

**UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA**

**COMUNICACIÓN**

**LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL CINE  
FICCIÓN ECUATORIANO DE 1980 AL 2000.**

**TESIS DE GRADO**

**AUTORA: MARÍA VANESSA CANO FLORES**

**DIRECTORA DE TESIS: GABRIELLA MOYA**

**SEPTIEMBRE, 2003**

**QUITO, ECUADOR**

## **DEDICATORIA**

A quienes se atrevieron a soñar este sueño,  
a quienes lo convirtieron en insomnio y  
a quienes me ayudaron a hacerlo realidad.

Vanessa Cano

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco infinitamente y de manera especial a mis padres: Jorge y Miryam, ya que su apoyo ha sido fundamental para materializar este sueño; a mi directora de tesis, Gabriella Moya que más que una guía ha sido una amiga; a los profesores que a lo largo de la carrera me han brindado sus conocimientos y que además han llegado a convertirse en verdaderos camaradas como Nelson Villagómez; a mis compañeros con quienes no solo compartimos las aulas de clase, sino gran parte de nuestras vidas y finalmente a Igor Guayasamín, Mateo Herrera, Gabriela Alemán, Jaime Cuesta, Rodrigo Haro, Camilo Luzuriaga y Carlos Naranjo por permitirme exponer parte de su experiencia.

## RESUMEN

A través de esta tesis de investigación, denominada **“LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL CINE FICCIÓN ECUATORIANO DE 1980 AL 2000”**, se pretende divisar la existencia elementos que nos representen como país, mediante el análisis de cuatro filmes argumentales seleccionados, pertenecientes a este periodo y realizados por cineastas ecuatorianos; estos son *Dos para el camino*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, *Sueños en la Mitad del Mundo* y *Ratas, ratones y rateros*.

Este trabajo se encuentra dividido en cuatro capítulos, de los cuales tres se refieren a aspectos conceptuales que definen al cine y a la identidad nacional; mientras que el último, además de presentar el análisis ya mencionado, reúne tanto los cortometrajes como los largometrajes, correspondientes a este género y efectuados durante las dos últimas décadas en Ecuador; presentando mediante fichas sus respectivos directores, fechas de estreno, clasificación, tiempo de duración, formato, sinopsis, intérpretes y créditos.

Los instrumentos empleados en esta tesis son la investigación bibliográfica, la observación de películas y entrevistas realizadas a

## ABSTRACT

Through this investigation thesis called **“LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL CINE FICCIÓN ECUATORIANO DE 1980 AL 2000”**, we try to explain the existence of several elements that represent us like a country. To do that, we analyse four argumental films which were realized by Ecuadorian filmers: *Dos para el camino*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, *Sueños en la Mitad del Mundo*, *Ratas, ratones y rateros*.

This work is divided in four chapters, three of them referred to conceptual aspects of cinema and the national identity. The fourth one, presents the analysis mentioned before and joins short and long films which correspond to the argumental kind and wich were produced in the last two decades in Ecuador. Using cards we present the respective directors, the debut dates, classification, duration, formats, synopsis, interpreters and credits.

The instruments used in this thesis are the bibliography investigation, films observation and interviews realized to experts like Gabriela Alemán and local film producers like Igor Guayasamín, Mateo Herrera, Jaime Cuesta, Camilo Luzuriaga and Carlos Naranjo.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>CAPÍTULO I: LA COMUNICACIÓN Y EL CINE</b>	
La comunicación	12
Los medios de comunicación	16
El cine	21
Lenguaje cinematográfico	28
Historia del cine	50
Historia del cine ecuatoriano	58
Géneros Cinematográficos	64
<b>CAPÍTULO II: CINE FICCIÓN O ARGUMENTAL</b>	
Cine Ficción o Argumental	70
Guión Argumental	72
Géneros Fílmicos	74
Historia del Cine Ficción	100
Cine Ficción en el Ecuador	104
Películas Argumentales Ecuatorianas (1924 –1979)	109

### **CAPÍTULO III: LA IDENTIDAD NACIONAL Y EL CINE**

La identidad	116
La identidad nacional	118
La Identidad Ecuatoriana	122
El cine y la identidad nacional	133

### **CAPÍTULO IV: CINE FICCIÓN ECUATORIANO DE 1980 AL 2000 Y LA IDENTIDAD NACIONAL (ANÁLISIS).**

Miguel de Santiago	141
Quitumbe	143
Daiquilema	145
Espejo, el Precursor	147
Un ataúd abandonado	150
Nuestro Juramento	152
Dos para el camino (Análisis)	154
Juan Montalvo, el Regenerador	159
Mi Tía Nora	161
La Montonera	163
Una araña en un rincón	166
Las Alcabalas	168
Chacón Maravilla	170
Luto Eterno	172

Persecución	174
La Tigra	176
Sensaciones	178
Entre Marx y una mujer desnuda	180
Sueños en la mitad del mundo	187
Ratas, ratones y rateros	193
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>199</b>

## INTRODUCCIÓN

A partir del siglo XVII, con la aparición de la fotografía, la película instantánea y el principio de la linterna mágica, se dieron los primeros pasos para la creación de lo que actualmente conocemos como cine; pero no fue sino hasta 1895, en París, que se constituyó como tal, cuando los hermanos Lumière patentaron **“un aparato que servía para obtener y proyectar imágenes crono fotográficas”**<sup>1</sup>.

A partir de entonces, y con el paso del tiempo, el denominado “séptimo arte” ha ido evolucionado, tanto en la forma como en el fondo, y ya con una concepción más actual, Alicia Poloniato considera que **“el cine constituye una actividad enraizada de tal modo en la cultura contemporánea, que aproximarnos a su conocimiento de una manera racional puede sernos útil para comprender mejor el mundo que vivimos”**.

Es así como diversos investigadores han elaborado varias teorías cinematográficas, las mismas que lo explican como medio masivo de comunicación, como sistema comunicativo o de lenguaje; y como tal logra transmitir un determinado mensaje a un sinnúmero de receptores. De ahí

---

<sup>1</sup> POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas, Pág. 11.

que la importancia comunicacional del estudio de este mass media radica en que **“se ha transformado en una fuente inestimable de información de todo tipo y ha influido en las conductas, los modos de vida, las pautas sociales y morales”<sup>2</sup>**; de tal forma que involucra y actúa sobre el público, independientemente de su edad, raza, sexo, cultura, etc..

