, documental de autor.

INTRODUCCIÓN

Una mirada documental al largometraje de ficción del cine ecuatoriano de los noventa

Actualmente la producción cinematográfica en el Ecuador ha crecido considerablemente en contraste a lo ocurrido en la década de los noventa, donde solo se realizaron cinco largometrajes de ficción. Sin embargo. ¿Fue esta cinematografía el fundamento para el auge actual del cine ecuatoriano? ¿Cómo se hacían películas en los noventa? ¿Cuáles fueron los óbices que los directores tuvieron que superar? Son algunas de las preguntas que se quiere responder, para lo cual se ha recurrido a fuentes bibliográficas, de internet y entrevistas con el fin de recopilar la información necesaria para el desarrollo del proyecto. Cada paso de esta investigación se ha registrado a lo largo de este trabajo dividido en tres capítulos.

El primer capítulo expone las nociones fundamentales del Nuevo Cine Latinoamericano. Aborda los cinco manifiestos que conjugan esta filosofía que sin duda, influyó en las historias contadas por los cineastas ecuatorianos. Estos manifiestos son: *Cine y subdesarrollo* (1962) de Fernando Birri, *Cinema Novo -La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, *Por un cine imperfecto* (1969) de Julio García Espinosa y *El cine como arma de combate* (1966) de Jorge Sanjinés. El capítulo concluye refiriéndose a los conflictos que enfrentó la corriente filosófica del Nuevo Cine Latinoamericano y su resurgimiento en la década de los noventa.

El segundo capítulo da a conocer el estado del cine ecuatoriano en la década de los noventa, su contexto social y político. Posteriormente se aborda la temática y los procesos de producción, distribución y exhibición de los cinco largometrajes de ficción realizado en la década (*La Tigra*, *Sensaciones*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, *Sueños en la mitad del mundo* y *Ratas, ratones, rateros*). El capítulo termina explicando la situación actual del cine ecuatoriano.

El tercer y último capítulo se refiere al documental de autor, sus características y la importancia de este en la sociedad actual. Este capítulo también presenta cada paso que se ejecutó para la realización del documental de autor, la pre producción, producción y post producción.

1. Tema de la investigación:

Una mirada documental al largometraje de ficción del cine ecuatoriano de los noventa

2. Planteamiento del problema:

2.1 Antecedentes

En la presidencia del Gral. Eloy Alfaro (1895) en la República del Ecuador se implantó una serie de reformas políticas, económicas, sociales e ideológicas. En lo económico, Guayaquil se convirtió en el centro principal de las exportaciones e importaciones. Con el auge de la libre empresa y la libre competencia, llegaron a Guayaquil las primeras cintas cinematográficas.

Con la llegada del ferrocarril a Quito, llegan nuevas ilusiones para los quiteños y se despliega en la sociedad un aire de nuevas esperanzas. Las plazas de la ciudad eran los escenarios preferidos para la exhibición de estas fotografías en movimiento y debido a su gran aceptación estas primeras cintas cinematográficas llegaron a nuevos

escenarios (Teatro Sucre). Esta acogida por parte de la sociedad quiteña trajo consigo la creación de salas de exhibición donde transcurrió toda la historia del cine silente. “La década del veinte fue prolífica para el cine nacional. Cerca de cincuenta filmaciones documentales y argumentales se realizaron en un marco de recesión económica y de crisis en la dirección política del Estado” (Granda, 1995, p. 62).

En 1924 se estrena el primer largometraje nacional de ficción *El Tesoro de Atahualpa* dirigida por Augusto San Miguel. Bajo estos hechos, la década de los 20 se le consideró una pequeña edad de oro.

De acuerdo a Serrano, Jorge Luis (2001:34), la llegada del cine sonoro provoca un enorme distanciamiento con la producción internacional. La excepción, *Guayaquil de mis amores* (primer film sonoro-sincronizado), dirigida por el argentino Francisco Diumenjo. Al cine silente le conllevan cincuenta años de desolación cinematográfica, donde el país consume cine argentino, mexicano y americano.

En la década de los setenta el cine ecuatoriano toma nuevos impulsos y registra una etapa nueva de actividad cinematográfica con el cineclubismo. Según Jorge Luis Serrano (2001:36) este movimiento surge en Quito con la presencia de cinéfilos, generando varios espacios como el cineclub cultural y el cineclub de la crítica. Su principal característica era generar debates sobre la filmación que en ese entonces se producía. Este hecho hizo que ya no solo seamos consumistas del cine extranjero sino que se genere un pensamiento crítico cinematográfico.

Es importante mencionar que en esta década se consolidó la televisión en el país, adentrándose en una etapa donde la televisión se convirtió en un producto de primera necesidad. Los programas televisivos acapararon una gran cantidad de audiencia que restó público a las funciones del cine.

Con respecto a la década de los ochenta, Jorge Luis Serrano (2001) menciona:

El cine no busca lo masivo – no necesariamente sinónimo de lo comercial -, y eso explica su declinación, provocada también por las condiciones económicas del país y la inexistencia de un marco legal que regule la actividad. Sin embargo, es la actitud de los propios realizadores la que explica el descenso.

Aunque hay gran cantidad de filmes turísticos y reconstrucciones históricas que interrogan la identidad nacional, así como pequeños experimentos visuales para niños, ficciones sobre mitos populares, etc., se privilegia el cine de contenido social. Nuestros cineastas, apostados tras una coraza ideológica, terminaron ocultándose del público que empezó a mostrarse aburrido o desinteresado de sus propuestas artísticas y sus presupuestos ideológicos. Y un cine sin público está condenado a la extinción. (p.40)

Los cineastas ecuatorianos prefirieron un cine militante y políticamente comprometido que caracterizó al cine latinoamericano durante esta década. Como consecuencia directa de ello el género documental fue el mayoritariamente electo.

En la década de los noventa la presencia masiva de tecnologías de uso doméstico (VHS y Betamax) provocó una crisis en las salas de cine. Crisis que provocó que muchas salas desaparecieran llevándose consigo una forma de entender, vivir y hacer cine.

En un intento por rescatar el espectáculo fílmico de la gran pantalla en 1996 se inauguraron los multicines (especie de mini teatros bien adecuados y equipados) que buscaban sacar al público de sus casas para que regresen nuevamente a la sala de proyecciones, sin embargo la entrada a estos locales resultó elevada (15.000 sucres cada boleto) que no se comparaba con el alquiler de un video filme que oscilaba entre 1000 a 1500 sucres.

Wilma Granda (2009:63) menciona que al iniciar la década de los noventa, la producción de una película se convierte en referente de cambio de la visión local del cine como fenómeno de masas. Un claro ejemplo es *La Tigra*, primer largometraje de Camilo Luzuriaga que puede ser considerada como una bisagra no solo entre dos décadas sino entre dos formas de entender el cine. Esta cinta fue la más taquillera del año y superó localmente a todas las producciones de Hollywood ya que 250 000

ecuatorianos vieron la película. Cifra nada despreciable para un país que contaba entonces con 11 millones de habitantes (Granda, 2009: 65).

La dolarización se adoptó en el Ecuador a finales de la década de los noventa después de haber sufrido una gran crisis económica. El proceso fue exitoso pero también provocó dificultad para la inversión y la productividad. En cuanto al cine, esta transición de moneda aportó al financiamiento de una de las películas emblemáticas del Ecuador: *Ratas, ratones y rateros*, que posteriormente abrió la brecha al actual auge del cine ecuatoriano. Sebastián Cordero menciona que el costo final de la película fue de 200 000 dólares, valor relativamente bajo para una producción cinematográfica. (Cuvi, 2010:195).

Esta comercialización que vivió el cine ecuatoriano en la década de los noventa abrió las puertas para que en el nuevo milenio la producción cinematográfica aumente.

2.2 Diagnóstico o planteamiento de la problemática general

En los últimos cinco años, el Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador (CNCINE) ha impulsado el desarrollo de 182 proyectos, algo que, según su director, Jorge Luis Serrano, contrasta con los cuatro largometrajes de ficción que se produjeron en el país en toda la década de los noventa.¹

Los cuatro largometrajes de ficción son: *Sensaciones*, dirigido por Esteban y Viviana Cordero (1990); *Entre Marx y una mujer desnuda*, dirigido por Camilo Luzuriaga (1996); *Sueños en la Mitad del Mundo*, dirigido por Carlos Naranjo (1999) y *Ratas, ratones y rateros*, dirigido por Sebastián Cordero (1999). Cabe mencionar que una película emblemática que marca el inicio de esta década es *La Tigra*, dirigida por Camilo Luzuriaga en 1989 pero estrenada en 1990.

(1)Mena, Paul; Miércoles, 2 de noviembre de 2011; "El cine ecuatoriano en camino ascendente". Recuperado el 16/11/2011 del http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/11/111102_cine_ecuador_il.shtml.

Como lo ha dicho Serrano (2001: 58) después de la aparición de *La Tigra*, “las películas ecuatorianas han dejado de estar concebidas en función de una camarilla de adeptos o allegados, para apostar por un público más vasto y diverso”. El espectador se vuelve más crítico y empieza a vivir el cine ecuatoriano de una manera más ávida y consuetudinaria. Asistiendo a salas donde se proyectaba cine nacional y creando espacios de discusión cinematográfica.

Estos largometrajes de ficción ecuatorianos son la brecha para que la producción cinematográfica del nuevo milenio haya aumentado en cifras. Hecho que provocó que los modos de producción, comercialización, distribución y exhibición vayan madurando. Un ejemplo claro, el promedio de entre 10 a 12 producciones locales llegan a las salas de cine en Ecuador cada año desde 2007, según lo manifestó Jorge Luis Serrano en una entrevista realizada por la BBC Mundo.²

Este hecho hace valedero realizar un análisis de los largometrajes mencionados. Indagar sus contextos sociales, económicos y políticos que permiten conocer como fueron cambiando estos modos de producción, comercialización, distribución y exhibición. De esta manera se podrá confirmar o negar si el cine hecho en la década de los noventa abre el camino para lo que actualmente se está viviendo con el cine ecuatoriano.

2.2.1 Causa- Efectos

- América Latina, colmada de un cine extranjero dedicado a explotar al máximo toda la tecnología que se encuentra a su alcance, emprende la búsqueda para llegar hasta las raíces de su historia y poder responder a la pregunta ¿quiénes somos?

(2)Mena, Paul; Miércoles, 2 de noviembre de 2011; “El cine ecuatoriano en camino ascendente”. Recuperado el 16/11/2011 del http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/11/111102_cine_ecuador_il.shtml.

Solanas y Getino (1973) expresan que:

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neocolonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses. (p. 16)

- La invasión del cine comercial provocó un despertar en los cineastas, quienes propusieron un cine más creador y menos imitador de una cultura que no es la nuestra. Como lo plantea Julio García Espinoza en su texto Por un cine imperfecto “En nuestras vidas, el espíritu de cambio crecía se aceleraba y se materializaba en acciones de lucha concreta. La identidad se buscaba rompiendo la máscara de identidad que se nos ofrecía. Y nosotros, cineastas, nos identificábamos buscando una identidad que sabíamos única y, a la vez, múltiple y diversa” (1994:26). Ecuador forma parte de este nuevo movimiento latinoamericano. Y el resultado comienza con los largometrajes de ficción realizados en la década de los noventa.
- Si el cine era sinónimo de espectáculo o divertimento, el propósito del cine del tercer mundo fue equivalente a un cine más de contenido que de forma. “El cine que se hacía nos procuraba el placer estético reduciendo las posibilidades de nuestro espíritu crítico; facilitaba la comunicación si bien limitando nuestra autonomía; confundía nuestra sensibilidad utilizando las innovaciones tecnológicas como si fueran innovaciones del lenguaje cinematográfico” (Espinoza, 1994:25).

- Algunas de las producciones hechas en los noventa (*La Tigra*, *Entre Marx y una mujer desnuda*) tienen su origen en la literatura, que provocó que el cine del nuevo milenio siga utilizando el arte de la palabra como un apoyo para realizar nuevos filmes (*1809-1810 Mientras llega el día* (2004), *Pescador* (2010)). Como concluye Marcelo Báez en su artículo Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador: “Ecuador es un país que está recién aprovechando sus obras literarias. Si su cinematografía está en proceso de crecimiento, es saludable que pose su mirada en textos paradigmáticos como los de Adoum o Valdano. Es interesante notar que se adaptan textos que tienen que ver con la identidad y la historia” (2009:75).

2.2.2 Pronóstico y control del pronóstico

Paul Mena Erazo en un artículo publicado para la BBC Mundo menciona: “Los expertos coinciden en que el cine ecuatoriano inició su evolución tras la llegada, en 1999, de *Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero, en un progreso que ha tenido como aspecto fundamental la expedición de la primera ley de cine de Ecuador, en 2006, y la asignación a partir de ello de recursos estatales a la producción cinematográfica local”.³

Avances como la expedición de una Ley de cine, evitaba una gestión cultural sin objetivos, sin rumbo, ni estrategia. Como lo dice Juan Martín Cueva en su artículo La Ley de fomento al Cine Nacional publicado para la revista Nacional de Cultural (2009): “En la ausencia de una estrategia política definida y explicitada se establecen espontáneamente formas de actuar que se imponen como “la manera en que estas cosas se hacen”. Así se ha ido definiendo la “política” con la que el Estado y la propia sociedad ecuatoriana manejan las cuestiones culturales: amiguismo, compadrazgo, dedazo, improvisación, oportunismo. (p.52)

(3)Mena, Paul; Miércoles, 2 de noviembre de 2011; “El cine ecuatoriano en camino ascendente”. Recuperado el 16/11/2011 del http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/11/111102_cine_ecuador_il.shtml.

Este vigente movimiento de realización cinematográfica emerge a partir de la década de los noventa y ha consolidado varias iniciativas que se ocupan de asuntos que atañen al cine ecuatoriano. Está la organización de festivales como: el Festival Internacional Encuentros del Otro Cine, que se lo realiza desde el 2002, la apertura del cine Ocho y Medio en el mismo año o el Festival Cero Latitud que se lo realizaba anualmente desde el 2003.

Estas entidades dieron cabida a nuevos proyectos y a nuevos espacios donde los cineastas pueden presentar libremente sus obras.

2.3 Formulación de la problemática específica

2.3.1 Problema Principal

Hoy por hoy Ecuador disfruta de su cine gracias al apoyo de políticas públicas, la creación de escuelas audiovisuales y el éxito de directores como Sebastián Cordero, entre otros. Se han producido 182 filmes en el último lustro que claramente contrastan con las cinco producciones realizadas en los noventa.⁴ ¿Se puede decir entonces que son los largometrajes de ficción ecuatoriano de la década de los noventa los referentes del actual auge del cine ecuatoriano?

(4)Nuevo Diario de Santiago del Estero, 23 de octubre del 2011; “El cine ecuatoriano sobresaliente”. Recuperado el 19/11/2011 del <http://www.nuevo-diarioweb.com.ar/notas/2011/10/23/cine-ecuatoriano-sobresaliente-4942.asp>

2.3.2 Problemas secundarios

La transformación del lenguaje cinematográfico ha sido una de las constantes en la historia del cine. Es necesario conocer estos cambios en el lenguaje cinematográfico del cine ecuatoriano.

La consolidación de los códigos cinematográficos y la aportación de la tecnología han dotado nuevos estilos, tanto en la estética, como en la forma de contar historias, por lo que se vuelve transcendental conocer los cambios de estos códigos cinematográficos en el cine ecuatoriano.

En los años 1990, el cine comenzó un proceso de transición, del soporte fílmico a la tecnología digital. Aunque el primer filme con efectos especiales digitales fue *Tron*, en 1982, no fue hasta mediados los noventa donde la tecnología digital desembarcó en la industria cinematográfica, ya sea en grandes producciones que hicieron uso extensivo de la tecnología digital, como las nuevas películas de *Star Wars* o *Matrix*, hasta la películas hechas íntegramente en computadora, de la mano de Pixar y otras compañías. Mientras tanto, en el ámbito del vídeo doméstico, surgió un soporte digital, los DVD aparecen como nuevo estándar.⁵

Esta transformación tecnológica, originada en los países más industrializados viene acompañada en los países de América Latina por contenidos y valores simbólicos, que surgen de la necesidad de los cineastas por hacer un cine de identidad.

Por otra parte, los festivales cinematográficos han consolidado espacios para la exhibición de cine de distintos orígenes. En el Ecuador estos festivales han fortalecido la filmografía nacional.

Más aun si se habla de las características especiales de cada festival, que va desde la exhibición de obras experimentales, a las más ortodoxas o a la presentación de documentales.

(5)Wikipedia; 6 de octubre de 2011; "Cine Digital". Recuperado el 07/12/2011 del http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_digital#Los_90:_la_expansi.C3.B3n_del_digital.

- ¿Contribuyen las películas realizadas en los años noventa la consolidación de estos festivales?
- ¿Cómo ha ido variando los modos de producción cinematográfica? ¿Se sigue manejando a través de compadrazgos, amiguismos como se mencionó anteriormente o existe actualmente modos de producción bien definidos?

Las formas de distribución, exhibición y promoción que se empleaba en la década de los noventa son diferentes a la actual. La tecnología ha contribuido a que esto sea así.

- ¿Cómo fueron estas formas de distribución, exhibición y promoción en los noventa?

2.4 Objetivos

2.4.1 Objetivo General

Investigar los largometrajes de ficción de la década de los noventa, el contexto social, político y económico que influyó al afianzamiento del cine ecuatoriano en la actualidad. La investigación será registrada en un documental de autor.

2.4.2 Objetivos específicos

- Conocer los distintos códigos cinematográficos a través de imágenes en el cine ecuatoriano suscitados en la década noventa.
- Analizar si la filmografía de los noventa incide en la creación de festivales de cine.
- Comparar los antiguos y actuales modos de producción cinematográfica hecha en Ecuador.

- Averiguar si la década de los noventa fue la causante del actual auge del cine ecuatoriano a través de un documental de autor y así conocer el camino por el cual ha trascendido el cine.
- Inquirir las formas de distribución, exhibición y promoción que se empleaba en la década de los noventa.

2.5 Justificación

2.5.1 Justificación teórica

Claudia Elizabeth Puente Vásquez (2004), profesora titular de la Universidad Nacional Autónoma de México menciona que:

El tercer cine es una respuesta del director a sus inquietudes artísticas. Es una nueva poética antiimperialista que expone un conjunto de principios ideológicos, económicos y culturales entorno al cine. Es la idea de entender al cine como una totalidad, una estructura social vinculada al sistema y sus contradicciones. Es un cine subordinado a intereses que no son únicamente artísticos, es decir, cumple una función ideológica, crítica y que permite contribuir a la superación de la sociedad dividida en clases. (p.50)

Esta teoría puede ser aplicada a los largometrajes de ficción realizados en la década de los noventa en nuestro país. El deseo de encontrar una identidad cultural conlleva a los cineastas a una búsqueda de nuevas formas de producción alejadas de la influencia del primer cine y que aborden temáticas más cercanas a nuestra realidad.

El encontrar esta realidad a través de los diferentes filmes realizados propone nuevas formas de contar historias y nuevos modelos de producción muy distintos a las dictaminadas por el primer cine. Christian León lo define así: “Por medio de una apropiación de la modernidad cinematográfica, el discurso fílmico latinoamericano

logra superar la crisis que acarrea la industria como consecuencia de sistemas de producción tradicionales y modelos narrativos estandarizados” (2005:18).

El punto de partida es entender la realidad cinematográfica vivida en la década de los noventa. Y a través de los largometrajes de ficción realizados, evidenciar la transformación del cine.

2.5.2 Justificación metodológica

El documental brinda la oportunidad audiovisual de descubrir el afianzamiento del cine ecuatoriano, con una técnica de autor donde se plasma “un punto de vista” referente a la filmografía realizada en la década de los noventa.

La realización de este documental se basará en imágenes de archivo obtenidas de los cinco largometrajes realizados en esta época. También se emplearán entrevistas a los directores o productores que formaron parte de esta década, como voces oficiales. Conocer las vivencias y testimonios de quienes integraron los distintos equipos de producción también forma parte importante de la investigación a realizar. Estas actividades contribuirán a una mejor comprensión de los contextos sociales, políticos y económicos que marcaron esta década de los noventa y que influenciaron en los modos de producción, comercialización, distribución y exhibición.