Resulta fundamental destacar la estrecha relación que existe entre este medio de comunicación y la cultura, la cotidianidad e inclusive con la realidad; pues viene a convertirse en la manifestación de estos elementos. Por ejemplo, Omar Ospina en el artículo "Cine, ¿arte o negocio?" de la Revista Diners # 243 manifiesta que **“El cine es no solamente la mayor realización cultural del siglo XX, sino un elemento de culturalización, de concientización y propaganda”**.

Por tal motivo, no se puede subestimar al séptimo arte y verlo como una mera forma de entretenimiento, hay que considerar que **“es un factor de cambio o estancamiento social, según sean las intencionalidades puestas en juego en su elaboración.”<sup>3</sup>** Este aspecto tiene trascendental importancia, ya que indudablemente este mass media, puede mostrar al público una realidad con la que se sienta identificado o a

---

<sup>2</sup> POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas, Pág. 9.

<sup>3</sup> POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas, Pág. 9.

la que desconozca; y que dado el caso, intentará mantener o modificar.

Evidentemente, la identidad es uno de los principales componentes de la cultura de un pueblo, en este caso el Ecuador; por lo que es necesario definir si el ejercicio de la actividad cinematográfica recoge o rescata la cultura nacional. Por tal razón, el objeto de estudio de esta tesis será la relación que existe entre la identidad nacional y las obras de cine ficción producidas desde 1980 hasta el año 2000; ya que constituyen el trabajo cinematográfico más reciente de nuestro país y que se presenta en una etapa en la que se ha manifestado insistentemente, que el principal problema del Ecuador es la falta de identidad.

Resulta muy importante mencionar que esta tesis abordará a la identidad nacional entendida como **“aquellos elementos suprabiológicos, relativamente estables, específicos y comunes a los miembros del grupo, los que conforman un bagaje cultural, genuino y particular, el mismo que funciona como un núcleo de cohesión entre sus integrantes y un fondo de disimilitudes y desvinculación ante los miembros de otros grupos”**<sup>4</sup>; procurando establecer cómo el cine ficción recoge los elementos de la identidad, sean éstos objetivos (peculiaridades lingüísticas, cosmovisión, tradiciones culturales y

---

<sup>4</sup> ESPINOSA A. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador, Tramasocial Editorial, Pág. 12, 13.

productos artísticos) o subjetivos (gentilicio del grupo, ideas acerca de los atributos del grupo y memoria colectiva).

Como menciona Alicia Poloniato **"No es en vano pues, dada la fuerza de penetración del cine, hablar de la necesidad de un cine nacional que nos permita encontrarnos culturalmente"**<sup>5</sup>; y éste encuentro cultural, indiscutiblemente puede darse a través de la identidad nacional reflejada en este medio de comunicación; por lo tanto, es importante establecer si la actividad cinematográfica ecuatoriana, manifiesta la realidad de nuestro país o permite vernos representados en cada uno de los personajes e historias que se presentan en los filmes de ficción, que se han realizado en las dos últimas décadas; y en consecuencia, analizar si los cineastas, guionistas, directores, y demás realizadores ecuatorianos han adoptado y aceptado esa responsabilidad de convertir al cine en un movimiento cultural, que refleje lo que realmente somos.

Para esto es indispensable conocer los pasos que se siguen antes, durante y después de la realización de un filme y saber quiénes intervienen en ellos, pues a diferencia de cualquier otra manifestación artística, en el cine la elaboración de una película no es una tarea

---

<sup>5</sup> POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas.

individual, al contrario, para materializarla interviene todo un equipo, en el que cada uno de sus integrantes desempeña una o más funciones específicas que definirán el éxito o fracaso del producto acabado.

Finalmente, tras exponer y comprender todos los conceptos que se abordan en esta tesis, es trascendental ejemplificar y demostrar a través del análisis fílmico de producciones ecuatorianas, la existencia de la relación cine-identidad; incluyendo el testimonio de quienes han participado en la creación cinematográfica de nuestro país.

# CAPÍTULO I

## LA COMUNICACIÓN Y EL CINE

### 1.1. LA COMUNICACIÓN

La palabra comunicación proviene del latín *communis* que significa comunidad. El Vocabulario de Términos de Comunicación Social, señala que comunicación es la **“interacción de un mensaje entre un emisor y un receptor. Puede ser directa (discurso, sermón, etc.) o indirecta (a través de los medios de comunicación: prensa, radio, televisión, cine, etc.). La información es una comunicación indirecta, unilateral y pública, en los lugares donde este concepto se identifica con el de comunicación de masas”**.

**“ El término “comunicación” debe reservarse a la interrelación humana, o sea, al intercambio de mensajes entre hombres, entre personas, independientemente de los aparatos intermediarios que se empleen para facilitar la interrelación a distancia.”**<sup>6</sup>. No obstante, con el avance de la tecnología y a través de un largo y complejo proceso, ahora se puede hablar, como lo afirma Luis Sierra, de comunicación

---

<sup>6</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 31.

intrapersonal, interpersonal, organizacional, social de masas y mass mediática. En este caso, resulta de gran interés referirnos particularmente a la Comunicación de Difusión, que consiste en que un solo individuo dirige cualquier tipo de mensaje en forma simultánea; y la Comunicación Masiva, que nace como consecuencia de la sociedad industrial, en la primera mitad del siglo XIX y señala que el emisor puede dirigirse de manera simultánea a un gran número de receptores utilizando los llamados medios masivos.

La comunicación es **“un hecho social, producto de convenciones, de acuerdos tácitos entre los miembros de una comunidad para utilizar señales como instrumentos para transmitir mensajes”<sup>7</sup>**.

**“En el estructuralismo se utilizan modelos para estudiar la significación de la acción humana en su contexto. Las unidades interrelacionadas no se consideran como un conjunto de órganos, sino como formas significantes. De ahí que tenga una diferencia de enfoque totalmente distinta a la del estructural-funcionalismo”<sup>8</sup>**. Los modelos del estructuralismo han emanado de la lingüística estructural, basándose en Ferdinand de Saussure. **“El estructuralismo pretende**

---

<sup>7</sup> POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas, Pág. 47.

<sup>8</sup> PAOLI A. (1979): **Comunicación e Información: Perspectivas Teóricas**. México: Editorial Trillas, Pág. 36.

reconstruir las reglas que dan significado a las acciones, a los objetos, a las palabras, en un proceso de comunicación social. Y el proceso es entendible gracias a la reconstrucción de los diversos códigos que se interrelacionan en un sistema”.<sup>9</sup> “Los estructuralistas interesados en desarrollar modelos para el análisis lógico de los relatos que nos ayudan a explicarnos sus relaciones significantes, pretenden elaborar una lingüística que vaya más allá de la frase y, con ello, mostramos las estructuras a través de las cuales no nos sería posible entenderlo. Estos modelos constituyen conjuntos de reglas combinatorias de los significantes que nos permiten evocar significados comunes, es decir, informarnos y comunicarnos”<sup>10</sup>.