Las oportunidades que se encuentran al realizar un documental de autor son las libertades que existen tanto en su estética como en su técnica. La razón de hacerlo así es que se busca tener una mirada más personal de lo que ha sido esta transformación cinematográfica.

Otras herramientas que se emplearán para fortalecer la investigación son: literatura existente acerca del tema, artículos relacionados con la investigación que estén publicados tanto en revistas, periódicos y páginas web. Es también importante

consultar bibliografía referente al cine documental y su función sin dejar a un lado el tema de documental de autor.

Sin embargo, los elementos más importantes para la realización del documental serán los materiales audiovisuales que se recopilen para poder realizar el documental de autor.

2.5.3 Justificación práctica

La existencia de un público ávido de ver y conocer otras formas de hacer cine ha logrado que el cine ecuatoriano permanezca más tiempo en cartelera de los cines comerciales (aunque no el suficiente). Por ejemplo *Con mi corazón en Yambo* ha permanecido en cartelera un mes según lo informó la productora Randy Krarup a la Agencia Andes el 14 de noviembre del 2011 ⁵. Un total de 333 522 personas han asistido a las salas para ver cine ecuatoriano, en los últimos cinco años, hasta el 2009. (Serrano, 2009:66). Lo que demuestra el interés del público por producciones ecuatorianas.

Otra razón, el documental de autor se convierte en un producto audiovisual con nuevo enfoque que permite conocer diferentes miradas sobre un mismo acontecimiento.

Medios masivos como la internet se convierten en una novedosa venta de exhibición que favorece a la difusión de proyectos audiovisuales.

El escenario político actual favorece a la producción. Esto incentiva a productores independientes a crear obras que pueden ser exhibidas en canales de televisión. La ley propone que los medios de comunicación tengan el 40% de producción nacional.

Y por último, la existencia de festivales de cine documental, permiten la creación de productos audiovisuales que estén al nivel de competencia con otros productos.

(5) Agencia Pública de noticias del Ecuador y Suramérica Andes; 14 de noviembre de 2011; "Con mi Corazón en Yambo cumplió un mes con cines llenos". Recuperado el 07/12/2011 del:<http://andes.info.ec/cineytelevisión/un-mes-en-cartelera-de-%E2%80%98con-mi-corazón-en-yambo%E2%80%99-110662.html>

2.6 Metodología de la investigación

Investigar sobre los largometrajes de ficción realizados en la década de los noventas se vuelve importante ya que es necesario comprender si esta época influyó o no en el afianzamiento actual del cine ecuatoriano. Razón por la cual se empleará la investigación exploratoria, que facilita el utilizar herramientas como: bibliografías especializadas en el tema, entrevistas a quienes dominan el tema y productos audiovisuales ya existentes.

Una vez recolectado todo el material que se considere relevante para la investigación, se procederá a realizar un análisis con los datos obtenidos, para plasmarlo en un producto audiovisual que si bien es cierto, tiene un punto de vista de quienes lo realizan, será hecho con criterio para que de este surjan las conclusiones y recomendaciones sobre la investigación.

El método empleado es el deductivo, ya que se partirá de los conocimientos generales que se tienen acerca del cine ecuatoriano, para que de toda la información recaudada se pueda inferir en conclusiones explícitas a la influencia de la década de los noventa sobre el actual cine ecuatoriano. La investigación es de carácter cualitativo porque se realizarán entrevistas a profundidad, a las que se analizarán y se compararán con los materiales bibliográficos ya existentes. Las fuentes que se emplearán en el proceso de la investigación serán:

- **Primarias:** Porque se recaudará información mediante entrevistas y literatura existente acerca del tema.
- **Secundarias:** Porque se tomarán en cuenta las investigaciones realizadas acerca de la historia del cine ecuatoriano en revistas, periódicos, boletines.

Para la obtención de la información requerida se necesita contar, tanto con fuentes bibliográficas, como con personas que contribuyan a la investigación. Las principales fuentes bibliográficas que respaldan el trabajo son:

- GRANDA, Wilma, El Cine Ecuatoriano, Revista Nacional de Cultura Ecuador, Quito, 2006.
- SERRANO, Jorge Luis, El Nacimiento de una Noción, Editorial Ecuador, Quito, 2001.
- LEÓN, Christian, El cine de la Marginalidad – Realismo sucio y violencia urbana, Quito, 2005

Empleamos estas fuentes porque son quienes más han investigado sobre el cine ecuatoriano.

Entre las personas que validarán o no el material consultado con fundamento y propiedad según sus conocimientos y experiencias son: los cineastas Camilo Luzuriaga, Sebastián y Viviana Cordero, Carlos Naranjo. La investigadora e historiadora del cine ecuatoriano Wilma Granda. El director de la Cinemateca Nacional, Ulises Estrella. El director del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, Jorge Luis Serrano. El crítico de cine, Rafael Barriga, entre otros.

CAPÍTULO I

1.- EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

La década de los sesenta en América Latina se caracterizó por una serie de acontecimientos políticos, sociales y económicos, originados por los procesos opresores que regían en la época. Para Manuel Herrera cineasta cubano y director de la Cinemateca de Cuba (2009:32), uno de los más emblemáticos y representativos acontecimientos es la nombrada Revolución Cubana, que tres meses después dio paso a la fundación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) que desde su surgimiento comenzó a despertar en América Latina una nueva forma de hacer cine, con un carácter más experimental y con nuevos contenidos para exponer. Es el ICAIC junto con el Cinema Novo Brasileño, cuya consigna “una cámara en el hombro y una idea en la cabeza” los que contribuyeron a que surja una mentalidad revolucionaria (anticolonialista y antiimperialista) en América Latina. Para Manuel Herrera, *Hombres de mal tiempo* de Alejandro Saderman o *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez fueron una de las primeras películas en pregonar que las artes debían estar al servicio de la revolución social.

Así, el arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad, donde el artista forma parte del contexto político y social que lo define. En este sentido, el arte revolucionario propone los esteticismos como un núcleo que conforma la realidad humana, eliminando la separación entre intelectuales, artísticos y técnicos, vale decir, propone un arte total y único (Giunta, 2004:333).

Al cine se lo dejó de conceptualizar como la máquina que recrea sueños y se convirtió en una poderosa herramienta para expresar estos nuevos ideales.

Su nuevo rostro era: el de los hambrientos, y oprimidos del subconsciente, cuyas fisonomías, valores y prácticas irrumpen en las pantallas, dando cuenta de la miseria material que las destruye, de sus causas e impulsores, así como del enorme potencial liberador que subyace a sus culturas y luchas, negadas e invisibilizadas por los colonizadores de turno (Campos, 2011:2).

Películas como *Los Olvidados* de Luis Buñuel, que conjugan en un mismo escenario la opulencia frente a la miseria, los grandes edificios frente a casas destruidas, la vida frente a la muerte, es un claro ejemplo de lo que el Nuevo Cine Latinoamericano pretendía reflejar con sus filmes. Una realidad latinoamericana que se aleja de la ilusión hollywoodense.

Este nuevo cine contribuyó a que el espectador tome conciencia de su realidad y asuma un rol participativo en las protestas desatadas durante esta época. Deja de ser consumidor de un producto terminado y se convierte en un agente activo al cual hay que inspirar al debate.

El cine falso y sin criterio dominado por el star system hollywoodense (donde el éxito de sus películas radicaba en la popularidad de sus actores, más no de sus creadores o de su contenido) invadió a América Latina.

Actores como Marilyn Monroe, Marlon Brando, John Wayne eran las estrellas escogidas para interpretar películas que buscaban alcanzar éxitos en taquilla.

Getino señala que: “En América Latina se combinó una política de imitación del modelo hollywoodense, sostenida en temas, actores y personajes de la cultura popular, junto a una agresiva labor empresarial que asocia las relaciones de la industria con el mercado” (1996:143).

Es decir, que el cine que se hacía en América Latina estaba saturado por una cultura falsa que pretendía más la comercialización que la culturización. Birri, en un artículo publicado para la Escuela Documental de Santa Fe dice: “El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones” (1964:3).

Pero es este mismo cine el que fue desplazado por un cine social y revolucionario que se oponía claramente a este modelo. Películas como *El Coraje del Pueblo* de Sanjinés o *El Hombre de Miasinicú* de Manuel Pérez que denuncian el abuso y despotismo del régimen capitalista sobre un pueblo oprimido, son ejemplos de este nuevo cine que aspiraba mostrar una auténtica realidad del pueblo. Separándose de la imagen que hasta ese entonces representaba al cine latinoamericano.

Fernando Birri, precursor de la Escuela documentalista de Santa Fe, en 1962, lo declaró así:

El cine latinoamericano da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: No da una imagen de ese pueblo. La función revolucionaria, es el documental social en América Latina, es mirar la realidad como es. Hay una problematización y un cambio. Documentar la realidad y el subdesarrollo. El cine que se haga cargo de ese subdesarrollo, es subcine. (2003:456)

Esta corriente cinematográfica que nació dentro del marco de la “filosofía de liberación”, da paso al primer encuentro de cineastas latinoamericanos en la ciudad de Viña del Mar, en 1967. Este coloquio pretendió potenciar una conciencia cultural propia, comprometida con su realidad. Y fue el que proporcionó las principales influencias del Nuevo Cine Latinoamericano.

El Nuevo Cine Latinoamericano se orientaba más hacia el “cine de autor” alejándose de los cánones establecido por el cine comercial.

Solanas y Getino en su artículo Hacia un tercer cine mencionan:

Si en los inicios de la historia –o prehistoria- del cine, podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc. netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquél, dueño de esta industria y de los mercados impondría: el cine americano. A lado de esta industria y de sus estructuras, nacen las instituciones del cine: los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y la contemplan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde la metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores. La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado “Cine de Autor”, “Cine expresión” o “Nuevo Cine”.

Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad del autor para expresar de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no solo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino (1973:64-67).

El cine abordado desde esta filosofía se convirtió en una herramienta de comunicación, con nuevas ideas descolonizadoras y militantes en contra del subdesarrollo y la dependencia. A la vez se creó conciencia en quienes lo miraban. Como diría el cineasta chileno, Aldo Francia, precursor de este primer encuentro de cineastas latinoamericanos “el cine podía ser la anfetamina del pueblo y actuar como estimulante de la conciencia” (Francia, 1990: 20).

Este encuentro en Viña del Mar marcó el inicio de una unidad latinoamericana que originado por un discurso anti imperialista, se comprometía con la defensa de los pueblos y la denuncia a los abusos políticos. A través de esta ideología planteada con nuevas concepciones estéticas (la experimentación) se tendía a un rescate cultural.

Debido a la gran expectativa e interés que generó el primer festival de cine latinoamericano, en 1969 se dio un segundo encuentro, donde según el crítico cubano Ambrosio Fornet se establecieron tres factores esenciales:

Primero, contribuir al desarrollo y fortalecimiento de una cultura nacional que, por imperativo categórico, enfrente la posición ideológica imperialista, y por ende, de cualquier colonialismo cultural, segundo, lograr una perspectiva continental y luchando para la creación de una patria Latinoamericana y tercero, abordar los conflictos sociales y llevarlos a la práctica mediante una concientización de las masas populares (Campos, 2011:4).

La manera en que se pretendía conseguir estos objetivos era a través de un nuevo discurso cinematográfico que se aleje del melodrama y la comedia que predominó en América Latina durante esta época. El cineasta cubano Santiago Álvarez lo expresó así: “El compromiso político de filmar sostenía que el cineasta debe abordar la realidad con premura y con ansiedad el subdesarrollo, donde la libertad del ser humano se logra con arma y combate, luchando con la realidad y con su pueblo”. (2003: 460).

Esta realidad, buscada por el Nuevo Cine Latinoamericano, se procuraba obtener utilizando la improvisación y la experimentación para que capte la esencia de lo que se filmaba. Al conseguir esto, se lograba liberar de los modelos narrativos impuestos por el cine comercial y reivindicar la cultura nacional.

Los cineastas comprometidos con esta filosofía rechazaban al cine como una herramienta de entretenimiento y lo redescubrían como un instrumento de protesta y de liberación. Como menciona King: “los nuevos cines crecieron en una imaginativa proximidad de la revolución social” (1999:104).

Esta lucha declarada al imperialismo provocó un autodescubrimiento que permitió afianzar los elementos propios de cada cultura. Solanas y Getino (1973) lo plantean así: “El cine de la liberación es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más

gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”. (p:60)

Con el deseo de hacer cine con responsabilidad social, se escribieron manifiestos que articulaban estos ideales revolucionarios con nuevos modelos estéticos.

Estos manifiestos son: *Cine y subdesarrollo* (1962) de Fernando Birri, *Cinema Novo - La estética del hambre* (1965) de Glauber Rocha, *Hacia un tercer cine* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, *Por un cine imperfecto* (1969) de Julio García Espinosa y *El cine como arma de combate* (1966) de Jorge Sanjinés.

1.1 El Cine y Subdesarrollo (Fernando Birri)

Este manifiesto del subdesarrollo, propuesto por Fernando Birri, nace como un deseo inquietante de filmar una realidad apegada a su entorno, muy lejana a la mostrada por el cine comercial y así hacer conciencia en quienes miran este cine.

Fernando Birri (1962), lo expresó así:

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea anti oligárquico y anti burgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea pro pueblo y contra anti pueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del sub-estómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la sub-felicidad a la felicidad, de la sub-vida a la vida. (p.72)

El objetivo de este cine era develar una realidad poco y mal comprendida. Buscar los aspectos no explorados de la realidad latinoamericana, una realidad que se aleja de los modelos implantados por el imperialismo. Al conseguirlo, estos filmes se

convierten en un arma generadora de conciencia en el espectador y en un corrector de las visiones deformadas de Latinoamérica. Historias sencillas se convierten en la herramienta para contar las arbitrariedades de una sociedad embestida por la burguesía, así lo mira Tomás Alea en su filme *Memorias del Subdesarrollo*.

Esta idea nace como un reclamo a la producción irrealista que se producía en América Latina, sobre todo en Argentina, que es el lugar de donde surgió el manifiesto *Memorias del Subdesarrollo*.

Para ubicar históricamente el objetivo, recuérdese que en ese momento la característica dominante del cine argentino era su “irrealismo”, ya que en ambos extremos de la producción, tan “irreal” y ajena a la imagen de nuestro país era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos filmes taquilleros (Producciones Argentina Sono Film, Demare y Pondal Ríos: después del silencio “chanchadas”¹), por oportunista, como la que mostraban los pocos filmes intelectualizados (Torre Nilsson: *La casa del ángel*; Ayala: *El jefe*), por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine “popular” era cine “comercial”, y cuando se decía cine “culto” era cine de “élites” (Birri, 2003:2).

El método empleado para plasmar esta realidad social fue el documental. Fernando Birri sugiere:

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. Ésta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. Y al testimoniar —críticamente— cómo es esta realidad está sub-realidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la crítica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son) (2003:4).

(1) En 1930 Adhemar Gonzaga funda Cinédia, el primer estudio cinematográfico brasilero. La compañía produce dramas populares y comedias musicales dando origen a la “chanchada”, caracterizada por la irreverencia. Las “chanchadas”, aunque parodiando, copiaban el modelo cine mato-gráfico americano. Se divertía con esta situación parodiar, aunque en clara si-tuación desigual, de dependencia.

Concluyendo, hacer este tipo de cine representa filmar críticamente la realidad que envuelve a los países subdesarrollados, y así generar conciencia en quienes lo miren. Caso contrario, como lo diría Birri (2003:456) “el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine”.

1.2 Cinema Novo - La estética del hambre (Glauber Rocha)

El Cinema Novo nace en Brasil con la necesidad de encontrar un lenguaje cinematográfico capaz de reflejar los problemas sociales del país, en oposición a la visión del cine norteamericano que mostraba una realidad lejana a los conflictos sociales y humanos.

Su principal referente fue Glauber Rocha quien planteó “La estética del hambre”, manifiesto donde se abordan los conflictos de pobreza, marginación, violencia, entre otros que vivían los países tercermundistas sometidos a los países dominantes.

El cineasta brasileño, sostiene que cuando el cine muestra de forma abrupta la cultura del hambre y la miseria que se vive en América Latina, desestructura el orden discursivo impuesto por las instituciones neocoloniales que valora la imagen por su exotismo. Bajo la premisa de que “la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia” sostiene la idea de construir una estética disruptiva que muestre a los miserables y hambrientos del tercer mundo sin afeites ni edulcorantes, como forma de contestar la asimilación del mundo occidental (Christian León, 2005:78).

Rocha plantea un cine con un lenguaje y una estética nueva. Un cine de bajo costo que muestre la verdadera realidad social y que tenga un contacto directo con ella. Ejemplos claros son: *Tierra en trance* o *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha, que a través de sus filmes reivindica a sus personajes excluidos por una sociedad imperialista, cuando estos descubren su verdadera identidad. Es decir, que a través de sus películas aborda la continua lucha de los grupos oprimidos que

buscan mejores condiciones de vida frente a los sectores dominantes que ha irrumpido la sociedad.

El Cinema Novo narró, describió, poetizó discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casa sucias, feas, oscuras. Nosotros comprendemos esta hambre que el europeo y el brasileño no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional (Rocha, 1987:4).

Es decir, que el Cinema Novo aceptaba el subdesarrollo y la miseria que plagaba el país y pretendía ser coherente con esta realidad haciendo un cine de bajo presupuesto. Al hacer esto lograba inmiscuirse con la realidad del pueblo originando una estética fiel a dicha realidad.

En conclusión para Rocha:

El Cinema Novo no puede desenvolverse efectivamente mientras permanece marginal al proceso económico y cultural del continente latinoamericano, además el Cinema Novo es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada del Brasil: donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policiales de la censura, ahí habrá un germen vivo del Cinema Novo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía el tecnicismo ahí habrá un germen del Cinema Novo. Donde haya un cineasta de cualquier edad o procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo ahí habrá un germen del Cinema Novo (1987:7).

1.3 Hacia un tercer cine (Octavio Getino y Fernando Solanas)

Este manifiesto nace de Octavio Getino y Fernando Solanas pertenecientes al grupo Cine Liberación que propone hacer un cine que muestre la realidad como tal, pero con una mentalidad revolucionaria.

Solanas y Getino plantean la existencia de tres cines: el primer cine, el impuesto por el modelo hollywoodense y por tanto servidor del imperialismo; el segundo cine, el cine de autor europeo, que proponer realizar un cine más artístico; y el tercer cine que formula “utilizar el cine como un instrumento de conocimiento y liberación de nuestro continente” (Gil,1990:123).

Al respecto Solanas y Getino mencionan:

Si en los inicios de la historia -o prehistoria- del cine, podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc. netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquél, dueño de la industria y de los mercados impondría: en cine americano. Al lado de esta industria y de sus estructuras, nacen las instituciones de cine: los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que los justifican y contemplan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante aquel que desde la metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores. La primera alternativa nace en nuestro país con el llamado “Cine de Autor”, “Cine Expresión” o “Nuevo Cine”.

Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad del autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no solo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino. (1973:64-67)

Aunque el tercer cine, en cierta medida, es un continuador del segundo cine se diferencia de este, porque el segundo cine se constituyó en un cine independiente “que el sistema necesita para decorar de “amplitud democrática” sus manifestaciones culturales” (Solanas y Getino, 1973:67).

El tercer cine anti imperialista y revolucionario se convirtió en un instrumento de conocimiento y descolonización para el espectador que surgió como alternativa del primer y segundo cine.

Solanas y Getino (1973) lo definieron así:

El hombre del Tercer Cine, ya sea desde un cine-guerrilla o un cine acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.) opone ante todo, al cine-industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación, un cine de información; al cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. (p. 87-88)

El tercer cine propone un cine con identidad y sensibilidad social. Un cine que no solo representa la realidad en toda su complejidad sino que incide en ella a favor o en contra para generar conciencia en el espectador. La película más representativa del Tercer Cine, es sin duda, *La Hora de los hornos* de Solanas y Getino. Este filme está dedicado al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha de liberación americana y nació precisamente como un instrumento de acción revolucionaria.

1.4 Por un cine imperfecto (Julio García Espinosa)

El cine imperfecto nace como una respuesta al neocolonialismo y a la falta de identidad cultural de los pueblos. Esta forma de hacer cine se constituía en un arma para el cambio social por lo que era necesario rechazar la perfección de la imagen tipo Hollywood.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell ² que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en un estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos “el buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa más la calidad. Lo único que le interesa del artista es saber cómo responder a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista (García Espinosa, 1969:22).

Al decir que “al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica”, el autor no se refiere a hacer cine mal hecho o de mala calidad, sino a un cine que aproveche la técnica en función a las necesidades de los países latinoamericanos. Al lograr esto, se aleja del cine comercial, que como dice Claudia Elizabeth Puente, profesora de la Universidad Autónoma de México “se dedica a embellecer los temas valiéndose de artificiosos recursos expresivos” (2004:51).

El cine imperfecto busca nuevas formas de producción que contrasten con la tradicional. Tal vez formas más toscas, más baratas pero más accesibles. Al acoplar estas nuevas formas de producción con el lenguaje del cine imperfecto (social y revolucionario) se logra dar un nuevo sentido a las películas. Incluso el contenido tiene más valor que la forma. “La técnica podrá ser incipiente una vez que el contenido de la película está vinculado con una cultura nacional o exprese de algún modo esa cultura”, así lo declaró Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileño (1965:41).

(2) Cámara fotográfica perno registrada de 16 mm que fue el modelo estándar para la producción cinematográfica de Hollywood

La historia de Juan Quin Quin un astuto campesino que no se resigna a su situación actual, enfrenta una serie de situaciones para salir de su estado actual de pobreza. *Las Aventuras de Juan Quin quin*, de Julio García Espinosa, es un referente del cine imperfecto, ya que se convierte en un reflejo de un cine hecho con bajos recursos, donde ni el vestuario ni los estudios son ostentosos, sin embargo, logra proyectar el pensamiento y el sentir de un pueblo.

En conclusión, hacer un cine imperfecto es desligarse del cine comercial o “cine perfecto” que basa su éxito en el empleo de sofisticadas tecnologías audiovisuales para proyectar una imagen falsa de la realidad al espectador. El cine imperfecto por el contrario, pretende hacer reflexionar al espectador y mostrarle una realidad existente con la que se pueda identificar.

Claudia Elizabeth Puente Vásquez (2004) lo define así:

La respuesta para el cine cubano y latinoamericano es un cine imperfecto, un cine de ideas, un cine que concilie el pensamiento con el entretenimiento, la economía con la cultura, el arte con la industria, que ofrezca una visión crítica de la realidad y del propio cine, un cine que renueve su identidad y se pronuncie a favor de la diversidad y del sincretismo cultural de los países latinoamericanos y caribeños. Es decir, “un cine que siempre luchará por un mundo donde no haya necesidad de ser egoísta para ser feliz. (p.53)

1.5 El cine como arma de combate (Jorge Sanjinés)

Jorge Sanjinés a través del grupo Ukamau propone un cine como arma de combate. La ideología de este grupo era realizar películas con contenidos liberadores que no solo cuente historias de un pueblo sino que involucre al pueblo para que éste pueda identificarse con los filmes.

No estamos haciendo un cine psicologista, imparcial, que cuestione el fenómeno, estamos haciendo un cine arma, estamos en una guerra y cuando el

enemigo está disparándonos desde la otra trinchera, no nos queda sino el escaso tiempo de responder y defender nuestra vida y la vida de nuestro pueblo (Sanjinés, 1977:70).

El grupo Ukamau se enfocó en realizar un cine más afín a la cosmovisión andina, que logre cautivar a una cultura dominada y colonizada. Sanjinés pretendió captar la esencia de los pueblos andinos, no solo haciendo películas habladas en su idioma sino proponiendo un nuevo estilo narrativo que imponía el protagonismo colectivo al individual, materializándolo a través del plano secuencia integral.

La película comenzaba a pertenecerles, ya no era ese producto tecnológico hecho sobre ellos del que desconfiaban y miraban como ajeno e intruso. Ya era algo que sentían como de ellos: el viejo relator no habla en abstracto, se dirige concretamente a los campesinos y les está hablando en su idioma, es uno de ellos; el protagonista es ese pueblo. El tratamiento del plano secuencia y de la cámara en mano les produce la impresión de participar al interno del cuadro, dentro de los hechos mismos. No hay fraccionamientos bruscos que los separe, no hay efectos que los sorprenda y todo conduce a facilitar el contacto con el contenido y reflexión sobre el mismo (Sanjinés, 1979:67).

Películas como, *Ukamau y sangre de cóndor* o *los caminos de la muerte* de Jorge Sanjinés buscaban transmitir la visión cultural de su gente al situarse dentro de su entorno. Y a través de sus filmes ofrecer una identidad creativa que no solo exprese el problema que le interesa tratar, sino todo un mundo cultural. Es decir, conocer las causas y no los efectos pero sin dejar de darle importancia a la estética de las películas y así generar una comunicación a un nivel más profundo.

El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo, sino como medio. Esta proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esta interrelación está ausente, tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama, pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la

dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad (Sanjinés, 1979:57-58)

1.6 Conflictos en el Nuevo Cine Latinoamericano

Aunque cada uno de estos postulados fue de gran importancia, hacia comienzos de la década de los setenta los planteamientos teóricos y la producción cinematográfica del Nuevo Cine Latinoamericano comienzan a decaer.

El metarrelato de la identidad nacional, fuente legitimadora del cine moderno latinoamericano, altera el horizonte de la discursividad y la visualidad que daban sentido a los mensajes fílmicos. Por un lado, el aparato del Estado se desmantela por la ofensiva neoliberal y el horizonte utópico abierto por el socialismo se desvanece. Por otro, la globalización resta credibilidad al gran relato de la “identidad nacional”. Finalmente la proliferación de imágenes y lenguajes impulsados por los medios masivos de comunicación tornan obsoletos los presupuestos críticos de la modernidad cinematográfica. En este nuevo contexto, el nuevo cine latinoamericano entra en crisis (León, 2005:20).

De estos factores el más determinante fue la llegada del poder militar al gobierno, en países como Chile, Argentina, Brasil, Bolivia y Ecuador. El resultado de este nuevo régimen provocó el exilio de la gran mayoría de cineastas del nuevo cine latinoamericano.

Una ola de dictaduras militares se extendió a través del Cono Sur. El golpe de 1964 en Brasil condujo a una dictadura más extrema entre 1968 y 1971. El general Hugo Banzer, en Bolivia, gobernó con severidad represiva entre 1971 y 1978. En Uruguay los militares derrocaron una de las democracias más estables del continente en 1973. Ese mismo año las fuerzas armadas, dirigidas por el general Pinochet, dieron por terminados tres años de experiencia de cambio democrático revolucionario en Chile. En Argentina, después de la muerte de Perón en 1974, el país fue destrozado por una guerra civil no declarada, una

violencia que se extendió y se sistematizó cuando los militares se tomaron el poder en 1976. La comunidad intelectual sufrió la misma suerte que el resto de la población: encarcelamiento, asesinato, tortura, exilio o censura extrema (King, 1994:114).

La década de los ochenta en América Latina estuvo dominada por la crisis económica. En términos cinematográficos, según Jhon King (1994) se dieron dos efectos: el primero; la reducción del consumo de cine (la frecuencia de asistencia al cine per cápita bajó de 2,6 veces al año en 1975 a 0,8 veces en 1983) (p.178) y el segundo; el retiro del precario e inestable apoyo de los Estados latinoamericanos a la realización cinematográfica nacional (p.148-149).

Estos acontecimientos hicieron que el cine comercial resurja, “los viejos productores regresaron y ofrecieron una comedia de sexo, pornografía barata, lenguaje fuerte, violentos traficantes de droga y cosas por el estilo. Los críticos están de acuerdo en que éste ha sido el peor cine comercial en la historia” (King: 1994:202). Todo este fenómeno se dio como un intento desesperado de captar a la audiencia.

Los años ochenta se caracterizaron para el nuevo cine latinoamericano como “un modelo incapaz de dar respuesta a la problemática de la cultura contemporánea” (León:2005:22).

Y es en los años noventa que el cine latinoamericano trataba de producir nuevamente un cine que abarque temas e inquietudes propias de cada país.

Christian León plantea acertadamente que:

En la década de los noventa se empieza a producir un cine que responde al nuevo contexto social y cultural de la región, y encara crítica la exclusión social producida por el neoliberalismo y la abrupta irrupción de nuevos autores sociales que empiezan a cuestionar el concepto homogéneo de la nación. Surgen un conjunto de películas de temática urbana que retrata 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 se experimenta en la

subcultura de la calle. Un cine con una posición crítica sobre el discurso de la nación, el paradigma de la cultura ilustrada y el sentido utópico de la modernidad (2005:23).

Esta manera de hacer cine trae a memoria los postulados del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, unas veces para retomar sus planteamientos y otras para distanciarse de ellos. Pero sin duda alguna, es el Nuevo Cine Latinoamericano el referente de las nuevas propuestas cinematográficas que se plantearon en Ecuador y en América Latina. Temas como la realidad social, política y económica fueron los tópicos usados por los cineastas para expresar una realidad que se opone a la contada por los gobiernos, los grupos de poder y las empresas mediáticas.

CAPÍTULO II

2. CINE DE LOS NOVENTA

2.1 Antecedentes

El cine de los noventa está marcado por un cambio significativo en la cultura del país, Ecuador vivía procesos de cambios en el gobierno y junto a estos se veía inmerso el cine y la cultura de nuestro país, el gobierno liderado por Rodrigo Borja, se pintó como un gobierno que le dio poca importancia a la cultura.

Como lo menciona el diario El Comercio en su publicación: “Mientras el -inculto- gobierno de Febres Cordero, precisamente hizo mucho por la cultura, este gobierno tan culto, tan de intelectuales, no solo no ha hecho virtualmente nada por la cultura, sino que incluso la está agrediendo” (1990, 20).

Esto refiriéndose al poco aporte económico a entidades culturales como la Casa de la Cultura y a la poca iniciativa para apoyar nuevos proyectos que aporten al país en sí.

Culminada la década de los ochenta con una cultura envuelta en el olvido, un país de poco aporte cultural que se mantenía por entidades privadas que apoyaban a salvaguardar las artes en el país protegiendo así a los escritores, cineastas, literarios, compositores, pintores, artistas de teatro, etc. Quienes con poco presupuesto aportaban a la cultura del Ecuador.

Otro grave problema fue la falta de un presupuesto adecuado a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, principal entidad encargada de promover, proyectar y forjar la grandeza intelectual del Ecuador.

Así lo expresó su presidente Arq. Milton Barragán Dumet, en una entrevista al diario El Comercio:

Se ha desvirtuado la misión de la CCE: difusión y fomento de las artes, las letras y la cultura en general, a través de una entidad autónoma. En práctica la autonomía se convierte en un mito y no hay libertad ni para designar empleados ni para contratar artistas ni atender auspicios a los grupos teatrales. Cuando se logren las reformas administrativas y legales que permitan operar con libre criterio la Casa de la Cultura dejará de ser un elefante blanco (Barragán, 1990: 17).

La cultura en el país estaba en crisis, así lo expresaron algunos medios de comunicación escrita, como una etapa de crisis total en la cultura y formará parte de un triste recuerdo como años difíciles donde se generaron barreras que impedían el libre desenvolvimiento intelectual.

Al respecto en una de sus columnas, Diego Cornejo dice: “Hoy nos duele ver sumida en la postración a la cultura en nuestro país, donde ya el apoyo incondicional al escritor y al artista ha caído en desuso, con la fenicia avidez de cobrar el arriendo de salones y teatros” (Cornejo, 1990: 2).

Existieron trabas como la creación de una nueva reforma tributaria, que estableció un impuesto sobre la producción intelectual, impidió que las instituciones apoyen la exhibición de libros o películas, provocando que el mismo autor exhiba su obra. Obra que no sería premiada por su esfuerzo, sino todo lo contrario castigada por la osadía que el autor tuvo de crearla.

Como redacta la revista Video Red en su edición N° 14:

En ese sentido, Para los realizadores ecuatorianos, la ausencia de una legislación que garantice el desarrollo de la producción y la exhibición audiovisual, considerándola como un proceso económico, cuya materia prima y mayor fuente de creación es el hombre concreto, es un anacronismo que debe ser superado en aras del desarrollo cultural nacional y latinoamericano (1992: 5).

En un ambiente donde el Estado fue el primer opositor en impulsar el desarrollo y fomentar la cultural, como el poco interés de racionalizar la dispersa legislación cultural existente, de esa desidia se abrió paso nuestro cine.

Largometrajes como “*La Tigra*” dirigida por Camilo Luzuriaga, *La ascensión al Chimborazo* dirigida por Raimond Simons, y *El espíritu del Jaguar* documental filmado en el Oriente ecuatoriano y dirigido por Lissa Fressler esperaban su estreno. En video, el director español radicado en Cuenca, Carlos Pérez Agustí comenzó la filmación de un nuevo largometraje argumental *Cabeza de Gallo* basado en un cuento homónimo de César Dávila Andrade. Jaime Cuesta y Mónica Vásquez, estrenaron también *El crimen del silencio* y *Nuestra Fiesta* respectivamente, la primera basada en una narración de Efraín Torres Chávez y la segunda un documental sobre la cultura popular de Pusetús (Chimborazo).

Para querer justificar estos óbices creados por el mismo gobierno, a inicios de los 90 se pretendió crear un fondo editorial autofinanciado a racionalizar el marco jurídico institucional y a la instalación de un centro de producción de cine, televisión y radio. El problema fue que se requirió de un presupuesto diez veces mayor al asignado hasta entonces al ámbito cultural.

Sin duda alguna fue un tiempo oscuro para la cultura en nuestro país. El desarrollo cultural en todas sus expresiones experimentó problemas difíciles de superar. Esto debido principalmente a la serie de falencias plagadas en la legislación cultural que impedían una acción dinámica que: incentive la investigación en torno a la problemática de cultura, que otorgue recursos para la capacitación de artistas

nacionales, que ponga a disposición las infraestructuras básicas y los insumos necesarios a los creadores de la cultura (como en anteriores épocas ocurría, donde se prestaban los teatros gratuitamente para las diferentes creaciones y el apoyo era incondicional al artista) y que haga rentable la actividad artística impulsando, promoviendo y atendiendo las microempresas culturales.

En conclusión la revista del audiovisual latinoamericano Video Red en el artículo Una Razón de conciencia dice:

Junto a esta ausencia, el mercado de consumo audiovisual, se constituye – en el caso ecuatoriano- por su reducida capacidad de recuperación económica, en otro obstáculo que impide el desarrollo sostenido y a largo plazo, de la actividad audiovisual cine/video. En esa medida y frente al devenir, la aprobación de una ley nacional para los realizadores, exhibidores y toda la comunidad audiovisual ecuatoriana, es un hecho de autentica sobrevivencia. Es la ley de cine una razón de conciencia (1991: 8).

Paradójicamente pese a todos estos inconvenientes, el índice cultural en literatura, escultura, danza, cine, música y teatro subió en el Ecuador. Para esta época existía un abundante número de compositores, cineastas, pintores, escultores, artistas de teatro y escritores, cuyas obras ya habían circulado el ámbito nacional y que junto a los valiosos aportes de artistas de antaño, contribuyeron a elevar más la intelectualidad de nuestro país.

Un nuevo camino se vislumbraba para el cine en nuestro país, con la presentación de la nueva ley de Cine, formulada por la propia ASOCINE a cargo de la reciente electa subsecretaria de cultura María Rosa Rodríguez, quien en sus inicios formuló proyectos que incentiven a la actividad cultural. Esta labor dio paso a la creación de espacios para la difusión y ampliación de la cultura, como son; las fonotecas y videotecas, proyectos que por falta de apoyo económico que quedaron estancadas.

Uno de los primeros acuerdos ministeriales se dio en 1989, según su reconocimiento (N° 3765 del 3 de julio de 1989), el cine como bien perteneciente al patrimonio cultural del estado. A consecuencia de este reglamento el Concejo Nacional tiene por obligación el control de todo lo que tiene que ver con la imagen en movimiento que posea un valor; Educativo, artístico, cultural, científico e histórico, de por lo menos diez años desde la fecha de su realización.

La década de los noventa se caracterizó por el desarrollo tecnológico mundial. Y debido a que el cine se convirtió en una industria rentable, era lógico pensar que se iba poner gran empeño en crear mecanismos y aparatos que permitan mayor comodidad al espectador.

Fue así como se creó un formato universal de video, el VHS³, que acompañado con su respectivo aparato reproductor de cintas, se constituyó, en el método más optado para ver películas.

La consolidación del VHS como compañero del televisor, provocó el apareamiento de una gran cantidad de tiendas de alquiler de videos (cerca de 2000 en Quito), lo que significó que el cine ya no era solamente un agente de diversión, sino una ocupación laboral y un sustento familiar.

Este apogeo del video filme a su vez provocó el surgimiento de la piratería de producciones audiovisuales, muy acentuada en nuestro país ahora con la venta de cds y dvs piratas.

A la aparición del VHS se suma, la televisión por cable implementada en el Ecuador en 1986, pero es en la década de los noventa donde comienza a fortalecerse esta opción en la televisión y va ganando público, esto debido principalmente a su programación cinematográfica, donde destacan canales como: Cinemanía, A&E, CBS, entre otros.

(3) Siglas de Video Home System (frecuentemente llamado, de forma incorrecta, Vertical Helical Scan), es un sistema de grabación y reproducción analógica de audio y video.

Este acontecimiento provocó que los espectadores vayan dejando a un lado su visita a las salas de cine y teatros, generando una profunda crisis en dichos establecimientos. Estos locales abarrotados en su momento, se convirtieron en historia pasada, debido a que el público prefirió la comodidad del VHS y de la televisión por cable.

En este contexto social y político que se vivía en la década de los noventa se realizan cinco largometrajes *La Tigra* en 1990 de Camilo Luzuriaga, *Sensaciones* en 1991 de Juan Esteban y Viviana Cordero, *Entre Marx y una mujer desnuda* en 1996 de Camilo Luzuriaga, *Sueños en la mitad del mundo* en 1999 de Carlos Naranjo y *Ratas, ratones, rateros* en 1999 de Sebastián Cordero.

2.2 La Tigra (1990)

2.2.1 Argumento

La Tigra es un largometraje argumental que está basado en el cuento homónimo de José de la Cuadra.

Es la historia de tres hermanas Las Miranda, que se defendían en un ambiente hostil de la costa ecuatoriana. Francisca (Lisette Cabrera), la hermana mayor era conocida como La Tigra por su conocida rebeldía y su seductor encanto a la hora de conquistar a los hombres. Francisca, tras el asesinato de sus padres, con tan sólo 18 años, se convirtió en la patrona de la hacienda y en la guardiana de sus hermanas.

Juliana (Rosana Iturralde), la segunda, compartía con la Tigra, el amor de Ternerote. Y Sara (Verónica García), la última, debía permanecer virgen y junta a ellas como única esperanza para la salvación de las hermanas Miranda. Así lo dictaminó el médico vegetal del campo montubio, Masa Blanca (Arístides Vargas). Ni siquiera Ternerote podía acercarse a Sara, ya que corría el riesgo de enfrentarse a la temible Tigra.

La historia toma un nuevo rumbo cuando en la vida de Sara aparece el comerciante Clemente Suárez Caseros (Virgilio Valero), quien se enamora de ella y la pide en matrimonio a su hermana Francisca. Por supuesto, La Tigra se opone terminantemente a este matrimonio “no me venga a atolondrar a la loquita” decía. Tras esta irrevocable negativa Sara prepara su fuga, pero en su intento por escapar se deja sorprender por su hermana, quien la encierra bajo llaves en su habitación. Situación que obliga a Suárez Caseros a acudir a la policía rural para enfrentar a la Tigra.

Francisca no obstante está dispuesta a mantener a su familia unida para que no se cumpla el augurio del negro Masa Blanca. Pero la mayor de las Miranda no contaba con la decisión que sus hermanas ya habían tomado, alejarse de ella, lo que culminó con la inevitable muerte de la indomable Tigra.

2.2.2 Guión y Temática

La Tigra está contada en tres actos. El inicio de la película va a hasta la llegada del brujo montubio, situación que da paso al primer punto de giro, que es el vaticinio lanzado a las hermanas Miranda por Masa Blanca. Este acontecimiento da paso al desarrollo de la trama, que en algunos momentos parece confuso, hasta la llegada de Clemente Suárez Caseros, que es el segundo punto de giro y que direcciona a la película a su desenlace.