Antonio Paoli señala que “en esta posición analítica se muestran diferentes elementos como una totalidad, articulada en una estructura propia del cine. Además, indica que “...este modelo estructural nos da razón de un conjunto sistemático de diferencias que permiten comprender mejor las partes de una película y la razón profunda de su unidad, a partir de la cual se pueden desarrollar otro

---

<sup>9</sup> PAOLI A. (1979): *Comunicación e Información: Perspectivas Teóricas*. México: Editorial Trillas, Pág. 45.

<sup>10</sup> PAOLI A. (1979): *Comunicación e Información: Perspectivas Teóricas*. México: Editorial Trillas, Pág. 36.

tipo de análisis”.<sup>11</sup> “Estructuralismo es hablar de un conjunto organizado de elementos que dan una unidad que como tal se subordina a ciertas leyes o, si se prefiere, a ciertos criterios de relación”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> PAOLI A. (1979): *Comunicación e Información: Perspectivas Teóricas*. México: Editorial Trillas, Pág. 37.

<sup>12</sup> PAOLI A. (1979): *Comunicación e Información: Perspectivas Teóricas*. México: Editorial Trillas, Pág. 37, 38.

## 1.2. LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

**“Desde siempre la principal función de la comunicación ha sido la conservación del saber acumulado por la humanidad a lo largo de toda su historia. En un comienzo esta función se cumplía a través de la “tradición oral”, basada en la simple memoria que transmitía el patrimonio cultural de generación en generación.”** En la antigüedad, el ser humano primitivo intentaba expresarse mediante gestos y gráficos hasta que finalmente, tras un largo proceso, surge el lenguaje (sonoro y escrito) como una necesidad comunicacional, revolucionando de esta manera las relaciones entre los seres humanos y su organización social, política y económica. Es así como se fue constituyendo **“... el invento prodigioso de un sistema de escritura, que permitía fijar y programar el saber e iniciar los medios de comunicación colectiva por escrito.”**<sup>13</sup>

Por ejemplo, en Europa, en la Edad Media, aparecen los trovadores, que no eran más que poetas que se trasladaban de un lugar a otro (en su mayoría eran nobles, pero amaban la libertad y solo esta profesión les ofrecía el espacio que requerían) y cuyas obras contaban las

---

<sup>13</sup> HALLO W. (1992): *Síntesis Histórica de la Comunicación y el Periodismo en el Ecuador*. Ecuador: Fundación Hallo, Ediciones del Sol. Pág. 9.

hazañas de príncipes o héroes, de modo que las diversas poblaciones se enteraban de lo que ocurría en otros lugares.

En América, específicamente en nuestro país, durante el Imperio Inca se vivieron situaciones similares y aunque no tuvimos trovadores existieron los chasquis, quienes estaban encargados de recibir el correo en forma de mensajes u objetos, contenidos por lo general en quipus, es decir, unas cuerdas con nudos de colores, cuyo significado variaba según su grosor. Estos mensajeros corrían hasta la cabaña (tambo), siguiente donde luego de 15 días, eran remplazados por otro y así sucesivamente. De esta manera recogían noticias con la mayor brevedad posible.

Paulatinamente, el hombre ha ido haciendo uso de sus capacidades para crear instrumentos cada vez más sofisticados, hasta que en el año de 1435 la imprenta revolucionó al mundo con la producción de cientos de textos, a los que podían acceder un sinnúmero de personas; la Revolución Industrial también contribuyó con el desarrollo tecnológico y ya en el siglo XX los medios de comunicación adquieren el carácter de masivos, como resultado de los avances de la ciencia y la técnica y a partir de entonces han contribuido a transformar los modelos de vida.

**“El ser humano dispone de instrumentos biológicos de comunicación equivalentes a los que poseen otras especies, pero ha logrado multiplicar su capacidad sirviéndose de creaciones tecnológicas como el telégrafo, el teléfono, radio, televisión, cine, internet, multimedia, hipertextos y todas las novedades que perfilan el nuevo siglo y milenio.”<sup>14</sup>** Los medios de comunicación o mass media son todas aquellas formas generalizadas de comunicación que no discriminan la idiosincrasia de los destinatarios y que se dirigen a todos los grupos, clases, categorías y niveles de receptores que tengan como característica única, el conocer la lengua en la que están codificados los mensajes.

**“Los mass media son a la vez esos canales de difusión y medios de expresión que se dirigen no a un individuo o persona, sino a un público-destinatario definido por unas características socioeconómicas y culturales en el que cada receptor es anónimo. En este sentido no son los soportes inertes de los mensajes que transportan, sino que en algún modo modifican su naturaleza.”<sup>15</sup>**

---

<sup>14</sup> DAZA G., GARCÍA L., SIERRA L., VARGAS M. (2000): **Competencias Comunicativas: Escenarios de la Comunicación.** Colombia: CEDAL-Comunicación Educativa, Pág. 18

<sup>15</sup> FERRERO J. (1985): **Diccionario del Saber Moderno: La Comunicación y los Mass Media.** España: Ediciones Mensajero, Pág. 449.

Evidentemente, la palabra mass significa masas; mientras que al término media se lo puede definir como **“un grupo de soportes de la misma naturaleza, y soporte a todo vehículo –de identidad estable-capaz de encaminar un mensaje cualquiera de un individuo o de un pequeño grupo de individuos hasta un público que comprende un número mucho mayor de individuos”**.<sup>16</sup> Por otro lado, el investigador Janowitz considera que **“Los medios masivos de comunicación comprenden las instituciones y las técnicas mediante las cuales grupos especializados utilizan determinados recursos tecnológicos, para difundir contenidos simbólicos en el seno de un público numeroso, heterogéneo y disperso”**. Es así como **“los medios masivos sostienen una relación impersonal entre el emisor y el público; a su vez, este público representa a una colectividad propia de la sociedad moderna, caracterizado por ser un aglutinamiento de individuos unidos por un núcleo de interés común, que adoptan una forma similar de comportamiento”**.<sup>17</sup> Es necesario mencionar que entre los cinco medios de comunicación más importantes se encuentran: carteles publicitarios, prensa, radio, televisión y cine.

Según Carlos González **“los medios de comunicación masivos, se caracterizan porque introducen en las diversas capas sociales**

---

<sup>16</sup> FERRERO J.(1985): **Diccionario del Saber Moderno: La Comunicación y los Mass Media**. España: Ediciones Mensajero, Pág. 451.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ C. (1997): **Principios Básicos de Comunicación**, México: Editorial Trillas, 34.