Aunque la esencia del libro de José de la Cuadra se mantiene, Luzuriaga propone una película que sea parte del contexto social de esa época, filmando una realidad apegada a su entorno. Un claro ejemplo es el desenlace. En el libro de José de la Cuadra, La Tigra sobrevive y mantiene su dominio frente al fracaso de la policía por capturarla. En la película, La Tigra muere por un disparo propiciado por la policía mientras intenta huir.

El cambio del desenlace indica una percepción diferente del proyecto nacional que estaba en sus albores durante los años treinta, y de la modernidad como un paradigma deseable. En la película sí se hace presente el Estado, llevando a cabo el ajuste de cuentas que en el texto literario apenas podría vislumbrarse como posibilidad futura. Durante los sesenta años que median entre el relato y su versión cinematográfica, el Estado ecuatoriano fortaleció su eficacia represiva con un ejército influyente para compensar la inestabilidad de un gobierno civil que no representaba los intereses de la mayoría. La modernización resulta entonces, no sólo extraña, sino también destructiva para ese pueblo que promete redimir. Por eso es explicable que Luzuriaga presente de modo funesto la intervención de las autoridades y, por metonimia, sugiera una crítica de la modernización en conjunto (Yepes, 2001:90).

La Tigra de Camilo Luzuriaga responde al contexto social y político del Ecuador de entonces. Retrata con sus personajes (que desde un punto de vista personal, presentan cierta falencia al priorizar a Francisca sobre sus hermanas porque evita que personajes como Juliana y Sara estén claramente identificados. Al ocurrir esto, el conflicto principal (Tigra-hermanas) aparece confuso, y esto a su vez genera una pobre resolución de algunas secuencias importantes) una realidad más personal que se opone a la contada por las voces oficiales. Para Enrique Yepes, autor del ensayo: *La Tigra* de 1930 a 1990: Los cambios del proyecto nacional ecuatoriano: “La Tigra metaforiza la eficiencia represiva del Estado, el fracaso de una homogénea nación mestiza, y la búsqueda de un proyecto alternativo”. (Yepes, 2001:94). Es decir, *La Tigra* asume una posición crítica sobre el discurso que en esta época se pregonaba.

Se puede decir que *La Tigra*, desemboca en el llamado realismo mágico por la fuerte presencia de elementos mágicos que son percibidos por los personajes (*La Tigra*) como parte de la -normalidad-. Así lo expresa Becerra et al. (2002) en el libro *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*:

La mezcla de imágenes reales e irreales de la película, la aparición del brujo Masablanca con sus pócimas y sesiones espiritistas, dan a la película un tono mágico y turbador que sólo se hace creíble por el entorno tropical y paradisiaco en el que se desarrollan los hechos. La naturaleza se apodera del entorno y de

las personas creando así un medio mítico en el que se crea una realidad diferente. (p. 256)

2.2.3 Producción

“*La Tigra* fue un proyecto ambicioso que tardó tres años en realizarse a un costo muy grande para las posibilidades que hasta ese entonces se manejaba en el país”. Así lo expresó Camilo Luzuriaga en una entrevista realizada para el diario El Comercio en abril de 1990.

Una de las principales dificultades que superó *La Tigra* para su realización fue encontrar a los personajes idóneos. Ecuador no se ha caracterizado por formar actores cinematográficos por lo que en esta película fue necesario recurrir a actores de teatro. En una publicación realizada por el diario HOY de 1990, se refiere a la actuación de la película, de la siguiente manera:

La Tigra presenta un desnivel actoral (la dirección actoral la hizo gente de teatro y no de cine). Este desnivel se hace evidente a partir de la Tigra (personaje) que tiene una enorme fuerza; es una mujer devoradora de hombres que impone su ley a sus amantes, a sus hermanas, a su pueblo. En cambio, Lissette Cabrera (la actriz) no muestra, en su actuación, la fuerza suficiente como para convencer al espectador sobre el vigor y la violencia del personaje; se la siente dubitativa y recurriendo a falsas inflexiones de voz para traslucir mando y energía. Juliana (Rossana Iturralde) se muestra más segura y convincente y no digamos la inédita Verónica García (Sara) que interpreta su papel con admirable naturalidad a tal punto que termina robándose la película. Así al terminar el filme, uno no está enamorado de La Tigra, (la intención del director) sino de Sara. A Arístides Vargas (Ternerote) tampoco se le ve, sin estar mal, con esa solvencia que muestra en las tablas. (p:91)

Escoger las locaciones también fue una barrera que se debió superar. En una entrevista realizada a Manolo Sarmiento, asistente de dirección de *La Tigra* mencionó: “Escoger la locación que finalmente sería la casa de *La Tigra*, fue un proceso que tardó varios meses, todas las casas que cumplían con los requerimientos

exigidos por Camilo estaban habitadas o abandonadas y en muy malas condiciones. La casa que al final se escogió fue la de una familia que después de morir su madre tomaron la decisión de construir una pequeña casa a lado de esta con el fin de mantener intactos los recuerdos de su madre”.

Sin duda, una de las principales barreras que superó *La Tigra* fue el bajo presupuesto a la hora de producirla, algo de más de cien millones de sucres (dato obtenido del diario El Comercio, en una publicación realizada en enero de 1990), como lo expresó Rodrigo Villacis, crítico del diario El Comercio “No voy a decir que esta película es una obra maestra, ni mucho menos. Tiene fallas, las propias de la inexperiencia; pero sobre todo debidas a las limitaciones del presupuesto. Sin embargo, es sin duda, en su categoría, el intento más audaz y mejor logrado del cine ecuatoriano hasta la fecha.” Aclarando así que *La Tigra* es una obra netamente nacional, con director nacional, actores nacionales y técnicos nacionales, hecha con gran dignidad.

2.2.4 Distribución y Exhibición

La Tigra generó gran expectativa y entusiasmo en el ámbito cultural de la época. Esto debido principalmente a la campaña realizada en medios de comunicación. Así lo publicó el diario HOY en febrero de 1990: “*La Tigra* no solo motivó la presencia del público en las salas de cine (incluso la tele cadena Nuestros Artistas realizó un programa exclusivo del film con la participación del director y actrices principales), sino también consiguió atraer la atención de las autoridades hacia la cultura, especialmente hacia nuestro cine”. (p:90).

Esta fue la estrategia que emplearon los productores de la película para conseguir auspicios económicos privados como estatales (presupuesto que por cierto no fue suficiente), logrando que los empresarios cinematográficos se arriesgaran a exhibir en las salas de cine un producto nacional.

El éxito de la campaña de promoción se debió principalmente a la imagen que se le dio a la actriz principal. Así lo expresó Lissette Cabrera en una entrevista realizada por el diario El Comercio en febrero de 1990:

- El entrevistador: ¿Está preparada para ser sex symbol?
- La actriz: “Sí, estoy preparada para ser símbolo sexual. Nuestra sociedad no necesita de símbolos sexuales sino de mujeres que asuman los retos que plantea la sociedad, mujeres que frente a ellos respondan con una actitud crítica. Los resultados de una campaña promocional de ninguna manera deben terminar en ofrecimientos para posar desnuda y cobrar en dólares, sino más bien en ofertas para cumplir roles protagónicos que permitan realmente un desarrollo de nuestro cine y teatro nacionales”. (p:93)

Según este mismo diario, el éxito de la campaña de promoción de *La Tigra* se debió a que el 20% del costo de la producción del largometraje se invirtió precisamente en promocionarla. El resultado fue que en poco tiempo (se quedó cuatro semanas en salas, a diferencia de Batman que permaneció sólo quince días) logró recaudar el 70% de su inversión. Camilo Luzuriaga en una entrevista realizada para la revista Artecorpus en septiembre del 2010 menciona que “*La Tigra* logró llevar 250 000 espectadores a las salas y es considerada una de las más taquilleras de la historia del Ecuador”.

Una de las consecuencias que trajo el estreno de este largometraje fue la pugna por parte de los cineastas por la expedición de una Ley de Cine que aliente y financie la producción nacional, pues hasta ese entonces no existían las mejores condiciones para hacer cine.

2.3 Sensaciones (1991)

2.3.1 Argumento

Sensaciones es la historia de un joven músico, Zacarías Martelli (interpretado por Juan Esteban Cordero), que tras estudiar música fuera del Ecuador, quiere producir un nuevo estilo de música. Su anhelo, encontrar el "sonido de Los Andes". Para cumplir su cometido y pese a la oposición de Isaías, su manager, Zacarías recluta a un grupo talentoso de música. Estos músicos se retiran a una lejana hacienda en la serranía de los andes ecuatorianos con el fin de encontrar estas melodías tan anheladas. Esta aventura musical está costeadada por Isaías.

A los músicos reclutados se incorpora Kiara como la cantante principal del grupo. Una vez reunido todo el grupo, cada integrante se compromete genuinamente con el proyecto que incluso recurren a experimentar con drogas para lograr la inspiración deseada.

Integrantes como Zacarías y El Chacal se compaginan tanto gracias a que comparten vivencias muy profundas en sus múltiples viajes a la montaña. Ricardo, el bajista del grupo (el resto de los integrantes lo llaman Ricas, por su orientación homosexual) llega a tener una relación muy tensa con Kiara, que parece acaparar la atención de todos los hombres en el grupo y genera celos en él. Sus celos llegan a tal punto que en una ocasión intenta drogarla para que su desempeño disminuya y tenga que salir del grupo. Al final, el complot es descubierto y Ricardo es juzgado por el grupo aunque sigue permaneciendo a él.

La noche previa al cierre del proyecto, ya cuando las canciones del disco han sido producidas, el grupo tiene una cena a manera de festejo y se adentran en algunos ritos propios que ellos mismos van definiendo sobre la marcha. El Chacal los llama a que toquen por una última vez, pero fiel a su creencia de que la vida se reduce a "sensaciones", él llega al límite cuando, tocando con toda su fuerza y pasión, ya no siente nada especial.

Esa noche, El Chacal abandona la hacienda y se lanza en una quebrada buscando la última sensación (la muerte), pues según él, ya las ha vivido todas.

La película termina con un concierto en Guápulo que el grupo da en honor a El Chacal y a manera de promoción de su disco. Mientras esto ocurre Zacarías e Isaías viajan a Nueva York para promocionar su trabajo.

2.3.2 Guión y Temática

El guión de *Sensaciones* fue realizado por Juan Esteban Cordero y Viviana Cordero. Esta película es netamente musical e incluso la trama que se planteó fue para justificar la música presente en todo el filme.

Edmundo Ribadeneira en un artículo publicado para el diario El Comercio el 11 de agosto de 1991 señala:

No caben discusiones en cuanto a que la música se lleva casi todas las palmas. Por encima de sus intenciones, de su propia actuación, de sus expectativas como cineastas en cines. Juan Esteban Cordero, autor de toda la música del filme, no hace sino confirmar su gran talento musical. (p.91)

El éxito de la música de *Sensaciones* radica en que los directores desde un principio planearon grabar un disco, cuya música no fuera ajena a la realidad ecuatoriana.

Una parte importante de la película es la presencia de los andes ecuatorianos. El deseo de este grupo musical es encontrar el sonido de Los Andes, y para esto, experimentan con drogas. Es a través de las drogas que logran compaginarse con la naturaleza logrando descubrir sus secretos más guardados.

En un artículo publicado para el diario El Hoy, el 7 de junio de 1991 se menciona:

Los Andes se convierte en el elemento esencial para el viaje interior que cada protagonista realiza. Su presencia es la grande protagonista omnipresente en toda la película. Los mejores momentos de la fotografía los tienen Los Andes.

Imágenes de postales, dan también la imagen de exotismo necesario para una aceptación internacional. (p.96)

Son estos paisajes que contribuyen en gran manera a darle el carácter ilustrativo a los videoclips que en la película están presentes. Estos videoclips son los procedimientos más adecuados en una película donde la principal protagonista es la música.

Aunque la música es el elemento narrativo primordial de *Sensaciones* hay que mencionar que la película tuvo dificultades en captar el sonido directo. Este problema afectó la argumentación de la película.

Con respecto a esto el diario El Comercio explica:

Hay dos tipos de sonido en *Sensaciones*; uno de tremenda limpieza y nitidez en relación con la música y el de la voz que, en cambio, deja mucho que desear, razón por la cual resulta casi imposible entender los diálogos y las voces en off de la cinta. No sabemos qué pasó al perderse los textos se pierde el sentido argumental de la película (Ribadeneira, 1991:91).

La temática de *Sensaciones* aborda la drogadicción, posiblemente la película hace una reflexión con respecto al uso de drogas, relacionando su uso con la tragedia (la muerte del Chacal) pero no lo hace de manera clara e incluso su mensaje llega a ser contradictorio, el diario El Hoy el 23 de septiembre de 1991 lo expone así:

A ratos, parece que este mundo postizo y falaz de la drogadicción compartida y común, promiscua y pedante, sería la condición ineludible de la vida y el arte, condición gracias a la cual es posible lograr algo concreto y valioso, como es el caso del disco que sale al final de la película.

2.3.3 Producción

El financiamiento para realizar *Sensaciones* requirió un trabajo arduo por parte de los productores. Viviana Cordero comenta:

Nosotros de alguna manera tuvimos mucho boicot por parte de las productoras nacionales, sin hasta ahora entender por qué. Este hecho nos llevó a buscar apoyo en Colombia. De las productoras colombianas obtuvimos los equipos para el rodaje, que llegaron de una manera milagrosa y a un precio considerablemente bajo (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

El financiamiento vino por parte de la empresa privada porque el Estado no apoyó a este proyecto cinematográfico. Cordero menciona: “hubo cero apoyo por parte del gobierno”

En *Sensaciones* el sonido tuvo gran importancia y aunque tuvo problemas para lograr la calidad requerida se contó con recursos electrónicos de primer orden. Una publicación hecha por El Comercio el 11 de agosto de 1991 lo asevera: “Una grabadora DAT, micrófonos especiales, únicos en su género y otros aditivos técnicos permitieron que la grabación se realice en sistema digital, motivo por el cual su reproducción tiene absoluta fidelidad y no pierde su calidad” (p.91)

2.3.4 Distribución y exhibición

El apoyo para la exhibición vino principalmente por Ecuavisa, canal que apoyó a la película con una gran campaña.

Al referirse a la exhibición, Viviana explica:

Nos dio mucha tristeza exhibir la película en Ecuador porque la pasaban en condiciones muy deplorables. En un momento dado se le acusó a la película de tener muy mal sonido y *Sensaciones* venía con un sonido de lujo, pero esto no se podía mostrar en las salas (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

Sensaciones, se exhibió en una época de transición donde los parlantes, cables, proyectores de las salas de cine estaban en muy malas condiciones y los espectadores

iban poco al cine, como dice Cordero “era desagradable ir a una sala de cine que no te ofrecía ningún atractivo”.

La exhibición en Ecuador no fue la esperada, pero a nivel internacional *Sensaciones* recorrió por varios festivales, como por ejemplo el festival de cine de Bogotá, donde ganó el premio a la mejor música.

2.4 Entre Marx y una mujer desnuda (1996)

2.4.1 Argumento

Entre Marx y una mujer desnuda es el reflejo de una época marcada por reformas y transformaciones sociales. La película tiene lugar en la ciudad de Quito, durante la década de los sesenta.

El autor (Felipe Terán) se propone escribir una novela sobre su círculo de amigos activistas que ambicionan cambiar el mundo. Entre estos amigos, sobresale Galo Gálvez (Aristides Vargas) -el pensador más brillante del partido- que pese a su paraplejía, es un hombre de acción, que pelea por defender sus ideales izquierdistas. No corre la misma suerte en el amor, aunque ama a Margaramaría (Lisette Cabrera) es incapaz de demostrarle su amor por sus celos, su machismo y su enfermedad que lo hace depender otro miembro del partido Falcón de Aláquez (Carlos Valencia).

Por su parte, el autor ama a Rosana (Maia Koulieva), la esposa del poderoso hacendado Fabián Gólmez (Augusto Sacoyo), no obstante este amor no deja de ser platónico y es a través de imágenes oníricas que el autor nos revela su vehemente deseo de amar a Rosana.

Una época donde una generación idealista sufre la incongruencia disciplinaria y burocrática de una sociedad que castiga a los militantes honestos, se desarrolla esta historia de sueños frustrados y amores imposibles.

Entre Marx y una mujer desnuda es, en esencia, una reflexión sobre la impotencia de sus protagonistas que anhelantes por lograr la “utopía socialista” se ven frustrados por el régimen de siempre. Como lo expresa Galo Gálvez “Quisimos romper cadenas y terminamos levantando muros, pero nuestras ideas son buenas, son muy buenas”.

2.4.2 Guión y Temática

Entre Marx y una mujer desnuda es una obra de carácter reflexivo y un tanto poético, está basada en el libro de Jorge Enrique Adoum.

El guión pasó por tres adaptaciones diferentes. La primera adaptación la realizaron Camilo Luzuriaga y el guionista peruano Augusto Cabada, la hipótesis consistía en reducir las diversas líneas narrativas temporales presentes en el libro a una sola progresión temporal lineal, intentó que no funcionó. La siguiente adaptación la trabajó únicamente Camilo Luzuriaga y el tratamiento consistía en trabajar dos líneas narrativas paralelas, que dio paso a un guión completamente diferente, pero no dio los resultados esperados. La última adaptación, la trabajaron Arístides Vargas y Camilo Luzuriaga, la hipótesis consistía en adoptar la estructura narrativa del libro original a la película, esta adaptación fue la que permaneció. Con respecto a esto Camilo Luzuriaga menciona: “Adoptar la estructura del libro original era muy complejo y me reducía el público y yo pretendía hacer una película para un público más amplio, pero por algo abrace esa obra y finalmente llegué al resultado esperado” (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

Con los valiosos aportes de Arístides Vargas se creó el guión final, en el cual, Camilo Luzuriaga se aventuró experimentando nuevas concepciones a la hora de contar la historia. Evitó así el uso de la clásica estructura lineal (inicio, desarrollo, desenlace).

Christián León menciona: “Siguiendo el planteamiento experimental del texto literario, el filme se propone una serie de juegos, variaciones y diseminaciones con varios personajes que no se estructuran en la lógica de narración clásica” (2012:36).

Es decir, que *Entre Marx y una mujer desnuda*, está contada de tal manera que aborda diferentes realidades. La primera, la historia de un grupo de jóvenes revolucionarios que se enfrentan a una sociedad atiborrada por el consumismo. La segunda, la historia de amor entre el Autor y Rosana (que no es más que una fantasía del autor). La tercera, una serie de escenas oníricas donde los personajes aparecen como niños y reconstruyen diversas escenas. Y la cuarta, las reflexiones hechas por el autor acerca de los acontecimientos que marcaban su realidad y la de sus compañeros activistas.

Con respecto a las escenas oníricas que se convierte en una línea atractiva de narración.

Christian León menciona que:

El filme sigue la tradición del cine moderno europeo, al escenifica las imágenes mentales y las proyecciones imaginarias de sus personajes. Lo hace de tal manera que la representación pierde su anclaje objetivo y el relato se transforma en un autorreflexión sobre la memoria, la imaginación y el mismo hecho de narrar. Siguiendo el código cercano al realismo mágico adoptado por realizadores como Rocha, Solanas y Littín, Luzuriaga produce un relato híbrido que mezcla referentes locales con códigos y lenguajes modernos. De ahí que la película, tienda hacia una representación barroca que combina ambientes oníricos y un exotismo vernáculo a través de una retórica enfática y teatral". (2012:36)

Esta retórica enfática y teatral sin duda enriquece al filme, porque son estos límites entre la fabulación y la realidad que generan en el espectador un permanente estado de suspenso, al dejar varios hechos inconclusos que se van resolviendo mientras la película va avanzando.

Uno de los logros de *Entre Marx y una mujer desnuda* fue la bien lograda fusión entre la retórica literaria y cinematográfica, pese a que la película no responde con exactitud a lo que el libro dice, pero sí recoge el espíritu del libro.

Jorge Enrique Adoum lo expresa así: “Creo que uno de los aciertos mayores de Camilo Luzuriaga fue la utilización de la metáfora cinematográfica, como reflejo de la metáfora literaria, pero enteramente original” (entrevista realizada por Aida Toledo para la Universidad de Alabama el 07 de abril del 2004).

2.4.3 Producción

Entre Marx y una mujer desnuda empezó a ser filmada en julio de 1994 y se terminó de rodar en julio de 1996. Tardó tres años en realizarse, y fue grabada en 35 mm pese a los grandes inconvenientes que esto representó.

La película conto con un presupuesto aproximado de 450 000 mil dólares, dinero que surgió del bolsillo del director y del sector privado.

Camilo Luzuriaga manifiesta que en *Entre Marx y una mujer desnuda* empleó una nueva forma de financiamiento: “Se vendieron acciones de la película de 100 dólares cada una, logrando alcanzar aproximadamente 45 000 dólares, fue un financiamiento importante. Este dinero más mis recursos contamos con 150 000 dólares para empezar el rodaje” (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

Aunque la cantidad de dinero recogida fue importante, no fue suficiente “el problema es que la película costó demasiado” menciona Camilo Luzuriaga, esto se debió a un mal manejo en el dinero ya que el concepto de remuneración fue exagerado.

Estos inconvenientes provocaron que se parara el rodaje al primer mes de grabación y que se produjera un promocional con el material ya grabado para conseguir apoyo a nivel estatal. Camilo Luzuriaga dice:

Conseguí un apoyo bastante importante del Ministerio de cultura, en sures fue de 100 millones, era bastante dinero. Con esto pudimos reiniciar el rodaje. Pero

como seguíamos manejando el concepto de industria que no existe, tuvimos que parar el rodaje por segunda ocasión (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

Para esta segunda ocasión, el director tuvo que endeudarse para poder terminar la película, el primer corte de la película se consiguió con gran esfuerzo. *Entre Marx y una mujer desnuda* tuvo graves inconvenientes de sonido que provocaron que la película sea doblada, este proceso tardó un año en realizarse.

El concepto de producción que se utilizó en la película fue de departamentalización, siguiendo el modelo norteamericano.

2.4.4 Exhibición y distribución

Entre Marx y una mujer desnuda se estrenó el 19 de junio de 1996 en los cines Bolívar, Benalcázar, Colón y Casa de la Cultura.

La película fue un éxito de taquilla a pesar de que era una película para público restringido. Este éxito se debió principalmente a la buena campaña de promoción que manejaba el slogan -Juega a ser inteligente ven a ver esta película-

Con respecto a esto Camilo Luzuriaga explica: “El público vino a ser inteligente y vino en masas. Fue la segunda película más taquillera del año después de *Titanic*, que tuvo 150 000 espectadores, mientras que *Entre Marx y una mujer desnuda* tuvo 93 000 espectadores” (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90)

2.5 Sueños en la Mitad del Mundo (1999)

2.5.1 Argumento

Sueños en la mitad del mundo es el primer largometraje realizado por Carlos Naranjo. Es en realidad una colección de tres cuentos ambientados en diferentes regiones del país y protagonizados en su mayoría por actores extranjeros.

El nexos que une los tres relatos de *Sueños en la mitad del mundo* es una chiva.

El primer cuento lleva el nombre de *Déborah*.

En un pequeño pueblo donde las apariencias son lo más importante llega Déborah una mujer extranjera que se convierte en el blanco perfecto de críticas y murmuraciones para las beatas tradicionalistas del pueblito. Déborah es maestra de piano y Mauricio un joven del pueblo empieza a recibir clases con ella. Tras un mal entendido provocado por un comentario de Mauricio, se difunde un chisme en contra de la reputación de Déborah. Esto genera que todos los hombres del pueblo quieran recibir clases con ella. Y por supuesto, este hecho, despierta el enojo de las mujeres, obligando a Déborah a irse de este pequeño pueblo.

El segundo cuento es *Moira*.

Santiago, intelectual y profesor de universidad busca el amor en su esposa, pero Moira logra captar su atención a través de un no tan casual encuentro en un taxi. A este encuentro le sigue otro, donde Moira no cumple su cometido y se aleja de él. Los días pasan y Santiago no logra sacar de su mente a Moira, la encuentra y tras un apasionado beso se da cuenta que su lugar es junto a su esposa. Huye arrepentido, pero ya es tarde Moira reclama su vida.

El último cuento, lleva el nombre de *Guasangó*

Don Serafín y Doña Selma se encuentran de vacaciones en la selva ecuatoriana junto a su hija Mina y su esposo Roberto. La selva ecuatoriana es rica en leyendas y creencias, entre ellas, la historia de La Guasango, cuya alma reposa en los árboles del lugar y que cada cierto tiempo sale a vengarse (fue violada por varios hombres). La Guasangó irrumpe continuamente en los sueños de Roberto y la única manera de

librarse de ella es atándolo al verdadera amor. Mina, su esposa lo intenta seduciéndole de varias formas pero no lo logra. Únicamente la intervención de Doña Serafina a través de varios ritos consigue librar el alma de Roberto.

2.5.2 Guión y Temática

Sueños en la mitad del mundo en realidad no es un largometraje, son tres relatos diferentes, cada uno de los cuales lleva el nombre de una mujer (Déborah, Moira y Guasangó) y que están unidos por una chiva (autobús adaptado en forma artesanal para el transporte público rural). Como el mismo director lo afirma en un artículo publicado para el diario El Hoy el viernes 24 de octubre de 1999: “hice una trampa narrativa”.

La película aborda el tema de la relación de pareja de tres maneras diferentes. En el primer cuento *Déborah*, lo hace de una manera costumbrista al describir la historia en un pueblo pequeño donde las tradiciones son muy arraigadas.

El costumbrismo de la primera parte de la película *Sueños de la mitad de mundo* no va más allá de los lugares comunes: las comadres espían tras la ventana, el sordo malentende un mensaje y riega un rumor falso, la recién llegada se convierte en comidilla (Redacción 1991, Sueños en la mitad del mundo: todo el riesgo fue del productor, diario El Hoy, p. 99).

Esta primera historia es tratada de manera pintoresca y busca incursionar en la comedia, así lo expresó Carlos Naranjo en una entrevista realizada para el equipo de producción del documental Esc. 90.

En el segundo cuento, *Moira* el tratamiento es más estructurado aunque los personajes no logran evolucionar principalmente debido al corto tiempo en que suceden los hechos. El tercer cuento “Guasangó” aborda el tema de la pareja en un paraje exótico y de manera onírica pero no logra representar de manera legítima las costumbres de esta región.

La historia de Guasangó es ambientada en una Esmeraldas inexistente, con fiestas, mitos y rituales inventados y cero imaginación, es la expresión básica del realismo mágico tópico. Todo lo cual desvirtúa el propósito declarado de hacer de *Sueños* una expresión de la identidad nacional (Redacción 1991, *Sueños en la mitad del mundo: todo el riesgo fue del productor*, diario El Hoy, p. 99).

Tal vez uno de los principales problemas de *Sueños en la mitad del mundo* fue el abuso de actores extranjeros que trabajó en la película. Diario El Comercio en una publicación realizada el 22 de octubre de 1999 subraya:

Quizá se manejaron mal los términos de la coproducción con España, al menos en lo que a selección de actores se refiere. El caso es que la imagen de un poblado perdido de la serranía donde casi todos los personajes son españoles resulta, incluso, ofensivo. ¡Hasta la parca que deambula por las calles de Quito resulta ser una dama española! Lo que hace Naranjo con la fiesta y los rituales afroesmeraldeños se parece a lo que se puede ver en las malas películas de Hollywood cuando pintan una fiesta mexicana: un mariachi, una corrida de toros, borrachos, descalzos y armados, una vendedora de frutas... Dos o tres de estos rasgos bastan para crear un ambiente. Asimismo, *Sueños* recurre a símbolos fuera de todo contexto: una chiva por ejemplo (aquel transporte típico de las tierras bajas) que recorre y recorre las carreteras de la Sierra. (p.91)

Es decir, *Sueños en la mitad del mundo* no refleja el contexto del país. A través de esta película el espectador no se siente identificado, porque la cotidianidad urbana que se está representando es muy lejana a la verdadera realidad del país. Como lo explica este mismo artículo “Naranjo aparece frente a la realidad ecuatoriana como el complaciente fabricante de exotismo para exportación”.

La temática de *Sueños en la mitad del mundo*, fue muy criticada y con respecto a esto Carlos Naranjo dice que:

Sueños en la mitad del mundo en su época recibió muchas críticas por no ser un cine social. Más bien, era un cine que se alejaba de la realidad social, esto debido principalmente a que en esta época estábamos acostumbrados a que el cine siempre aborde los temas sociales, que está bien, pero también hay que abrir campo al cine que trata de manejarse en la áreas de la imaginación y en este tipo de cine entra *Sueños en la mitad del mundo* (entrevista realizada por el equipo de producción de Esc. 90).

2.5.3 Producción

Esta película, se convierte en la primera coproducción hecha con España. Surgió gracias a la intervención de Asocine, esta entidad recogió diversos proyectos de los cuales salió seleccionado *Sueños en la mitad del mundo*. La coproducción consistía en 40% Ecuador y 60% España.

Al referirse al financiamiento de la película Carlos Naranjo plantea:

Apoyo estatal hubo muy poco, nosotros presentamos el proyecto a varias instancias y de la única instancia de la que tuvimos apoyo fue del Consejo Nacional de Cultura, que consta en los créditos, el presupuesto de la película era de un millón ochocientos mil dólares y el aporte del Consejo Nacional de Cultura en esa época fue de 5000 dólares para la película. Nosotros logramos hacer esta coproducción más por apoyo privado (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

Este poco apoyo estatal al cine se dio en una época donde existía cierta estabilidad económica en el país.

Al ser una coproducción, se marcaron reglas claramente definidas en el proceso de producción. España por ser el inversionista mayoritario era el encargado de establecer las cabezas de cada área, de designar a la mayoría del equipo técnico y al talento artístico. Por su parte el equipo de producción ecuatoriano era gente amante del cine, que se inclinaba más en sacar el proyecto adelante, que en generar ganancias.

Acerca del talento artístico Carlos Naranjo menciona: “La excesiva presencia de actores extranjeros fue uno de los problemas que se suscitó en esta coproducción. España al ser el inversionista mayoritario escogió a actores que puedan funcionar comercialmente que generen las ganancias invertidas en el proyecto” (Carlos Naranjo, entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

2.5.4 Distribución y exhibición

En lo referente a la distribución Ecuador poseyó los derechos para América Latina.

En cuanto a la exhibición *Sueños en la mitad del mundo* fue la primera producción nacional desde que se inauguraron las multisalas de cine, sin embargo, la taquilla no fue la esperada, pese a que se generaron grandes expectativas entorno a la película.

Carlos Naranjo señala:

Se creó muchas expectativas por *Sueños en la mitad del mundo*, al decir que era la primera coproducción y que era la película más cara hasta entonces. Sin embargo, estas expectativas hasta cierto punto fueron contraproducentes porque el espectador esperaba más cosas y no fue así. Y no quiero decir que nos fue mal en taquilla, pero la gente esperaba más de *Sueños*. Además el estreno se dio en una época difícil donde vino el colapso del feriado bancario (entrevista realizada por el equipo de producción del documental Esc. 90).

2.6 Ratas, ratones y rateros (1999)

2.6.1 Argumento

La historia comienza en Guayaquil donde Ángel (interpretado por Carlos Valencia) un ex convicto huye de la casa de su novia al ser perseguido por dos sicarios. En la huida se tropieza con uno de los sicarios y en su desesperación por escapar le golpea cruelmente.

Salvador (interpretado por Marco Bustos) recibe la llamada de su primo Ángel para encontrarse en una estación de bus y Salvador va a su encuentro pese a las advertencias de su padre de llamar a la policía si Ángel se ponía en contacto con él.

Tras la llegada de Ángel, ambos se dirigen a la casa de Salvador. Ángel se tiñe su cabello para no ser reconocido, aunque en la estación de bus uno de los sicarios (Flaco) ya lo había reconocido.

Ángel y Salvador se dirigen a la casa de otra prima, Carolina, de clase superior, quien está a punto de celebrar su graduación. Salvador le pide refugio por una noche, mientras Ángel le vende un revolver al novio de Carolina. A la par, el padre de Salvador es golpeado duramente por Flaco.

Tras haber robado unas carteras y bolsos de los invitados de Carolina, Salvador y Ángel huyen a Guayaquil en una camioneta también robada, en el viaje Salvador sufre un ataque de epilepsia pero es atendido por su primo. Al llegar a Guayaquil, Ángel vende la camioneta y se dirige a un billar a pagar la deuda que tenía pendiente. Desafortunadamente ya es muy tarde para él, puesto que al entrar al lugar se percata que Doña Eulalia está llorando la muerte de su hijo Jhonny, el sicario a quien Ángel había golpeado en el cementerio. Ángel huye del lugar y es atropellado por un auto pero no le ocurre nada, llega donde está Salvador y regresan nuevamente a Quito.

En Quito, Mayra, amiga de Salvador le informa a Salvador que su papá está hospitalizado por la paliza que le dio un ladrón, y él acude a visitarlo. Al salir del hospital, Salvador le reclama a Ángel que todo lo sucedido es su culpa, pero Ángel promete ayudarle con los gastos del hospital.

Al llegar a casa de Salvador, Flaco les aguardo con un revólver y está listo para matarlos, Ángel se defiende y lo golpea en la cabeza, golpe que mata a Flaco. Los vandalismos de Ángel van en aumento y Salvador cada día se va asemejando a su primo.

El padre de Ángel necesita ser intervenido quirúrgicamente y para poder pagar la cirugía, Ángel y Salvador planean robar la casa del novio de su prima Carolina, pero en el intento son descubiertos y a Ángel no le queda más remedio que disparar y matar al padre del novio de Carolina.

Salvador visita a Mayra para decirle que su padre a muerto por complicaciones en la operación, mientras que Ángel revisa el botín obtenido, fuma droga y se aleja manejando la camioneta.

2.6.2 Guión y Temática

Ratas, ratones, rateros es el primer largometraje producido por Sebastián Cordero. El filme surge en una época donde el cine social invadía a una América Latina cansada de películas que reflejaban una cultura lejana a su realidad.

Jorge Luis Serrano en su libro *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano* lo explica así: “Indudablemente mérito del largometraje nacional es el retrato que realiza del Ecuador contemporáneo, a través de su variopinta galería de personajes. En esta película, los ecuatorianos nos hemos conocido mejor y reconocido (Serrano, 2001:96).

Efectivamente, es a través de los personajes que se logra encontrar un retrato urbano fiel del Ecuador. *Ratas, ratones, rateros* es una película de personajes, por un lado está Ángel astuto, despreocupado, egoísta; y por otro lado está Salvador apocado y pasivo, uno costeño y otro serrano, hacen que el espectador encuentre en ellos varios puntos de identificación.

Con respecto a los personajes Marcelo Báez Meza en su libro *El gabinete del doctor cineman* dice: “Ángel y Salvador los dos personajes del filme *Ratas, ratones, rateros* son uno solo, representan al ecuatoriano escindido, a ese ser que es una mixtura entre

el costeño y el serrano, y todo el catálogo de estereotipos que pueden concentrarse entre ambos” (2006:80).

Aunque la película está cargada de localismos y expresiones quiteñas y guayacas que muestra la cultura ecuatoriana, la historia es universal y funciona en las pantallas de todo el mundo “lo más importante es la historia. Una historia universal como lo sugiere su estructura de tragedia griega: las carencias de los héroes los empujan a la fatalidad de su destino” (artículo publicado para El Comercio el 03 de diciembre de 1999).

Es que la historia de *Ratas, ratones, rateros* se aleja del modelo hollywoodense, donde los héroes son superdotados, hábiles y poderosos. Esta película emplea un lenguaje y una estética nueva. Es un cine de bajo costo que muestra la verdadera realidad social y que tiene un contacto directo con ella. *Ratas, ratones y rateros* reivindica a sus personajes excluidos por una sociedad mojonera, cuando estos van descubriendo quienes realmente son. Ángel y Salvador pertenecen a ese grupo oprimido que busca mejores condiciones de vida frente a los sectores dominantes que ha interrumpido la sociedad. Y las mejores condiciones de vida en el caso de Ángel y Salvador significa la delincuencia.

2.6.3 Producción

Ratas, ratones, rateros se empezó a filmar el 13 de julio de 1998 y se terminó de rodar el 15 de agosto del mismo año.

La película se empezó a rodar con un presupuesto de 165 909 dólares “habíamos calculado que era poco factible recuperar más de esa inversión” lo expresó Isabel Dávalos en su artículo *Ratas, ratones, rateros y el país de Jamil Mahuad* publicado para el libro conmemorativo de *Ratas, ratones, rateros*.

En el rodaje se utilizó una cámara de 35 mm traída de Los Ángeles, se trabajó con lentes fijos en formato 1,85, con película Kodak. Sebastián Cordero menciona “calculamos mal la cantidad de película que necesitábamos (pedimos menos de 30 000 pies), y tuvimos que comprar más película en la mitad del rodaje para poder terminar (Cordero, 2010:176). Esto hizo que los gastos de la película aumenten a 171 000 dólares, llegando a costar finalmente 247 000 dólares debido a gastos adicionales provenientes principalmente por demoras en la sonorización (datos obtenidos del libro conmemorativo de *Ratas, ratones y rateros* p. 248)

Estos gastos fueron recuperados pese a la crisis que Ecuador enfrentó a principios del nuevo milenio, donde el sucre perdió su valor considerablemente, subiendo de 5 000 a 25 000 sucres por dólar. Tal vez lo que contribuyó al éxito de *Ratas, ratones rateros* fue la convulsión política, económica y social que vivía en esa época. El país se reflejaba a la perfección en el largometraje.

2.6.3 Distribución y exhibición

La película se estrenó el 25 de diciembre de 1999. Estuvo en carteleras por 25 semanas consecutivas y llegó a tener más de 120 000 espectadores solo en el Ecuador.

Isabel Dávalos (2010) menciona:

Superamos casi el 100% de nuestras expectativas de asistencia. Lamentablemente, el bajo costo del ticket no nos permitió recuperar nuestra inversión. Afortunadamente *Ratas*, se vendió meses más tarde a la cadena de cable estadounidense HBO latino y HBO Ole, esta venta significó en números lo mismo que toda la recaudación de taquilla en el Ecuador (p.287).

Una de las estrategias que utilizó *Ratas, ratones y rateros* fue llevar primero la película a festivales para después estrenarla en el Ecuador, estrategia que tuvo buenos resultados.

Con respecto a esto Sebastián Cordero menciona:

No hicimos como las otras películas nuestras, muy pocas tres o cuatro en la década, de mostrarla primero en el Ecuador, sino que la llevamos antes a festivales. Porque luchábamos contra un gran prejuicio: si al público ecuatoriano sin más se le presentaba una película ecuatoriana, por el hecho de serla, asume que es mala. Por eso nosotros la mandamos antes a festivales y tuvimos suerte y nos fue bien, en festivales muy importantes, en Venecia, en Toronto, en San Sebastián, obtuvo el premio de Huelva y otros premios. De modo que al estrenarla en Ecuador la gente tenía mucha curiosidad, quería ver cómo era esta película que había tenido tan buenos resultados fuera (Cordero, 2010:232).

El éxito de la película también se debió al contexto que en la época se vivió. *Ratas, ratones, rateros* formó parte de esa historia, sufrió y se alimentó de la crisis que a principios de milenio se enfrentó como país.

2.7 Situación actual del cine ecuatoriano

Actualmente hay un incremento de producciones nacionales que llegan a las carteleras del país. Este despunte se dio a partir del estreno de la película *Ratas, ratones y rateros*, película que mostró la realidad de un país, mostró drama, mostró cine social. “No se empezó a hablar de un renacer en el sector hasta la llegada en 1999 de *Ratas, ratones, rateros*⁴”, “*Ratas, Ratones, Rateros*, de Sebastián Cordero, sirvió de disparador para ingresar en la década de mayor productividad y resultados para nuestro cine⁵”, son algunos de los comentarios vertidos por críticos del cine ecuatoriano.

(4) Diario El Hoy; Sábado, 15 de octubre de 2011; “El cine ecuatoriano vive un momento histórico con casi 200 filmes en 5 años”. Recuperado el 24/07/2012 del <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/el-cine-ecuadoriano-vive-un-momento-historico-con-casi-200-filmes-en-5-anos-507477.html>

(5) CNCine; Jueves, 22 de abril de 2012; “El momento del cine ecuatoriano”. Recuperado el 24/07/2012 del <http://cncinecuador.blogspot.com/2010/04/el-momento-del-cine-ecuadoriano.html>

Esta película llegó en un período sumamente difícil para el Ecuador puesto que se dejaba de emitir el sucre, suceso que llevó a la nación a una crisis no solo económica sino de identidad.