**pautas de comportamiento y de consumo”**. Por lo tanto, si la sociedad se encuentra en constante cambio, es lógico, que los medios de comunicación masiva también participen de cierta forma en dicho cambio, al presentar modelos de conducta económica, social, política e incluso el desarrollo del sentimiento nacionalista.

### 1.3. EL CINE

La palabra cinematógrafo, etimológicamente proviene de dos voces griegas: kinos → movimiento y grafos → escritura. **“El cinematógrafo es un medio de comunicación a través del cual se captan imágenes, se expresan ideas y se proyectan mediante fotogramas, que a determinada velocidad recomponen la ilusión de movimiento”**.<sup>18</sup> Se lo conoce comúnmente por su apócope cine, el mismo que fue inventado por los hermanos Lumière en 1895 y desde entonces irrumpió en el mundo moderno, dando paso a toda una industria y generando un fenómeno de masa que al igual que otros mass media como la radio o la televisión, influyó y continúa influyendo en la vida cotidiana de los espectadores.

**“La mayor parte de la tecnología básica del cine provino de investigadores que hicieron sus descubrimientos o construyeron sus aparatos cuando buscaban solución a problemas específicos de la ciencia... la investigación de los principios físicos que rigen la refracción de la luz o la forma en que el ser humano percibe la ilusión del movimiento.”**<sup>19</sup> Es así como fueron experimentando con

---

<sup>18</sup> COLECCIÓN DE DOCUMENTOS CELAM (1997): **Vocabulario de Términos de Comunicación Social**. Colombia: Litoperla impresores, Pág. 87.

<sup>19</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 237.

diversos elementos que les permitieron comprobar que determinadas sustancias químicas (sales de plata), se alteraban al ser expuestas a la luz; de modo que se procesaron varias técnicas para preparar, exponer, revelar y fijar una imagen fotográfica a través de la cámara oscura.

Ya para 1832, Joseph Plateau había creado **“... el fenaquistiscopio, un cilindro hueco de eje vertical, perforado con hendiduras longitudinales equidistantes frente a las cuales diferentes imágenes se suceden creando la ilusión del movimiento.”**<sup>20</sup>. Poco a poco la tecnología de las imágenes continuó evolucionando y así, se reemplaza la placa fotográfica por la película flexible. En 1890 Thomas Alba Edison fabrica un nuevo aparato llamado cinetoscopio, dando lugar finalmente al cinematógrafo que no era más que un proyector luminoso, que dejaba pasar la luz, mediante una transparencia para formar imágenes sobre una pantalla reflectora, situada en un lugar oscuro. Las películas que se exhibían inicialmente contenían entre 8 y 15 cuadros por segundo, comenzaron siendo documentales para luego dar paso a la ficción. Indiscutiblemente, el teatro fue **“...una fuente para el cine mudo, que debía desperdiciar necesariamente los diálogos de origen (o llevarlos trabajosamente a letreros**

---

<sup>20</sup> BALLE F. (1994): **Comunicación y Sociedad**. Colombia: Tercer mundo Editores, Pág. 95.

**intercalados)...”<sup>21</sup>**. Definitivamente, esta singular forma de introducir carteles en los filmes, para explicar o describir lo que la mímica no conseguía, se fue convirtiendo en un método empleado por muchos cineastas de la época y daba señales de una naciente necesidad del sonido.

El cinematógrafo tuvo gran acogida entre las masas y rápidamente rebasó las fronteras continentales, convirtiéndose en una industria destinada a la comercialización de películas y por tanto, requería de una constante renovación; de tal forma que, a finales de la década de los veinte, con la presencia de la banda sonora en vivo (embalaje musical de la película), el sonido forma parte del cine. Este nuevo elemento desequilibró la actividad cinematográfica, ya que se precisó la adecuación de los estudios, la adquisición de equipos actualizados y hasta los actores tuvieron que restar importancia al gesto para dar paso al diálogo. Además, el **“...“cine hablado” hizo mucho más que restringir al cine dentro de los recintos de las nacionalidades, de las diversidades de los idiomas de la cacofonía y otras deficiencias de las traducciones, de las traiciones del doblaje...”<sup>22</sup>**

---

<sup>21</sup> ALSINA H., ROMAGUERA J. (1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: Ediciones Cátedra, Pág. 433.

<sup>22</sup> FULCHIGNONI E. (1991): **La Imagen en la Era Cósmica**. México: Editorial Trillas, Pág. 109.

El color fue otra técnica importante en el cine, aunque en realidad hubo películas con color desde sus inicios: los filmes en blanco y negro eran **“... viradas para la ocasión, por ejemplo azul para escenas nocturnas y rojo en caso de incendio. Otro sistema usado era pintar directamente el celuloide, fotograma a fotograma. No eran éstos, claro está, procedimientos muy prácticos.”**<sup>23</sup>. La captación directa del color apareció en 1915, con la patente Technicolor, que era un sistema con el cual se obtenía el color a través de una proyección simultánea de 2 ó 3 imágenes, cada una de ellas con uno de los colores primarios de la imagen original. En el año de 1922 el Technicolor pasa a ser sustractivo; es decir, tras un filtro óptico que separaba los colores primarios, la luz impresionaba tres filmes a la vez, obteniendo tres negativos cada uno con la falta de un color primario; de estos negativos se realizaba una copia positiva, que era un filtro de los tres colores, la luz de proyección pasaba a través de ella y reproducía en la pantalla los colores originales.

Actualmente, **“En su sentido físico el cine se fundamenta en el principio de que cuando una imagen fugaz excita las células nerviosas de la retina del ojo humano, éstas células permanecen en ese estado de excitación por un tiempo aproximado de 1/10 y 1/15 de**

---

<sup>23</sup> [www.iaa.upf.es/~berenguer/textos/fabrica/5.htm](http://www.iaa.upf.es/~berenguer/textos/fabrica/5.htm)

**segundo**".<sup>24</sup>. En el cine se proyectan 24 imágenes o cuadros por segundo, esta velocidad permite crear la ilusión de movimiento, gracias a un fenómeno óptico denominado persistencia retiniana; es decir, que las imágenes en nuestra retina no se borran de inmediato.