Robert Mendoza, director de la película ecuatoriana *Érase una vez en Piñas* comenta:

En una época difícil nace toda una legión de creativos que de alguna manera sentían la necesidad de mostrar al mundo lo que sucedía. El Ecuador no tenía norte, no tenía líderes, tenía una identidad de la que sentía vergüenza. Es en ese momento donde, a través de sus películas, cineastas, nuevos y de la ‘vieja guardia’, intentaron dotar de una identidad a una novel población que sentía la necesidad de reescribir su historia⁶

Es así como nacen películas como *Fuera de Juego* (2002) de Víctor Arregui o *Un titán en el ring* (2002) de Viviana Cordero, que abordaban la realidad nacional, la migración en la película de Arregui y el deseo de escapar de los problemas nacionales en la película de Cordero.

Mendoza indica: “Los pocos directores que se atrevían a agarrar un cámara y salir a buscar financiamiento para una película sabían que el dinero no podía ser gastado en una producción sin sentido. Ellos querían denunciar⁷”.

A esta necesidad de los cineastas, se suma la creación de festivales que son los causantes de generar nuevos espacios para la exhibición del cine independiente hecho en el Ecuador. Estos espacios confirmaron la existencia de un público deseoso de ver y conocer otras formas de hacer cine.

(6) Barriga, Rafael; Viernes, 16 de septiembre de 2011; “La realidad nacional y el cine: Una década de ejercicios”. Recuperado el 15/07/2012 del <http://diatribasyplacer.blogspot.com/2011/09/la-realidad-nacional-y-el-cine-una.html>

(7) Barriga, Rafael; Viernes, 16 de septiembre de 2011; “LA realidad nacional y el cine: Una década de ejercicios”. Recuperado el 15/07/2012 del <http://diatribasyplacer.blogspot.com/2011/09/la-realidad-nacional-y-el-cine-una.html>

En el artículo Una cierta tendencia del cine escrito por Jorge Luis Serrano se menciona los festivales más destacados que ha tenido el Ecuador, estos son:

Festival de cine Documental Encuentros del Otro Cine, es un festival que exhibe estrictamente documentales y ha permitido la llegada de personalidades como Patricio Guzmán al país, incentivando así el crecimiento del cultivo de este género dentro de los productores jóvenes ecuatorianos

Festival Iberoamericano de cine Cero Latitud Festival que exhibe lo más relevante de la producción realizada en español o portugués (2006:68).

Estos logros alcanzado por los cineastas en los primeros años del nuevo milenio, hizo que el gobierno ecuatoriano aprobara la primera ley de cine del Ecuador.

Serrano (2006) menciona:

En el 2005, un grupo de cineastas ecuatorianos reunidos en el II Festival de Cine de Cuenca redacta una carta abierta al Presidente de la República exigiendo que el gobierno elabore la tan ansiada Ley de Cine. Al salir la noticia en los medios, un diputado acepta la demanda y prepara un proyecto de Ley. Éste fue el origen de un proceso que desembocaría en la constitución del Consejo Nacional de Cinematografía, hoy en funciones (p:68)

La consolidación de esta entidad que trabaja a través de convocatorias anuales para asignar sus recursos (20% y 25% del total del presupuesto de las producciones fílmicas) ha sido fundamental para las producciones cinematográficas que se han dado en el país en los últimos años. El Consejo Nacional de Cinematografía está conformado por cuatro personas que son representantes del sector público y tres personas pertenecientes al sector privado que incluyen a un representante de los productores, otro de los directores y guionistas y un tercero de los actores y técnicos. Así lo explica el director del Cncine⁸.

(8) Mena, Paul; Miércoles, 2 de noviembre de 2011; "El cine ecuatoriano en camino ascendente". Recuperado el 15/07/2012 del http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/11/111102_cine_ecuador_il.shtml.

Desde su creación han aparecido una serie de películas como *Bifurcando la mirada* (2006), *Cuando me toque a mi* (2006), *Este maldito país* (2008), *Black Mama* (2009) *En el nombre de la hija* (2011), entre otras. En el Ecuador se han realizado 137 proyectos audiovisuales desde el 2007 al 2010 (según datos obtenidos del sitio web cncine.gob.ec) producción, que sin duda, contrasta con los cinco largometrajes de ficción que se produjeron en todo el país en la década de los noventa.

A esto hay que incluir la incorporación de Ecuador a la CAACI y el Programa Ibermedia, que han apoyado inmensamente a los diversos proyectos cinematográficos:

Hasta la fecha se han asignado más de 5'000.000 USD en iniciativas de toda índole. Las convocatorias prevén desde el apoyo a la escritura de guiones y desarrollo de proyectos; el apoyo a la producción de largometrajes de ficción; largometrajes documentales; hasta el apoyo a la postproducción de largometrajes; producción de cortometrajes de animación y experimentales; así como a pequeños festivales y muestras regionales realizadas a lo largo y ancho del país⁹.

Otra razón del crecimiento del cine ecuatoriano ha sido el aparecimiento de una nueva generación de cineastas nacionales. Un gran número de estos nuevos profesionales han optado por estudiar en el extranjero, sin embargo, en Ecuador ya existen escuelas especializadas en cine.

Con respecto a esto Jorge Luis Serrano dice:

(9)Barriga, Rafael; Viernes, 16 de septiembre de 2011; "La realidad nacional y el cine: Una década de ejercicios". Recuperado el 15/97/2012 del <http://diatribasyplacer.blogspot.com/2011/09/la-realidad-nacional-y-el-cine-una.html>

Quito cuenta con dos importantes espacios de formación cinematográfica: uno es de parte de la Universidad San Francisco de Quito y el otro es un proyecto de Camilo Luzuriaga junto a Lissette Cabrera. Hay centros de formación de menor nivel en otras ciudades del país, en Cuenca y Guayaquil especialmente. Quizás la realidad de estudiar en el extranjero empiece a modificarse a través de los espacios nacionales mencionados (2006:69).

Es únicamente a través de la práctica que los nuevos realizadores irán mejorando sus productos y precisamente el mejor lugar para practicar son estas escuelas de cine. La creación de estas también ha sido un gran acierto e incentivo para el aumento de la producción cinematográfica en el nuevo milenio.

Otro punto a considerar fue el desarrollo tecnológico. En los años 90 el cine comenzó un proceso de transición, del soporte fílmico a la tecnología digital. Esta nueva tecnología ofreció presupuestos más bajos a la hora de filmar una película y facilitó la manipulación en el montaje. Sin duda, fue un factor que influyó positivamente en el incremento de las producciones nacionales.

Como un síntoma del crecimiento cinematográfico en el Ecuador se ha experimentado un incremento en la publicación de revistas sobre cine, entre las más destacadas están Fancine, Cuadernos de Cinemateca, Revista Zoom.

Aunque el desarrollo del cine ecuatoriano es inminente todavía hay desafíos que enfrentar, el principal tiene que ver con el sistema de distribución y exhibición.

Las cadenas de cine imponen sus condiciones. Si bien reconocemos que los complejos de cine están abiertos a la producción nacional, hay problemas que tienen que ver con que llegado cierto número de semanas las películas ecuatorianas son retiradas y se da preferencia a los estrenos estadounidenses”, señaló el director del Cncine¹⁰.

(10) Mena, Paul; Miércoles, 2 de noviembre de 2011; “El cine ecuatoriano en camino ascendente”. Recuperado el 15/07/2012 del http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/11/111102_cine_ecuador_il.shtml.

Es que a pesar de las 220 salas que existe en el Ecuador, el espacio que se da a la producción nacional es limitado, las carteleras son acaparadas por las grandes producciones hollywoodenses y competir con ellas es una labor titánica que no solamente lo vive Ecuador, sino todos los países latinoamericanos.

Para Serrano la posible solución es plantear normas legales regulatorias, él opina “es necesario establezcan condiciones más favorables para la producción nacional en las salas de cine”(2006:68).

Otro desafío al que hay que enfrentar es la poca remuneración que un cineasta recibe por su trabajo, con respecto a esto Mendoza menciona: "Lo hacemos por amor al arte. Yo no sé de qué viven todos los cineastas ecuatorianos. Todos hacemos otras cosas, como el periodismo, que tampoco da mucho, las producciones comerciales, o el documental institucional o por encargo".

Desde el inicio del nuevo milenio se han producido una gran variedad de producciones cinematográficas y reconocer que cada obra ha ayudado al crecimiento del cine ecuatoriano es sumamente importante. Son estos filmes los que están alimentando y alentando a la memoria colectiva de una nación por lo que darles el mérito que se merecen es esencial, como lo expresa Mendoza: “Ojalá y esto no sea como los otros tantos puntapiés iniciales del séptimo arte nacional. No vaya a ser que con nosotros y nuestras películas pase lo mismo que con El tesoro de Atahualpa, la primera película nacional y de la que no existen más que recortes de periódicos que nos dicen que existió cine en el país. Todo un pedazo de historia nacional, perdida¹¹”.

(11) Barriga, Rafael; Viernes, 16 de septiembre de 2011; “La realidad nacional y el cine: Una década de ejercicios”. Recuperado el 15/97/2012 del <http://diatribasyplacer.blogspot.com/2011/09/la-realidad-nacional-y-el-cine-una.html>

CAPÍTULO III

3. PRODUCTO AUDIOVISUAL- DOCUMENTAL DE AUTOR

3.1 Documental de autor

“El que hace no-ficción se lanza siempre a un viaje hacia lo desconocido, a lo incierto” (Erwin Leiser)

El documental de autor consiste en mostrar cualquier actividad humana bajo el punto de vista personal del cineasta. En este tipo de documental ni la técnica ni el dinero es lo más importante, sino su manera de contar las historias, con más sentido del relato y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico.

Para Bill Nichols en su libro *la Representación de la realidad*, existen tres definiciones de documental:

Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta aunque no contradictoria. En su conjunto estas definiciones ayudan a demostrar cómo constituimos nuestros objetos de estudio y cómo después este mismo proceso determina una buena parte del trabajo que seguirá (1991:41).

El documental, desde el punto de vista del realizador, se basa principalmente en que el realizador no ejerce tanto control sobre su trabajo como sí lo hacen quienes

trabajan en ficción. En *El arte cinematográfico: una introducción*, Bordwell y Thompson afirman:

A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control (1995:237)

Según esta definición, es clara la intervención del realizador en la investigación, producción y edición del documental, sin embargo, no se puede olvidar que el control que se ejerce en la realización de un documental tiene tanta importancia como la que se ejerce en la producción de ficción. Quien produce un documental también interviene en el contexto social del mismo, es decir, su influencia es notoria dentro de la realización del mismo y no se puede considerar al documental desde el punto de vista del realizador o documental de autor como una simple exposición neutra, distante y objetiva de la realidad. Bill Nichols lo expresa así:

Incluso dentro de dentro de los muy restringidos confines del *Cinema vérité*¹, donde los realizadores se tomaban grandes molestias para minimizar el efecto de su propia presencia durante el rodaje y donde intentaban dejar que los sucesos se produjeran como si ellos no estuvieran allí, era inevitable el control sobre fase de producción de la película. Ninguno de estos individuos ni otros realizadores que se dedicaban a la observación tenían intención alguna de perder el control sobre lo que ocurría.

(1) **Cinema vérité:** Es un movimiento cuyo origen se remonta al cine francés de la década de 1960, en él se mostraba a las personas en situaciones cotidianas con un diálogo auténtico y la naturalidad de la acción. En lugar de seguir la técnica habitual de rodaje, sonido e imágenes en conjunto, el cineasta primero grababa las cintas con las conversaciones *reales*, entrevistas u opiniones. Después de seleccionar el mejor material encajaba el sonido a este material visual seleccionado y lo procesaba en la sala de edición. A menudo los filmes eran hechos usando *cámara en mano*. El **cinema vérité** hace énfasis en las circunstancias reales de las escenas, dando menor importancia a los medios formales del guión, la edición y la iluminación.

Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas». Esto requería una sofisticada forma de no intervención que, como las técnicas de observación participativa o como el trabajo de campo sociológico y antropológico en general, ejercía una demanda considerable sobre el realizador para que éste ejerciera un tipo de control que en buena medida pasara desapercibido (1991:42).

Sobre lo que verdaderamente el realizador de un documental de autor no tiene control absoluto es sobre la historia que está contando, esto principalmente a la investigación que se realiza, que en ocasiones concuerda con la historia planteada desde el inicio, pero que en la mayoría de veces varía notablemente, dando nuevos rumbos a la historia que se quiere contar. Es por esto que no se puede hablar de un guión definitivo para un documental.

Patricio Guzmán en su ensayo *Guión en el cine documental* menciona que:

La investigación arroja como resultado una segunda versión del guión, más extensa y completa, a menudo un trabajo que nadie lee. Es una forma de detectar los fallos en la historia y el tratamiento. Esta segunda versión es también un trabajo prospectivo. Todavía falta por conocer a la mayoría de los implicados. Se trata de un guión “imaginario” (completamente inventado a veces). Un guión IDEAL donde uno sustituye la verdadera realidad, donde uno escribe lo que anhela encontrar (1998:5).

Una vez terminado el proceso de filmación del documental, es normal descubrir que los resultados de la filmación son ligera o profundamente diferentes a lo que en un principio se planteó, lo que obliga a reescribir una nueva estructura.

Patricio Guzmán (1998) lo plantea así:

Hay un momento en que el montaje “se adueña” de la película y avanza más allá de su propio terreno (el ritmo, la continuidad, la síntesis) entrando en otra fase, codeándose con el guión. Pero hay otros momentos en que el montaje sucumbe, cuando la fuerza documental de las imágenes -- con su tiempo real-- no admite más manipulación; cuando la energía de los planos --de la vida real-- se sitúa por encima del ritmo convencional. Es decir, cuando la realidad supera al cine. Lo mismo le pasará al director-guionista cuando se le pase por la cabeza imponer cambios inesperados, giros bruscos, falsas relaciones, adentro de una historia real, cuya lógica escapa muchas veces a su oficio de cineasta. (p. 10)

Es decir, los documentales de autor siempre son una representación de la realidad según la mirada original de sus autores (mirada que está en todo momento desde la idea original hasta el montaje final).

3.1.1. Características del documental de autor

Alejandro Pock Peláez en su artículo El Nuevo documental, Formas contemporáneas de representación de la realidad, escrito en marzo del 2010 (p.1) identifica algunas características del documental de autor:

- La intervención directa o “performativa” del director
- La autorreflexión o la duda sobre la verdad
- La capacidad de representación de la imagen y de las historias mismas
- Los textos vacilantes, poco autoritarios, personales y ensayísticos
- La mezcla sin escrúpulos de ficción y realidad y de imágenes y recursos heterogéneos, entre otras.

El documental de autor narra una historia de manera particular, usando adecuadamente los recursos narrativos (aprovecha al máximo los personajes, las imágenes y los sonidos); es decir, logra fusionar los elementos reales con los elementos cinematográficos propios de la ficción, derribando así las barreras que lo separaban de este género.

En este tipo de documental la presencia de la voz en off y de las entrevistas es diferente ya que se busca explotar al máximo “la vida real” para lograr una expresión visual genuina.

En cuanto a las entrevistas, el documental de autor pretende que de la entrevista nazca un verdadero personaje que sea genuino frente a cámaras, proceso que se logra estando en constante relación con el personaje. Con respecto a esto Patricio Guzmán menciona:

Una entrevista deja de ser convencional cuando “desde ella” empieza a surgir un personaje auténtico, de carne y hueso, que nos conmueve y nos lleva hacia otra dimensión de la comunicación --una dimensión más honda--. Deja de ser convencional cuando se alternan los escenarios donde aparece; cuando la iluminación y los movimientos de cámara se ponen a su servicio; cuando el lenguaje cinematográfico supera al “busto parlante”; cuando se ejercita una puesta en escena (1998:11).

La voz en off en este tipo de documentales no invade el significado de las imágenes e incluso aparece una nueva tendencia, la ausencia de voz en off, en donde los documentales logran expresarse por sí mismos. Con respecto a esto, Patricio Guzmán indica: “En el documental de autor el narrador ha recuperado su verdadero lugar. Ahora se le emplea cuando hace falta: para explicar o añadir algunos pormenores necesarios en la historia o para sintetizar otros” (1998:11).

3.1.2 Importancia del cine documental de autor

Alejandro Pock Peláez plantea que:

En una era de proliferación de los más diversos y contradictorios discursos sobre la realidad, el cine de no ficción contemporáneo se erige como uno de los modos más interesantes y novedosos de representación. Reinventa y cuestiona

su propia tradición al poner en evidencia su intervención sobre la realidad, así como su construcción discursiva, la cual tiende a eliminar las formas de la narrativa lineal —como otras disciplinas artísticas y sociales contemporáneas ya lo han hecho—, decantándose por una superposición de narrativas y una sarcástica incredulidad para con la supuesta autenticidad de las representaciones realistas (2010:3).

Es decir, los documentales de autor no solo pretenden vencer la barrera entre los límites de la ficción y la realidad, sino impactar y llevar a la reflexión al público. Este documental incentiva al espectador a hacerse preguntas, a dudar, a pensar y a ver la realidad desde diferentes perspectivas, como lo hizo el neorrealismo italiano², tanto en el cine de ficción como en el documental. Así lo señala el cineasta Martin Scorsese:

Si se cree que el cine tiene el poder para propiciar cambios en el mundo, para interactuar con la vida y fortalecer el alma, entonces estudien el ejemplo del neorrealismo. Los neorrealistas debían mostrar lo acontecido en su país, debían lograr que documental y ficción fueran casi lo mismo, y para lograrlo cambiaron la manera de hacer cine³

Entonces, si se plantea que el neorrealismo italiano es el modelo del documental de autor, se debe afirmar que en los directores debe existir una responsabilidad no sólo social sino también moral. Scorsese dice: “Para los cineastas neorrealistas era un deber hacer estos filmes. Más que nada, el neorrealismo cobró vida por necesidad moral y espiritual”.

(2) **Neorrealismo italiano:** fue un movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. El cine neorrealista refleja principalmente la situación económica y moral de Italia en la posguerra, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación. Su aspecto e intención principal consistía en plasmar la realidad tal cual era. Se trataba de un cine con orientación social capaz de representar la terrible depresión de una guerra tan atroz: un cine casi de desesperanza con un claro contenido social.

(3) Machacuay Alejandro; Viernes, 27 de enero de 2006; “El documental de autor y los universitarios”. Recuperado el 24/07/2012 del <http://analisisdemedios.blogspot.com/2006/01/el-documental-de-autor-y-los.html>

3.2 Preparación del rodaje

3.2.1 Sinopsis

El documental *Esc. 90* hace un recorrido por el cine ecuatoriano de los años noventa. Por medio de entrevistas a críticos, cineastas y protagonistas de los cinco largometrajes hechos, se plantea develar si está década fue la causante del efervescente crecimiento actual del cine ecuatoriano. *La Tigra*, *Sensaciones*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, *Sueños en la Mitad del Mundo* y *Ratas, ratones, rateros* nos conducirán a través de este recorrido.

3.2.2 Motivación/Punto de vista

En la década de los noventa el cine ecuatoriano tuvo que enfrentar algunas crisis, como el abandono a las salas de cine y teatro. Esto debido al desarrollo tecnológico visual que prometía mejor comodidad para el espectador. Pero pese a esto, los años noventa comenzaron con el estreno de una de las películas más taquilleras de la época como es *La Tigra*. Después vino una obra no tan reconocida y que tuvo que superar varios obstáculos, *Sensaciones*. Llega en 1996, *Entre Marx y una mujer desnuda*, dirigida por un ya experimentado Camilo Luzuriaga, que conquista las salas de cine con una obra contada de manera diferente. La coproducción con España, dio origen a *Sueños en la mitad del mundo*. Y por último *Ratas, ratones y rateros* que abrió paso al auge del cine ecuatoriano.

¿Qué pasó desde el estreno de *La Tigra* hasta *Ratas, ratones y rateros*? ¿Cómo se fue desarrollando el cine ecuatoriano? Son preguntas que no pretenden ser respondidas en el documental, pero que sí buscan suscitar un pensamiento crítico en el espectador, para que sea el mismo espectador quien responda estas preguntas.