Es importante mencionar que el tratamiento de un filme demanda una tecnología similar a la del campo fotográfico **"Una película cinematográfica es una larga cinta de material flexible y transparente, que sirve de soporte a una o más capas de emulsión, sobre las que se fijan una serie de fotografías tomadas por la cámara filmadora. Dichas fotografías son ampliadas por un proyector, que restituye la sensación del movimiento original sobre una pantalla."**<sup>25</sup>. Como lo explica Simon Feldman, la cámara filmadora captura una serie sucesiva de fotografías instantáneas, entre las cuales se produce un breve intervalo de oscuridad imperceptible, debido precisamente a la persistencia retiniana; de modo que el conjunto de fotografías se enlazan creando la ilusión de una sola imagen en constante movimiento.

Toda película precisa determinada cantidad de luz, pero si la recibe por exceso o por defecto la imagen se deteriora: **"La sobreexposición diluye los colores; la subexposición da imágenes tan oscuras y**

---

<sup>24</sup> GONZÁLEZ C. (1997): **Principios Básicos de Comunicación**, México: Editorial Trillas, Pág. 55.

<sup>25</sup> FELDMAN S. (1991): **La realización Cinematográfica**. España: Editorial Gedisa, Pág. 18.

**llenas de sombras que no se ve prácticamente nada, excepto algunos claros dispersos.”<sup>26</sup>**

La película posee una serie de perforaciones laterales que una vez revelada, le permite ajustarse al proyector, el cual le permite avanzar a una velocidad permanente (24 imágenes por segundo). Además, suele ir acompañada, como explica Ramón Carmona, por una banda magnética de sonido que emite, de forma normalmente sincronizada con las imágenes, el conjunto acústico del filme (diálogos, ruidos, música, etc.). En el supuesto de que el idioma empleado en la producción no coincida con el utilizado en el lugar de exhibición, se puede recurrir a dos opciones: el doblaje que consiste en la traducción oral, sustituyendo las voces originales o el subtulado que es una sobreimpresión escrita de los diálogos en la pantalla.

Como vemos, el invento Lumiere ha ido evolucionando de modo insospechado y seguramente, la idea de que la actividad cinematográfica constituyera una manifestación artística no nació con sus creadores, quienes más bien lo concebían como **“... un registro de la realidad superficial, o un ingenioso dispositivo para el espectáculo o el**

---

<sup>26</sup> PETZOLD P. (1977): **Cinematografía Amateur**. España: Ediciones Omega, Pág. 18 y 19.

**entretenimiento.”<sup>27</sup>**; o en el mejor de los casos como una fusión entre el teatro y la fotografía. Y no fue sino tras veinte años de su creación que surgen los primeros enunciados sobre la existencia de una estética en el cine, siendo el italiano Ricciotto Canudo el primer crítico cinematográfico, quién además difundió el término “séptimo arte”, ya que **“... creyó ver en el cine ... una posible culminación de pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música.”<sup>28</sup>**

Sin embargo, con el transcurso del tiempo se han ido perfeccionando las técnicas del cine y actualmente es considerado como el “arte del siglo XX” y es que como lo señala Ramón Carmona, el cine actúa entre dos concepciones discursivas en conflicto; es decir, por un lado participa de la fascinación y del instrumental tecnológico y por otro, asume y se posesiona de varios de los valores que cimientan los discursos tradicionales como la pintura, el teatro o la literatura.

Autores como Francisco Tostón de la Calle, definen al cine como **“un lenguaje, entendido en su sentido más amplio... como el arte de la expresión a través de imágenes en movimiento”<sup>29</sup>**. Román Gubern en cambio lo puntualiza como la **“... maduración y culminación lógica**

---

<sup>27</sup> ALSINA H., ROMAGUERA J. ( 1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: Ediciones Cátedra, Pág. 13.

<sup>28</sup> ALSINA H., ROMAGUERA J. ( 1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: Ediciones Cátedra, Pág. 14.

<sup>29</sup> TOSTÓN F. (1988): **El Problema es... El Cine**. Colombia: Ediciones Paulinas, Pág. 17.

**de tendencias artísticas, intelectuales, espectaculares y tecnológicas desarrolladas en Europa y los Estados Unidos...”**

**“En las señales orales cuya utilidad es comunicar, están imbricados tres planos: el representativo (lo que se dice), el expresivo (cómo se dice) y el apelativo (para qué se dice). Las señales cinematográficas también los presentan, mientras que las señales de otros códigos no.”<sup>30</sup>** El plano representativo es el que conlleva el mensaje comunicativo informativo; es decir todo lo que dicen las imágenes en movimiento. El plano expresivo revela la individualidad del director y su estilo. Y finalmente el plano apelativo aún cuando no indica nada, pretende provocar una reacción en el espectador, la misma que puede ser en unos casos pasiva, mientras que en otros de reacción.

### 1.3.1. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Autores como Henri Agel manifiestan que **“El milagro del cine es ese fluir de imágenes que sin ser realidad, toman de ella la realidad para darles una significación.”** y al referirnos a esa significación, estamos hablando de la existencia de un lenguaje que al igual que otros posee sus códigos específicos.

---

<sup>30</sup> POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación**. México: Editorial Trillas, Pág. 55.

No obstante, es necesario iniciar definiendo al lenguaje **“... como un sistema de signos reconocido socialmente, con el cual es posible la comunicación entre quienes comparten sus códigos.”**<sup>31</sup>. Asimismo podemos decir, según lo expuesto por Alberto Pereira que las principales funciones del lenguaje son: **“la aprehensión o simbolización del mundo, la conformación y concreción del pensamiento, la generación y producción de nuevas realidades y la mediación sígnica más acabada de nuestra especie; que junto a otros lenguajes y formas no verbales de interacción, nos elevan a la categoría de entes socio-culturales...”**.

Y precisamente, entre estos otros lenguajes se encuentra el cinematográfico, el cual surgió **“... gracias a la posibilidad de manipular a las dos grandes dimensiones que gobiernan y explican nuestra existencia: el tiempo y el espacio. Por supuesto, que la narrativa literaria, la escenificación teatral y la fotografía se habían anticipado en tal empeño; pero ninguno como el cine para jugar con estas dimensiones trascendentes, que hoy constituyen la base de todos los lenguajes visuales, virtuales e infovirtuales.**

---

<sup>31</sup> PEREIRA A. (2002): *Semiótica y Comunicación*. Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM, Pág. 139.