3.2.3 Tratamiento narrativo o audiovisual

Al documental *Esc. 90* se lo puede categorizar dentro de la modalidad interactiva que plantea Bill Nichols, ya que presenta características propias de esta modalidad:

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y el personaje (Nichols, 1991:77).

En *Esc. 90* las voces de los especialistas, críticos y actores cumplen un papel sustancial a la hora de contar la historia. Estos testimonios son consolidados con imágenes de archivo que afirman o niegan la importancia que ejerció el cine de los años noventa en el auge del cine ecuatoriano actual. Los actores sociales del documental son los directores. Es a través de sus comentarios y reflexiones que se logra entender el contexto social en el que se realizaron los cinco largometrajes de la época (argumentación de la película).

El documental *Esc. 90* está contado en tres actos.

El primer acto aborda de manera general la historia del cine ecuatoriano hasta la aparición de *La Tigra* en 1990. Ese filme se convierte en el primer punto de giro, ya que a partir de *La Tigra* se desarrollan el resto de películas. *Sensaciones*, *Entre Marx y Sueños en la mitad del mundo* se exponen en el segundo acto mediante entrevistas realizadas a los directores de cada filme, como voz oficial y entrevistas realizadas a diversos actores que formaron parte del elenco de las películas. Estas entrevistas son tratadas de manera más informal, con el propósito de refrescar al documental. El segundo punto de giro es *Ratas, ratones y rateros*, ya que fue esta película la que hizo sonar el nombre del Ecuador a nivel internacional y que además fue la promotora del crecimiento cinematográfico en el nuevo milenio. El tercer acto, el desenlace aborda

la actualidad del cine ecuatoriano, los logros conseguidos y los nuevos retos que tiene que enfrentar.

El hilo conductor de este documental son los cinco largometrajes que nos direccionan a lo largo de la historia contada.

3.2.4 Personajes

3.2.4.1 Voces Oficiales

JORGE LUIS SERRANO

- Director ejecutivo del Consejo Nacional de Cine

RAFAEL BARRIGA

- Fundador y director de programación del CINE OCHO Y MEDIO. Crítico de cine

POCHO ÁLVAREZ

- Cineasta ecuatoriano

3.2.4.2 Directores

CAMILO LUZURIAGA

- Director de *La tigra*(1990)
- Director de *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996)

VIVIANA CORDERO

- Directora de *Sensaciones* (1992)

CARLOS NARANJO

- Director de *Sueños en la mitad del mundo* (1999)

SEBASTIÁN CORDERO

- Director de *Ratas, ratones y rateros* (1999)

3.2.4.3 Elenco de las películas

LISSETTE CABRERA

- Actriz, interpretó a Francisca Miranda en *La tigra*.

FELIPE PORTILLA

- Actor, interpretó a Manuel en *Sensaciones*

FELIPE TERÁN

- Actor, interpretó a el autor en *Entre Marx y una mujer desnuda*

JUANA GUARDERAS

- Actriz, interpretó a Mercedes Buitrón en *Sueños en la mitad del mundo*

MARCO BUSTOS

- Actor, interpretó a Salvador en *Ratas, ratones y rateros*

3.2.5 Metodología de investigación

La metodología empleada fue exploratoria ya que se realizó investigación de campo que incluyó entrevistas a críticos de cine, voces oficiales y directores, quienes son los más indicados en aportar información relevante con respecto al tema a tratar. Además de largas visitas a hemerotecas y bibliotecas para buscar información que aportó al documental. Una vez adquirido este material fue necesario analizarlo y segmentarlo para escoger el más adecuado para la edición del documental Ecuador 5 cine.

El método que se usó para la realización del documental es el deductivo, ya que se partieron de ideas generales con respecto al cine ecuatoriano para después sintetizarlo en: “Una mirada a los largometrajes de ficción del cine ecuatoriano en los años 90”.

3.2.6 Guión Literario

GUIÓN LITERARIO DOCUMENTAL

PRIMER ACTO

INTRO

Esc 1/ Sala/ Int/ Día

Imagen en negro, se escucha una serie de voces de diferentes películas hechas en Ecuador, voces de noticias de cine.

Esc 2/ Teatros/ Ext/ Día

Imágenes de teatros abandonados, carteleras de cines con películas extranjeras, los multicines.

Esc 3/ Sala/ Int/ Noche

Entrevista a Pocho Álvarez

- ¿Cuáles son los antecedentes del cine ecuatoriano?
- ¿Cómo usaba el cine el espectador? ¿El cine era únicamente una herramienta de entretenimiento o era un medio de comunicación?
- ¿Existía algún tipo de capacitación a quienes se interesaban en el cine?
- Asocine. ¿Cómo se formó y que significó Asocine?

Esc 4/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- Antecedentes del cine ecuatoriano

Las entrevistas son respaldadas por imágenes de archivo.

Esc 5/ Sala/ Int/ Día

Entrevista a Rafael Barriga

- Contexto del cine ecuatoriano de los 90

Esc 6/ Sala/ Int/ Día

Imagen en negro, se escucha el ruido de un televisor. Una mano introduce el DVD de la película La Tigra, se observa en el televisor la película.

Esc 7/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- ¿Qué significa la Tigra para el cine ecuatoriano?

Esc 8/ Int/ Día

Imágenes de periódicos, de noticias que hablen de La Tigra.

Esc 9/ Sala de cine/ Int/ Día

Entrevista Camilo Luzuriaga

- Construcción del guión de La Tigra
- ¿Cómo fue el proceso de producción?

Esc 10/ Int/ Día

Imágenes de la película.

Esc 11/ Parque/ Ext/ Día

Entrevista Lissette Carrera

- Anécdotas que vivió en la película

Esc 12/ Int/ Día

Imágenes de fotografías, de la película, de archivos
Las entrevistas son entrelazadas unas con otras.

Esc 13/ Sala/ Int/ Día

Entrevista a Rafael Barriga

- Contexto del cine ecuatoriano de los 90

SEGUNDO ACTO

Esc 14/ Sala/ Int/ Día

Imagen en negro, se escucha el ruido de un televisor. Una mano introduce el DVD de la película Sensaciones, se observa en el televisor la película.

Esc 15/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- ¿Qué significa Sensaciones para el cine ecuatoriano?

Esc 16/ Int/ Día

Imágenes de periódicos, de noticias que hablen de Sensaciones.

Esc 17/ Sala/ Int/ Día

Entrevista Viviana Cordero

- Construcción del guión de Sensaciones
- ¿Cómo fue el proceso de producción?

Esc 18/ Int/ Día

Imágenes de la película.

Esc 19/ Patio/ Ext/ Día

Entrevista a Felipe Portilla

- Anécdotas que vivió en la película

Esc 20/ Int/ Día

Imágenes de fotografías, de la película, de archivos.

Las entrevistas son entrelazadas unas con otras.

Esc 21/ Sala/ Int/ Día

Entrevista a Pocho Álvarez

- Contexto del cine ecuatoriano de los 90

Esc 22/ Int/ Día

Imagen en negro, se escucha el ruido de un televisor. Una mano introduce el DVD de la película Entre Marx y una mujer desnuda, se observa en el televisor la película

Esc 23/ Sala/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- ¿Qué significa Entre Marx y una mujer desnuda para el cine ecuatoriano?

Esc 24/ Int/ Día

Imágenes de periódicos, de noticias que hablen de Entre Marx y una mujer desnuda.

Esc 25/ Sala de cine/ Int/ Día

Entrevista Camilo Luzuriaga

- Construcción de guión de Entre Marx y una mujer desnuda
- ¿Cómo fue el proceso de producción?

Esc 26/ Int/ Día

Imágenes de la película.

Esc 27/ Ext/ Parque/ Día

Entrevista a Felipe Terán

- Anécdotas que vivió en la película

Esc 28/ Int/ Día

Imágenes de fotografías, de la película, de archivos. Las entrevistas son entrelazadas unas con otras.

Esc 29/ Sala/ Int/ Día

Entrevista a Rafael Barriga

- Contexto del cine ecuatoriano de los 90

Esc 30/ Sala/ Int/ Día

Imagen en negro, se escucha el ruido de un televisor. Una mano introduce el DVD de la película Sueños en la Mitad del Mundo, se observa en el televisor la película.

Esc 31/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- ¿Qué significa Sueños en la Mitad del Mundo para el cine ecuatoriano?

Esc 32/ Int/ Día

Imágenes de periódicos, de noticias que hablen de Sueños en la Mitad del Mundo.

Esc 33/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Carlos Naranjo

- Construcción de guión de Sueños en la Mitad del Mundo
- ¿Cómo fue el proceso de producción?

Esc 34/ Int/ Día

Imágenes de la película.

Esc 35/ Parque/ Ext/ Día

Entrevista a Juana Guarderas

- Anécdotas que vivió en la película

Esc 36/ Int/ Día

Imágenes de fotografías, de la película, de archivos.

Las entrevistas son entrelazadas unas con otras.

Esc 37/ Sala/ Int/ Día

Entrevista a Pocho Álvarez

- Contexto del cine ecuatoriano de los 90

Esc 38/ Sala/ Int/ Día

Imagen en negro, se escucha el ruido de un televisor. Una mano introduce el DVD de la película Ratas, ratones y rateros, se observa en el televisor la película.

Esc 39/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- ¿Qué significa Ratas, ratones y rateros para el cine ecuatoriano?

Esc 40/ Int/ Día

Imágenes de periódicos, de noticias que hablen de Ratas, ratones y rateros.

Esc 41/ Sala/ Int/ Día

Entrevista Sebastián Cordero

- Construcción de guión de Ratas, ratones y rateros

- ¿Cómo fue el proceso de producción?

Esc 42/ Int/ Día

Imágenes de la película.

Esc 43/ Parque/ Ext/ Día

Entrevista a Marco Bustos

- Anécdotas que vivió en la película

Esc 44/ Int/ Día

Imágenes de fotografías, de la película, de archivos.

Las entrevistas son entrelazadas unas con otras.

Esc 45/ Sala/ Int/ Día

Entrevista a Rafael Barriga

- Contexto del cine ecuatoriano de los 90

TERCER ACTO

Esc 46/ Salas de cine/ Ext/ Día

Imágenes de los nuevos cines (Ocho y medio, Flacso, Incine).

Esc 47/ Calle/ Ext/ Día

Entrevistas al público en general

- ¿Qué películas ecuatorianas has visto? ¿Cuáles?
- ¿Te acuerdas de alguna película de los 90?

Esc 48/ Oficina/ Int/ Día

Entrevista Jorge Luis Serrano

- ¿Cómo está el cine actual? Logros y Falencias

Esc 49/ Int/ Día

Imágenes de los estrenos actuales de películas ecuatorianas.

Esc 50/Int/Día

Comentarios de los directores, actores y críticos de la actual situación del cine ecuatoriano.

La respuesta de si fue el cine de los noventa el causante del actual auge del cine ecuatoriano, no la responde el documental. Queda abierta para que sea el espectador quien saque sus conclusiones.

FIN

3.2.7 Presupuesto estimado

| Necesidades de producción | Valor |
|----------------------------------|--------------|
| Alimentación equipo producción | 60 |
| Alquiler de equipo de grabación | 1200 |
| Caja chica | 100 |
| Edición | 400 |
| Material de investigación | 80 |
| Material promocional | 30 |
| Sonorización y musicalización | 100 |
| Telefonía celular | 30 |
| Transporte | 150 |
| Total | 2150 |

3.3 Rodaje

| RODAJES | TELÉFONOS | E MAIL | OBSERVACIONES | DIRECCIONES |
|---------------------------------|------------|--|---|---|
| DIRECTORES | | | | |
| Camilo Luzuriaga | 09 8533717 | camilo@incine.info | entrevista viernes 22 junio a las 10h30 | Lugo N24-298 y Vizcaya, La Floresta |
| Sebastián Cordero | 09 9924821 | | entrevista martes 20 marzo a las 14h00 | calle Alberto MENA e1314 y Coruña una cuadra antes del banco de pichincha de la González Suárez |
| Viviana Cordero | 09 9704490 | vivianacorderoe@gmail.com | entrevista miércoles 20 junio a las 12h30 | calle Alberto MENA e1314 y Coruña una cuadra antes del banco de pichincha de la González Suárez |
| Carlos Naranjo | 09 9781654 | | entrevista jueves 12 abril a las 16h00 | 6 de Diciembre N16-224 y Patria |
| ESPECIALISTAS Y CRÍTICOS | | | | |
| Jorge Luis Serrano | | jorge.serranosalgado@gmail.com | entrevista viernes 8 junio a las 11h00 | Av. Colón y Juan León Mera |
| Christian León | 09 5612548 | | no se concretó la entrevista | |
| Wilma Granda | | wgrandan@yahoo.es | no se concretó la entrevista | |
| Rafael Barriga | 2904 720 | | entrevista miércoles 11 julio a las 16h00 | Valladolid n24- 353 y Vizcaya. La Floresta |
| Ulises Estrella | | cinematecaecuador@yahoo.com | no se concretó la entrevista | |

| | | | | |
|---------------------------|------------|--|---|--|
| Roberto Frissone | 09 9781303 | robertof1950@gmail.com | entrevista viernes 22 junio a las 15h00 | Nayon- Barrio Chimbacalle/ Calle Manuela Oe7-02 |
| Pocho Álvarez | 09 5413082 | | entrevista miércoles 11 julio a las 14h30 | Av. Mariana de Jesús y América. Condominios La Granja, boque 30 dept. 32 |
| ELENCO PELÍCULAS | | | | |
| Diego Falconi | 08 4194010 | | no se concretó la entrevista | |
| Carlos Valencia | 09 2696872 | | no se concretó la entrevista | |
| Marco Bustos | 08 4058929 | marcobustosgomez@yahoo.es | entrevista miércoles 20 Junio a las 10h00 | Avelardo Moncayo 145 y Ulloa (por la UTE) |
| Lisette Cabrera | | lisette@incine.info | entrevista lunes 2 junio a las 10h00 | Lugo N24-298 y Vizcaya, La Floresta |
| Adriana Uribe | 09 4501343 | | no se concretó la entrevista | |
| Luis Miguel Campos | 09 9586930 | | no se concretó la entrevista | |
| Felipe Portilla | 09 5059559 | | entrevista jueves 12 julio a las 18h30 | Cumbaya- La primavera/Calle Bahamontes y Florencia dos cuadras más arriba del Hospital del Valle |
| Felipe Terán | 08 7283923 | fteran@gmail.com | entrevista jueves 21 junio a las 11h30 | Universidad San Francisco |
| Juana Guarderas | 256 1902 | | entrevista viernes 22 junio a las 09h00 | 18 de Septiembre E4-26 entre 9 de Octubre y Av. Amazonas |
| GRABACIONES EXTRAS | | | | |

| | | | | |
|------------------------|--|--|---|--|
| Hemerotecas | | | miércoles 6 y jueves 7 de julio (todo el día) | |
| Grabación intro | | | jueves 14 de julio (10h00 a 12h00) | |
| Grabaciones exteriores | | | viernes 12 y lunes 17 de julio | |

| |
|----------------------------|
| entrevistas realizadas |
| entrevistas no concretadas |

Los equipos que se utilizaron en la filmación fueron:

- Una cámara Sony NX 5 XDCAM

Características técnicas

- Sistema 3CCMOS
- Grabación en formato full HD con memoria SD
- Entrada de doble micrófono XLR
- Enfoque automático y manual
- Visor LCD de 3.2 Pulgada

- Trípode Manfrotto 501 HDV

Características técnicas

- Base de aluminio
- Altura 2,5 m
- Cabeza giratoria

- 1 micrófono corbatero inalámbrico marca Sony

Características técnicas

- Micrófono corbatero condensador con sujetador
- Necesita dos pilas AA
- Hasta 12 frecuencias seleccionables
- 1 salida XLR
- Rango de alcance 70 metros

- Audífonos Genius estéreo a ¼

- 3 cables para micrófono balanceado XLR de 8 metros

- 1 Kit de luces Lowell

Características técnicas

- 2 luces Omni de 250w con trípode y filtros
- 1 luz Hard Tota de 500w con trípode y filtros

- Una maleta de útiles eléctricos y auxiliares

Para cada locación se empleó técnicas de iluminación, fotografía y composición que apoyaron a la construcción de la imagen del documental, conocimientos básicos como la ley de tercios, la línea de vista y el triángulo de iluminación fueron importantes para la estética del documental.

El setting de la cámara se realizó en full HD 1920 x 1080 colores naturales, donde el balance de blancos se hizo sobre una superficie blanca que genere los colores reales de acuerdo a la locación. El materia tanto de audio como de video se grabó en tres memorias SD de 8Gb.

3.4 Post Producción

3.4.1 Montaje

Una vez realizado todo el proceso de producción, el guión original tendrá varias modificaciones durante el montaje. Esto debido al rumbo que va tomando el documental durante la realización del mismo, por ejemplo entrevistas que no fueron posibles realizarse, escenarios que resultaron mejores, personajes que aportaron más que otros, etc.

Lo más importante en el documental es la argumentación y esta se arma a través de una correcta combinación de imágenes, intertítulos y sonidos. A diferencia de la ficción, en el montaje de un documental se tiene libertad para poder expresar diversas ideas sin estar sujetos al guión inicial. Lo que se pretende lograr en el documental Esc.90 es un pensamiento crítico en el espectador, donde sea él mismo quien responda a la siguiente interrogante ¿Fue el cine de los noventa el causante del actual auge del cine ecuatoriano?

La edición del documental se realizó en el programa Final Cut Pro en una Mac G4 con el propósito de que la calidad de la imagen no cambie, esto gracias a los codec's que MAC emplea.

Para la introducción del documental se utilizó una animación diagramada en Adobe Illustrator CS6 y animada en After Effects CS5. La animación presenta un teatro que da paso al documental Esc.90. La razón de utilizar un teatro fue connotar la transición que ocurrió en la década de los noventa, de los teatros a las multi salas.

En cuanto a la sonorización, los audios empleados fueron: sonido directo, sonido ambiente, transiciones, un track de audio que se usó al inicio y final del documental, también se emplearon los sounds track de cada película.

3.4.2 Exhibición y distribución

Una de las partes más importantes de la realización de un proyecto audiovisual es la distribución y exhibición del mismo. El propósito del documental Ecuador 5 cine es lograr que circule a través de festivales.

En Ecuador y en la mayoría de los países latinoamericanos la distribución y exhibición de productos cinematográficos se ve afectada por la influencia estadounidense. El consumo de los productos culturales de Estados Unidos supera en mucho al consumo a los productos culturales propios de cada nación.

En la maestría Distribución y exhibición cinematográfica en el Continente Americano realizada para la Universidad para la Universidad de Monterrey se plantea que:

En el caso del cine es evidente la dependencia de Latinoamérica de los productos de la llamada “maquinaria Hollywoodense”; quien lo dude, no tiene más que echar un vistazo a las carteleras cinematográficas de cualquiera de los países latinoamericanos para descubrir que un altísimo porcentaje de la oferta está compuesto por películas de ese origen. Agudiza el problema el hecho de que las pobres condiciones económicas y, en muchos casos, políticas de los países latinoamericanos limitan a la industria fílmica local a realizar una escasa cantidad de películas –a menudo menos de diez por año en un país--, mismas que, además, cuentan con un presupuesto mínimo, que les impide competir en igualdad de circunstancias con las multimillonarias producciones estadounidenses (Ramos, 2003:1).

La exhibición y distribución de películas es un problema que no solo afecta al Ecuador sino a los países latinoamericanos en general. Esto debido a la presión que ejerce industrias cinematográficas como la hollywoodense con las que permanentemente se debe competir.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

- En este recorrido por el cine de los noventa queda claro que ha pesado mucho el “cómo” producir sobre el “qué” producir. Sin embargo, los cineastas ecuatorianos de la época de los noventa han demostrado que aún en las condiciones más difíciles se pueden hacer buenas películas.
- El panorama del profesionalismo en la producción cinematográfica en el Ecuador es bastante alentador. Actualmente hay escuelas especializadas en cine que forma profesionales en el campo cinematográfico.
- Otra razón para que la producción cinematográfica haya aumentado notoriamente en el nuevo milenio es el acceso a la tecnología digital (que precisamente empezó en los noventa), actualmente se cuenta con los recursos tecnológicos necesarios para garantizar un buen resultado en las producciones cinematográficas.
- La temática que se abordó en el cine ecuatoriano durante los noventa iba desde el realismo mágico en *La tigra*, hasta el realismo sucio en *Ratas, ratones, rateros*, es decir, hubo una predominancia en relación a un género en especial. Esta temática social se fue agotando y dio paso a nuevas historias más universales y personales, consiguiendo variedad en la producción nacional.
- *La tigra*, abrió muchas puertas para la cinematografía ecuatoriana ya que fue la primera película a color filmada en formato 35mm.
- De las películas realizadas en los años noventa, *Entre Marx y una mujer desnuda* se convirtió en el proyecto cinematográfico que más logró unir los

aspectos técnicos, la puesta en escena y los recursos visuales con gran eficacia en la narración audiovisual.

- *Ratas, ratones, rateros*, marcó un nuevo inicio en la producción nacional, primero, porque introdujo al Ecuador en la cinematografía mundial (nunca antes un filme había ganado tantos premios), segundo, porque convenció al público que se sintió identificado con sus personajes y tercero, porque abrió caminos para nuevos realizadores que ya venían preparados cinematográficamente.
- Si en los 90 el problema fue la poca producción cinematográfica ahora, el problema es la distribución y exhibición de las películas. En el Ecuador se hace películas pero no hay donde exhibirlas, esto se debe principalmente a que industrias como Hollywood monopolizan las salas de cine comercial y Ecuador tiene que pelear por ocupar un espacio en las carteleras.
- Son los festivales de cine el espacio ideal para mostrar un cine diferente más cercano a la realidad de una nación. Desde la creación de festivales en el país hay más espacios para exhibir el cine ecuatoriano (aunque no son suficientes). Además, un festival es el sitio ideal para que la película sea adquirida después por diferentes distribuidores.
- Los años noventa fue el nacer de un nuevo cine ya que gracias al arduo trabajo que los cineastas de esta época hicieron por sacar adelante sus proyectos, se abrieron puertas para crear leyes que mejoraron las condiciones para hacer cine. El cine dejó de ser asunto de unos cuantos artistas disconformes y pasó a ser una verdadera actividad productiva y creativa con alcances nacionales e internacionales.

Recomendaciones

- En el Ecuador hay muy pocos registros de la historia cinematográfica del país, es necesario realizar producciones audiovisuales que recojan el proceso de la producción nacional y así contribuir a la memoria colectiva del país.
- Es importante proponer leyes que establezcan normas para distribuir de manera equitativa el espacio en las salas de cine comercial, para que una película ecuatoriana pueda permanecer más tiempo en cartelera y no sea desplazada por un estreno hollywoodense.
- Gracias al acceso actual que se tiene a la tecnología es necesario buscar nuevas formas de exhibición y distribución para que los proyectos audiovisuales no se queden sin ser vistos.
- La realización de un documental es larga y complicada, los hallazgos que se van encontrando durante el proceso muchas veces cambian el objetivo planteado por lo que no es recomendable realizar un documental si no se cuenta con el tiempo necesario para trabajarlo.

Bibliografía

- Alvarez, Enrique, Opiniones en A Cuarenta Años de un cine imperfecto, Cuba, 2009 pp.68
- Báez, Marcelo, El Gabinete del Doctor Cineman, Libresa Guayaquil,, 2006,
- Birri, Fernando en Paranaguá, Paulo Antonio “Cine documental en América Latina” Madrid, España, Editorial Catedral, Signo e Imagen 2003
- Bordwell, David y Thompson Kristin, El arte cinematográfico: una introducción, España, Paídos, 1995
- Campos, Miguel Ángel, El cine político y revolucionario de los 60 en América Latina, Artículo PDF.
- Cock Peláez, Alejandro, El nuevo documental. Formas contemporáneas de representación de la realidad, España, Universidad de Antioquia, 2010.
- Cordero Sebastián, Ratas, ratones, rateros (libro conmemorativo), Cabeza Hueca producciones, Quito, 2010
- Dávalos, Isabel, “Ratas, ratones, rateros y el país de Jamil Mahuad” en Ratas, ratones, rateros libro conmemorativo, Cabeza Hueca producciones, Quito, 2010
- García Espinoza, Julio, “Por un Cine Imperfecto” en A Cuarenta Años de un cine imperfecto, Cuba 2009, pp. 9 -22
- Getino, Octavio La tercera Mirada, Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós. 1996
- Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política Arte Argentino en los años 60, Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós. 2004
- Guzmán, Patricio, El guión en el cine documental artículo publicado para la revista “Viridiana”, España, Editorial Gedisa, 1998.
- King, Jhon. El Carrete Mágico. Una *historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo, 1993
- León, Christian, El cine de la Marginalidad – Realismo sucio y violencia urbana, Editorial Nacional, Quito, 2005

- Nichols, Bill, La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, España, Editorial Paidós, 1997.
- Orell, Marcia “Las Fuentes del Nuevo cine latinoamericano” Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias 2006
- Puente, Elizabeth, Juicios y Análisis en A cuarenta años de un cine imperfecto, Cuba, 2009, pp. 49-53
- Rocha, Glauber. La estética del hambre, en Glauber Rocha (catálogo de la muestra de retrospectiva), Sao Paulo, Ministerio de Cultura, 1987.
- Sanjinés Jorge “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo” D.F. México: Editoriales Siglo XXI 1979
- Sanjinés Jorge, “Fuera de Aquí” en Revista Nacional de cultura, Quito, 2009, pp. 63-70
- Serrano, Jorge Luis, El Nacimiento de una Noción, Editorial Ecuador, Quito, 2001.
- Serrano, Jorge Luis, “Una cierta tendencia de cine”, en Revista Nacional de cultura, Quito, 2009, pp. 63-68
- Solanas, Fernando, y Getino Octavio. “Hacia un tercer cine” – Cine cultura y descolonización, Bueno Aires, Editorial Siglo XXI, 1973
- Triquell, Ximena, Políticas en discurso: El proyecto del tercer cine y la Hora de los hornos.
- <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=1>
- <http://blog.ecine.info/%C2%BFque-es-el-cinema-verite/>
- <http://www.gmjei.com/journal/index.php/hip-text/article/viewFile/194/178>
- <http://diatribasyplacer.blogspot.com/2011/09/la-realidad-nacional-y-el-cine-una.html>
- <http://cncinecuador.blogspot.com/2010/04/el-momento-del-cine-ecuatoriano.html>

ANEXOS

LA TIGRA (1990)



Ficha técnica

Título original: “La Tigra”

Título en español: “La Tigra”

Director: Camilo Luzuriaga

Año de producción: 1990

País (es): Ecuador

Duración: 80 minutos

Formato: 35 mm

Categoría: Ficción

Tipo: Color

Idioma (s): Español

Producción: Camilo Luzuriaga, Grupo Cine, Pocho Álvarez

Guión: Camilo Luzuriaga

Basado en: Libro “La Tigra” de José de la Cuadra

Fotografía: Diego Falconi y Rodrigo Cueva

Edición: Camilo Luzuriaga, Grupo Cine, Pocho Álvarez

Sonido: Carlos Naranjo, Sebastián Cardemil

Música: Atahúlfo Tobar, Diego Luzuriaga, Julio Bueno, Santiago Luzuriaga, Sebastián Cardemil

Protagonistas: Lissette Cabrera, Rosana Iturralde, Verónica García, Arístides Vargas, Virgilio Valero

Sinopsis: En el campo montubio ecuatoriano vive la indomable Francisca Miranda, más conocida como "la Tigra", dueña de una sensual belleza que la utiliza para mantener el dominio sobre todos los que la rodean, incluyendo sus amantes y sus dos hermanas menores. Una historia de amor, poder, magia y venganza que se desarrolla entre la fantasía y la realidad en un paisaje de indudable belleza.

Premios:

- 1990, [Festival de Cine de Bogotá](#)¹, Edición 7º, Círculo Precolombino, Mejor Fotografía
- 1990, [Festival de Cine de Bogotá](#), Edición 7º, Círculo Precolombino, Mejor Música
- 1990, **Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste**², Edición 5º, Película, Mejor Guión
- 1990, **Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste**, Edición 5º, Película, Mejor Banda Sonora
- 1990, **FICCI - Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias**³, Edición 30º, Película, India Catalina de Oro a Mejor Película

- 1990, [FICCI - Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias](#), Edición 30º, Película, India Catalina a la Mejor Ópera Prima
- 1991, **Encuentro Andino de Cineastas, Cuzco-Perú⁴**, Edición 2⁰, Película, Segundo premio del público

(1) Festival de Cine de Bogotá (Colombia)

El Festival de Cine de Bogotá tiene como objetivo destacar lo mejor de la cinematografía mundial, realzar la producción colombiana, servir de estímulo a la industria y de motor de difusión de la cultura cinematográfica. Es organizado por la Corporación Internacional de Cine y reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine, FIAPF, entidad que regula los Festivales, como un Festival Mundial especializado en películas de largometraje de Nuevos Directores. Actualmente está en su edición 29⁰.

(2) Festival del Cinema Latinoamericano di Trieste (Italia)

La cultura y el arte del Cine Latinoamericano se exhiben en la ciudad de Trieste. Desde hace ya algunos años promueve la cultura y el arte cinematográfico de América Latina y del Caribe en el viejo Continente. Este Festival, uno de los más importante de Europa dedicado al cine latinoamericano, presenta unas 200 obras cinematográficas que cubren distintas áreas temáticas: concurso, informativa, homenajes, especiales, documentales, medios y cortometrajes, representando a más de 20 naciones. Actualmente está en su edición 26⁰.

(3) FICCI - Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (Colombia)

El Festival Internacional de Cine de Cartagena es un certamen cinematográfico de carácter internacional que se lleva a cabo desde el año 1960 en la ciudad de Cartagena de Indias al norte del país. Es el certamen cinematográfico más antiguo de América Latina. El festival se realiza anualmente, otorgando la estatuilla denominada India Catalina a lo mejor del Cine Iberoamericano, siendo el único festival de la región que ostenta el carácter competitivo especializado para el cine iberoamericano, condición que le fue otorgada por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF). Actualmente está en la edición 27⁰.

(4) II Encuentro Andino de Cineastas (Perú)

Este segundo encuentro se realizó en la ciudad de Cuzco-Perú. Contó con la participación de los países del Pacto Andino y de Panamá, Argentina y Chile. En este encuentro se presentó una muestra internacional de cine que incluyó a 75 películas. No existió jurado pero el público escogió a las mejores películas mediante sus votos. El primer encuentro se lo realizó en la ciudad de Quito en 1981.

SENSACIONES (1991)



Ficha técnica

Título original: “Sensaciones”

Título en español: “Sensaciones”

Director: Juan Esteban Cordero, Viviana Cordero

Año de producción: 1991

País (es): Ecuador

Duración: 90 minutos

Formato: 35 mm

Categoría: Ficción (drama musical)

Tipo: Color

Idioma (s): Español

Producción: Lourdes Endara, Raquel Endara, Francisco Nájera y Fernando Villavicencio

Guión: Juan Esteban Cordero y Viviana Cordero

Fotografía: Juan Esteban Cordero

Dirección Artística: Washington Mosquera

Sonido: Santiago Luzuriaga y Sebastián Cardemil

Música: Juan Esteban Cordero

Protagonistas: Juan Esteban Cordero, Luis Miguel Campos, Ricardo Contag, Viviana Cordero, Adriana Uribe, Ximena Torres, Gustavo Brianza, Felipe Portilla, Diana de Contag, Ricardo Quintella, Avalon (perro)

Sinopsis: *Sensaciones*, es la historia de un grupo de jóvenes amantes de la música, cada uno con un talento diferente sueñan con crear melodías que capturen el sonido de los Andes. Su talento y su sueño los lleva a apartarse de la ciudad y los obliga a convivir uno a lado del otro. Su propósito, producir su primer disco.

Premios

- 1991, **Festival de cine de Bogotá¹**, edición 8⁰, Círculo Precolombino, Mejor Música

(1) Festival de Cine de Bogotá (Colombia)

El Festival de Cine de Bogotá tiene como objetivo destacar lo mejor de la cinematografía mundial, realzar la producción colombiana, servir de estímulo a la industria y de motor de difusión de la cultura cinematográfica. Es organizado por la Corporación Internacional de Cine y reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine, FIAPF, entidad que regula los Festivales, como un Festival Mundial especializado en películas de largometraje de Nuevos Directores. Actualmente está en su edición 29⁰

ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA (1996)

entre Marx y una Mujer desnuda

Ficha técnica:

Título original: “Entre Marx y una mujer desnuda”

Título en español: “Entre Marx y una mujer desnuda”

Director: Camilo Luzuriaga

Año de producción: 1996

País (es): Ecuador

Duración: 107 minutos

Formato: 35mm

Categoría: Ficción

Tipo: Color

Idioma (s): Español

Producción: Lisandra I. Rivera

Guión: Sebastián Cordero

Fotografía: Mathhew Jensen

Edición: Sebastián Cordero, Mateo Herrera

Sonido: Masakazu Shirane

Protagonistas: Carlos Valencia, Marco Bustos

Sinopsis: el mundo de Salvador, un delincuente joven e ingenuo, se ve seriamente trastornado por la llegada de su primo Ángel, un ex convicto en busca de dinero rápido y de un escondite. Salvador se involucra en los turbios asuntos de su primo en un intento por huir de su asfixiante entorno familiar. Arrastrando con él a su familia, y amigos, salvador termina destruyendo las pocas cosas que tenía sentido en su vida.

Premios:

- 1999, **Festival Iberoamericano de Huelva, España**, Premio ópera prima
- 1999, **Festival del Hueva- España**, Premio al mejor actor (Carlos Valencia)
- 1999, **Festival de Trieste, Italia**², Edición 14⁰, Película, Mejor opera prima
- 1999, **Festival de Trieste, Italia**, Edición 14⁰, Película, Mejor película

(1) Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana-Cuba)

El Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana tuvo lugar del 3 al 10 de diciembre de 1979. El Festival se propone reconocer y difundir las obras cinematográficas que contribuyan, a partir de su significación y de sus valores artísticos, al enriquecimiento y reafirmación de la identidad cultural latinoamericana y caribeña. El Festival convoca anualmente a los Concursos de Ficción, Documental y Animación, Operas Primas, Guiones Inéditos y Carteles.

(2) Festival de Trieste (Italia)

La cultura y el arte del Cine Latinoamericano se exhiben en la ciudad de Trieste. Desde hace ya algunos años promueve la cultura y el arte cinematográfico de América Latina y del Caribe en el viejo Continente. Este Festival, uno de los más importante de Europa dedicado al cine latinoamericano, presenta unas 200 obras cinematográficas que cubren distintas áreas temáticas: concurso, informativa, homenajes, especiales, documentales, medios y cortometrajes, representando a más de 20 naciones.

SUEÑOS EN LA MITAD DEL MUNDO (1999)



Ficha técnica

Título original: “Sueños en la mitad del mundo”

Título en español: “Sueños en la mitad del mundo”

Director: Carlos Naranjo

Año de producción: 1999

País (es): Ecuador

Duración: 90 minutos

Formato: 35 mm

Categoría: Ficción

Tipo: Color

Idioma (s): Español

Producción: María Elena Sánchez, Alfredo Marcovici

Guión: Carlos Naranjo, Fabián Iriarte, Jorge Vivanco

Fotografía: Jorge García Galisteo

Dirección artística: Roberto Frisone

Edición: Miguel Ángel Santamaría

Música: Claudio Jácome, Hugo Idrovo, Abdulah Arellano

Protagonistas: Héctor Alterio, Concha Cuetos, Santiago Naranjo, Rossana Iturralde, Juana Guarderas

Sinopsis: Son historias ubicadas en diferentes parajes del Ecuador. Tres relatos que llevan el nombre de mujer Deborah, Moira y Guasanga. Cada uno de estos personajes son únicos y poco convencionales. La pasión y lo onírico forman parte de sus vidas.

RATAS, RATONES Y RATEROS (1999)



Ficha técnica:

Título original: “Ratas, ratones, rateros”

Título en español: “Ratas, ratones, rateros”

Director: Sebastián Cordero

Año de producción: 1999

País (es): Ecuador

País (es): Ecuador

Duración: 107 minutos

Formato: 35mm

Categoría: Ficción

Tipo: Color

Idioma (s): Español

Producción: Lisandra I. Rivera

Guión: Sebastián Cordero

Fotografía: Mathhew Jensen

Edición: Sebastián Cordero, Mateo Herrera

Sonido: Masakazu Shirane

Protagonistas: Carlos Valencia, Marco Bustos

Sinopsis: el mundo de Salvador, un delincuente joven e ingenuo, se ve seriamente trastornado por la llegada de su primo Ángel, un ex convicto en busca de dinero rápido y de un escondite. Salvador se involucra en los turbios asuntos de su primo en un intento por huir de su asfixiante entorno familiar. Arrastrando con él a su familia, y amigos, salvador termina destruyendo las pocas cosas que tenía sentido en su vida.

Premios:

- 1999, **Festival Iberoamericano de Huelva, España**¹, Premio ópera prima
- 1999, **Festival del Hueva- España**, Premio al mejor actor (Carlos Valencia)
- 1999, **Festival de Trieste, Italia**², Mejor opera prima
- 1999, **Festival de Trieste, Italia**, Mejor película
- 1999, **Festival de cine de la Habana**³, Mejor edición
- 1999, **Festival de cine de Venecia**⁴, Selección oficial

(1) **Festival Iberoamericano de Huelva (España)**

es un [festival de cine](#) que se celebra desde [1974](#) en la ciudad de [Huelva](#) ([Andalucía](#), [España](#)) y que está dedicado al cine [iberoamericano](#) (creado en países americanos y europeos de habla hispana y portuguesa). El premio principal se conoce como **Colón de Oro**. El festival tiene entre sus objetivos promocionar el cine iberoamericano en Europa, así como su defensa y fomento. Supone uno de los mayores eventos culturales de la ciudad y provincia de Huelva por su proyección internacional.

(2) **Festival de Trieste (Italia)**

La cultura y el arte del Cine Latinoamericano se exhiben en la ciudad de Trieste. Desde hace ya algunos años promueve la cultura y el arte cinematográfico de América Latina y del Caribe en el viejo Continente. Este Festival, uno de los más importantes de Europa dedicado al cine latinoamericano, presenta unas 200 obras cinematográficas que cubren distintas áreas temáticas: concurso, informativa, homenajes, especiales, documentales, medios y cortometrajes, representando a más de 20 naciones.

(3) Festival de cine de la Habana (Cuba)

El Festival se propone reconocer y difundir las obras cinematográficas que contribuyan, a partir de su significación y de sus valores artísticos, al enriquecimiento y reafirmación de la identidad cultural latinoamericana y caribeña. El Festival convoca anualmente a los Concursos de Ficción, Documental y Animación, Operas Primas, Guiones Inéditos y Carteles. Además, se organizan encuentros y seminarios sobre diversos temas de interés cultural y, en especial, cinematográfico. Asimismo, el programa del Festival acoge una amplia y representativa muestra de cine contemporáneo proveniente del resto del mundo

(4) Festival de cine de Venecia

Es un festival [cinematográfico italiano](#) que se lleva a cabo cada año en el Palazzo del Cinema de [Venecia](#). Aunque el festival es anual, está enmarcado dentro de lo que se conoce como la [Bienal de Venecia](#). Se trata de una exposición internacional de las artes, que como su nombre indica, se celebra cada 2 años en la ciudad italiana.

Logotipo:

El logotipo de Escena 90, se basa en el ticket de entrada a los cines que en esa década se utilizaban, está compuesto de 4 partes; Las palabras “ESC 90”, Fecha “1990”, Fecha “1999” y el diseño del Ticket.



Sus colores están en tonalidades color café y amarillo para connotar antigüedad, así también su tipografía es “Capture It” que van con el objetivo del logotipo.

Afiche:

El afiche está compuesto por varios elementos que están relacionados con el tema del documental, como es la utilización de las cinco películas y todas van compuestas en la mismas tonalidades para mantener el mismo color, así como la utilización de los celuloideos para aportar en la composición de la imagen del afiche, con el tema del Documental, y los realizadores en tipografía “Helvética”



Una mirada al cine Ecuatoriano

Producida y Dirigida por
Sandra Michilena y Bayron Chiariello