**A ello también se suman las conquistas de las técnicas del sonido, del color, de la alta definición que, por obra del montaje y la transmisión a distancia e instantánea, han colocado a las expresiones audiovisuales en el lugar expectante de una nueva realidad, hasta hace un siglo imposible.”<sup>32</sup>**

Según Luis López, el lenguaje articulado y el lenguaje cinematográfico se diferencian por la motivación de las unidades significantes; es decir que, el signo lingüístico (por ejemplo una palabra) es arbitrario o inmotivado, porque no existe una relación causal o natural entre el significante y el significado, es por eso que en cada idioma se usan palabras y sonidos diferentes para designar una misma cosa (lápiz, pencil, matita, le crayon, etc.). En cambio en una película la selección de los elementos está motivada por el significado que se puede comunicar, dado que la imagen es de carácter universal. El mismo autor también establece que la posibilidad de expresar diversos sentidos es una de las semejanzas entre ambos lenguajes. Por ejemplo existe un primer sentido (literal) y un segundo sentido (profundo) que resulta de la forma en que se estructura y presenta el primero.

---

<sup>32</sup> PEREIRA A. (2002): *Semiótica y Comunicación*. Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM, Pág. 138.

**“El lenguaje del cine es básicamente audiovisual, es decir, utiliza imágenes y sonidos.”<sup>33</sup>** Por lo que se puede asentar que está constituido por los siguientes elementos:

#### 1.3.1.1. LA IMAGEN

Etimológicamente, la palabra imagen proviene del latín *imago*, que significa representación o reproducción; es la **“Materialización, en un soporte generalmente de forma plana, de un fragmento de la realidad cuyo contenido suele ser identificable. (Dibujo, fotografía, gráfica, ilustración, etc). Hay varios tipos de imágenes: la estática (fotografía), la mediata y en movimiento (cinematografía), la inmediata y en movimiento (televisión)”<sup>34</sup>** La imagen fílmica demanda una secuencia y ésta a su vez otra para poder establecer la unidad narrativa completa. **“La imagen puede tener una realidad concreta, específica, extensa; o ser también una imagen imaginada, cuya existencia real solo se dé en la fantasía, en la imaginación del que se la representa”<sup>35</sup>**.

---

<sup>33</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 231.

<sup>34</sup> COLECCIÓN DE DOCUMENTOS CELAM (1997): **Vocabulario de Términos de Comunicación Social**. Colombia: Litoperla impresores, Pág. 193.

<sup>35</sup> TOSTÓN F. (1988): **El Problema es... El Cine**. Colombia: Ediciones Paulinas, Pág. 29.

La imagen en el cine constituye lo mismo que la letra en la escritura, con mayor precisión se la conoce como fotograma y puede ser considerada como un icono de la realidad. Además, “... **está situada en un marco referencial y posibilitador de la visión.**”<sup>36</sup>, conocido como encuadre, que no es más que “... **el espacio en el que se sitúa esa copia de la realidad.**”<sup>37</sup>. En una película se presentan 24 fotogramas por segundo. En cada fotograma se puede encontrar:

- Un sujeto de la imagen: Es la persona o cosa que se destaca en el contenido principal de la imagen.
- Un decorado: Está formado por los elementos secundarios que acompañan al sujeto de la imagen. Es el fondo o contexto en el que aparece el protagonista.
- Un ángulo: Es un punto de mira desde donde se captura la imagen; puede ser de frente, de lado, desde arriba, desde abajo, etc.

---

<sup>36</sup> AGEL, H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A..

<sup>37</sup> AGEL, H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A..

- Un grado de iluminación: Quiere decir que el sujeto de la imagen puede aparecer iluminado, resplandeciente, a media luz o casi en la oscuridad.

Los elementos integrales de la imagen son la luz, el color y el sonido:

#### 1.3.1.1.1. La Luz:

**“El diferente grado de luz que un objeto absorbe o rechaza dará como resultado en la imagen unos valores de tono que irán desde el blanco al negro, pasando por una serie de grises.”<sup>38</sup>** Existen tres elementos que determinan la iluminación fílmica: **“... el movimiento de los actores y objetos delante de la cámara, la sucesión de un plano a otro y la continuidad de luz entre ambos, y la rapidez de la sucesión de los planos que exige a la luz el papel de dar a conocer con precisión lo que sucede e interesa más de cada plano.”<sup>39</sup>** A partir de entonces se puede clasificar a la luz en:

#### 1.3.1.1.1.1. Luz Natural:

---

<sup>38</sup> <http://www.xtec.ec/~xripoll/ecolor.htm>

<sup>39</sup> <http://www.xtec.es/~xripoll/luz.htm>

La misma luminosidad del día es la que la proporciona.

#### 1.3.1.1.1.2. Luz Artificial:

Como su nombre lo indica, su fuente es la iluminación artificial y puede ser utilizada de varias maneras:

- Difusa: se consigue mediante difusores que la distribuyen de manera uniforme, por lo que no produce sombras; además, simula o vigoriza los efectos naturales de la luz ambiente.
- Luz Directa: Es aquella que produce sombras en los objetos, con ella se obtiene **“...el modelado de los volúmenes de los objetos produciendo sombras convenientemente estudiadas en su superficie, el dibujo de los contornos de los objetos con haces de luz directa que caen desde arriba y en dirección contraria al ángulo de la cámara, y el**

**contraluz situando la cámara encarada hacia los haces luminosos.”<sup>40</sup>**

#### 1.3.1.1.2. El Tono y el Color:

El color en el cine, se utiliza para captar la atención, para acercarse a la realidad o para dar determinada simbología mediante la exageración de colores; contribuye en el ritmo de la narración, y en el montaje brinda mayor intensidad a determinadas situaciones.

Generalmente, la mirada se dirige a la parte más iluminada; pero si existe una toma de gran calidad con diversas tonalidades, atraerá en mayor proporción el objeto oscuro. En el cine, se pueden dar diversos usos al color, así tenemos:

- El Color Pictórico.- Pretende recrear el colorido y la composición de los cuadros.
  
- El Color Histórico: Busca rescatar la atmósfera cromática de una época determinada.

---

<sup>40</sup> <http://www.xtec.es/~xripoll/luz.htm>

- El Color Simbólico: Se utilizan ciertos colores en determinados planos para provocar efectos específicos sensoriales en el espectador
- El Color Psicológico: En estos casos, cada color produce un efecto anímico diferente, por ejemplo, los colores fríos (verde, azul, violeta) deprimen y los cálidos (rojo, naranja, amarillo) exaltan.

Cada color posee una suerte de significado, los colores cálidos crean la sensación de proximidad, mientras que los fríos lejanía. El valor de la intensidad tonal de cada color también influye: los valores altos (iluminados) insinúan grandiosidad, lejanía, vacío; en cambio, los valores bajos (poco iluminados) aproximación. Los fondos iluminados y claros intensifican los colores, suministrando una atmósfera de alegría, los fondos oscuros debilitan los colores y por tanto, entristecen los objetos que se desvanecen y pierden importancia en el conjunto.

#### 1.3.1.1.2. EL SONIDO:

Es importante aclarar que la banda sonora está compuesto por:

- Los diálogos.- Estos deben ajustarse a la acción que se desarrolla y al ambiente, la **“... palabra puede ser utilizada en tres casos distintos: como *monólogo interior, comentario y voz en off.*”**<sup>41</sup>.
- El Sonido Ambiental.- Se refiere como su nombre lo indica a todos los sonidos que se producen en el ambiente y la situación en los que se ejecuta la acción, por ejemplo, la bocina de un auto, la sirena de una ambulancia, el canto de los pájaros, etc..
- La Música.- Es un recurso dramático que con frecuencia se presenta como complemento de las imágenes, salvo en los musicales o en las biografías de compositores, donde desempeña un papel protagónico; no obstante es importante resaltar que la **“... función de la música en el cine no es la de aclarar ni intensificar el contenido de la película, sino la de crear una concordancia**

---

<sup>41</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A., Pág. 54.

**entre la línea de desarrollo melódico y el acontecer de la película.”<sup>42</sup>** Por esta razón es importante no abusar en el uso de la misma, pues en muchas ocasiones se recurre a ella para cubrir vacíos o dar fortaleza a ciertas escenas que no tienen mayor razón de ser.

- El Silencio.- La ausencia de sonido en el cine es sinónimo de angustia, por tal razón se lo emplea como un recurso dramático.

El sonido en el cine puede ser de dos tipos:

- Directo.- Esta opción permite captar la naturalidad de los diálogos y demás sonidos en el momento mismo en que se producen. En este caso no se pueden suprimir los ruidos o voces del ambiente, por lo que los micrófonos deben ser adecuados para que no los registren.

---

<sup>42</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A., Pág. 56.

- No Directo.- Aquí pueden trabajarse por separado las diversas bandas (diálogos, ruidos, música); lo que da lugar a una mayor pureza sonora.

El sonido y la imagen pueden trabajar juntos de tres modos generales:

- Por Contraste.- Tiene lugar cuando ambos manifiestan cosas que se contraponen.
- Por Superposición o Suma.- Es cuando los dos se apoyan el uno en el otro para decir lo mismo.
- De Manera Pasiva.- Es decir, cuando supuestamente el sonido es insignificante o inexpresivo ante la imagen.

Precisamente, la capacidad del sonido de dejar pasar, apoyar o contraponerse es una de los instrumentos determinantes en el momento de definir el ritmo cinematográfico; ya que a través del sonido se puede acelerar una secuencia, alargarla o aumentar el suspenso; todo esto está basado en los altos y bajos de la música clásica que

acompañaba las diferentes obras de teatro y las óperas de los siglos XVIII y XIX.

**“... Del mismo modo que cuando encuadramos una fotografía elegimos qué objetos queremos que formen parte de la composición y no dejamos al azar que tal o cual cosa aparezca en el encuadre, así mismo en el encuadre sonoro debemos discriminar los sonidos circundantes y elegir cuales de ellos son los que nos interesan y cuales no.”<sup>43</sup>**, los sonidos no deben ser elegidos al azar, al contrario, su presencia en la pista debe estar plenamente justificada.

#### 1.3.1.2. EL PLANO:

En el lenguaje audiovisual, los fotogramas se unen para formar planos que adquieren una significación. Simón Feldman afirma que los planos tienen la función de acentuar o precisar el interés de una escena, y la escena esta conformada por o mostrar el desarrollo paulatino de una acción, que normalmente se podría asimilar con una sola mirada. El plano dura desde que se abre

---

<sup>43</sup> [http://www.geocities.com/m/m\\_raez/sonido\\_cine\\_tv.html](http://www.geocities.com/m/m_raez/sonido_cine_tv.html)

hasta que se cierra el obturador de la cámara, es decir hasta que se realiza un corte. Los planos se pueden clasificar por:

a. Su dimensión.-

- Gran Plano General.- Tiene lugar cuando la cámara mira de lejos un amplio panorama.
- Plano General.- Se da cuando la cámara se acerca y aparece una parte del panorama y se alcanza a distinguir a un personaje o grupo.
- Plano General Corto.- Es cuando la cámara se aproxima más y aparece definido el personaje o grupo. Estos tres primeros planos ubican al personaje en un contexto o situación.
- Plano Americano.- Atañe sobre todo a los seres animados, a quienes la cámara toma casi en su totalidad, desde la rodilla hacia arriba.

- Plano Medio.- El personaje aparece en la imagen de la cintura para arriba.
- Primer Plano.- Da una coyuntura más sensible e íntima. La cámara se acerca más y captura solamente el rostro del personaje.
- Primerísimo Primer Plano.- También llamado plano detalle, se da cuando la cámara toma desde muy cerca un detalle del personaje, por ejemplo, las manos, los ojos, la nariz, un cigarrillo, etc.. Estos últimos cuatro planos sirven para destacar y describir al personaje, su psicología, sentimientos, reacciones, etc..

b. Su duración.-

- Planos Cortos.- Duran segundos o fracciones de segundo, provocan en el público la sensación de impacto y consiguen llamar su atención. Por lo general son tomas en primer plano y se emplean en escenas de acción y suspenso.

- Planos Largos.- Son tomas prolongadas (30 segundos o más), se emplean para simbolizar paz y serenidad. Habitualmente corresponden a planos medios o generales y se emplean para narrar.

c. Su contenido.-

- Planos Sintéticos.- Son aquellos que muestran una imagen completa , toda la persona o grupo en escena.
- Planos Analíticos.- Son los que muestran una parte o aspecto que solo tiene significación dentro de un contexto.

d. Su movimiento.-

- Panorámica.- Se da cuando la cámara está pegada a su eje y de allí gira de modo similar a la cabeza sobre el cuello, es decir, de forma horizontal, por lo general de izquierda a derecha, de la misma forma que el ojo humano, y sirve para narrar. Una panorámica lenta puede insinuar la mirada de un personaje.

- Travelling.- Se da cuando la cámara se desplaza con su eje, por ejemplo siguiendo a un tren o a un auto; se utiliza para dar seguimiento a una acción o ir la captando gradualmente. Puede ser lateral, de avance o de retroceso.
- Tild up, Tild down.- Consiste en un movimiento de la cámara sobre su eje, ascendente o descendente.

e. El ángulo de la toma.-

- Picado.- Es cuando se observa al objeto desde arriba, se lo emplea para dar a los planos un carácter descriptivo, cuando se lo usa con personas sugieren la idea de humillación, menosprecio, inseguridad, pobreza, etc..
- Contrapicado.- Tiene lugar cuando el objeto es tomado desde abajo hacia arriba, de esta manera se engranda a las personas o cosas; significa poder, superioridad, imponencia, etc..
- Campo y Contracampo.-Plano contra plano, Se lo utiliza cuando existe un diálogo entre dos personajes, de modo

que, en el momento en que uno de ellos está de frente, el otro se encuentra de espaldas. En estos casos hay que considerar que, si el personaje A visto de espaldas aparecía a la izquierda del cuadro, en el momento en que esté de frente se lo verá a la derecha.

- Toma normal.- Es cuando se obtiene la toma a la misma altura de los ojos, esta posición de la cámara es informativa y se la utiliza como técnica narrativa.

#### 1.3.1.3. LA ESCENA:

La escena intenta describir un momento determinado de la acción de un personaje. En el cine, un conjunto de planos con sentido forman una escena con una significación específica.

#### 1.3.1.4. LA SECUENCIA:

Henri Agel define a la secuencia como **“... una fórmula puramente cinematográfica: agrupo objetos, hechos y acontecimientos situados en los más distintos lugares y decorados, pero que forman un todo y aparecen como**

**centrados sobre determinada acción.”.** Las secuencias son episodios completos que en ciertas ocasiones, podrían tener significación por sí mismas, es decir de manera independiente, por ejemplo la infancia de un personaje, un romance, etc.. La secuencia suele estar encuadrada dentro de los límites del tiempo y el espacio. **“La fisonomía del <<film>>, su movimiento intrínseco, su tonalidad dramática, dependerán, ante todo, de la progresión que se desprenda de la respectiva longitud de sus secuencias; de la lentitud o celeridad con que discurren los planos dentro de cada secuencia; del oportuno y medido pase de cierta dimensión de plano a otra.”<sup>44</sup>**

#### 1.3.1.5. LA PUNTUACIÓN:

Son recursos cinematográficos que por lo general pasan desapercibidos por el espectador. Éstos pueden ser:

- Salto Directo.- Consiste en pasar un plano a otro sin hacer ninguna transición, el corte directo es el más empleado en el cine.

---

<sup>44</sup> AGEL H., BILBAO J. (Adaptación y notas) (1957): **El Cine**. España: Gráficas Bilbao.

- Encadenado.- Tiene lugar cuando se unen o encadenan dos planos con imágenes semejantes en la realidad o por su simbolismo.
  
- Disolvencia.- Ocurre cuando una imagen se nubla o se oscurece lentamente, mientras otra va apareciendo hasta hacerse clara y nítida.
  
- Sobrefundido.- Consiste en que mientras un plano se va perdiendo, simultáneamente otro va saliendo. Este recurso se utiliza para evocar un sueño, un deseo, un recuerdo, etc..

#### 1.3.1.6. EL MONTAJE:

Pudovkin y Timoschenko determinan que el montaje es **“la organización de toda la masa de planos realizados, y su síntesis en condiciones de orden y de tiempo dado.”**. Técnicamente, el montaje no es más que el ordenamiento desde el inicio hasta el final de las diversas tomas, dándole coherencia y unidad a la obra. Su importancia radica en que permite generar tres efectos que constituyen la esencia misma del cine:

- Usar la cámara como una especie de ojo humano, pero con la capacidad de captar los personajes y los objetos tanto como de lejos, alternando los diferentes planos.
- Seguir a un personaje en sus desplazamientos mediante varios decorados.
- Alterar los sucesos que se ejecutan en diferentes lugares, pero que forman parte de un mismo filme.

Existen varios tipos de montaje, entre los más importantes se puede mencionar:

- Lineal Continuo.- Aquí la acción se desenvuelve con una unidad de tiempo y lugar; en donde los cortes definen una selección de momentos simbólicos.
- Lineal Condensado.- En este caso la narración es lineal y continua, aunque incluye ciertas partes anecdóticas o sucesos desarrollados en épocas y lugares diversos.

- Paralelo.- Comprende dos o más líneas narrativas que se suplen alternadamente; por lo general, son acontecimientos que se realizan simultáneamente en diferentes lugares.
- De Tiempos Alternados.- En este tipo de montaje, el curso del tiempo, ya sea este continuo, condensado o paralelo, se interrumpe al insertar situaciones pasadas, futuras o fantásticas; más conocidas como *flashback*. Aquí también se dan **“... alteraciones del tiempo real por medio de los “acelerados”, “ralentos”, o “inversiones” en que el tiempo retrocede (personas y vehículos marchan hacia atrás). Demos mencionar también la “elipsis”, una omisión temporal que establece una especie de vacío en la línea narrativa, cosa que permite enfatizar psicológicamente esa ausencia.”**<sup>45</sup>.
- Conceptual.- Consiste en una estructura libre de límites de tiempo y espacio cuyas escenas no pretenden establecer una secuencia lógica de las acciones, sino más bien de los conceptos.

---

<sup>45</sup> FELDMAN S. (1996): *El Director De Cine*, España: Gedisa Editorial.

- Rítmico.- Aquí la narración se desarrolla conforme al ritmo que determine por la banda sonora, valiéndose de repeticiones, aceleraciones, ralentamientos, destiempos, etc..

### 1.3.2. HISTORIA DEL CINE

Como ya se ha mencionado anteriormente, los hermanos Antoine, Auguste y Louis Lumière fueron los creadores de la primera película, exhibida el 28 de diciembre de 1895 en París, Francia. El espectáculo observado por exiguos curiosos, consistía en 10 precarios filmes documentales con pocos minutos de proyección (un minuto aproximadamente), entre ellos se encuentran. *“La salida de los obreros de las fábricas Lumiere”* y *“La llegada del tren a la estación Ciotat”*; evento que lejos de ser considerado el preámbulo de lo que después se conocería como “el arte del siglo XX”, se lo veía como una simple novedad tecnológica.

Poco después el francés, George Melies **“... con el empleo del teatro saca al cine de la crisis a la cual se había visto abocado por la saturación de documentales. Se decide a contar una historia estableciendo el guión antes del rodaje, utilizando**

**actores profesionales, trajes, maquillaje y trucos especiales: sustituciones, maquetas, sobreimposiciones, doble exposición, etc.**<sup>46</sup>. Además, junto a otros directores de su país como Pathé y Zeccase plantean el problema de los argumentos, valiéndose para ello del teatro y desarrollan lo que se conocería como los “filmes de arte”. Desde 1900 en Alemania se abrieron los dos primeros teatros cinematográficos fijos; en Inglaterra se crea la escuela de Brighton, en donde G. A. Smith se consagra como el autor del primer montaje; y en Italia el cine siguió la tendencia de la “película histórica”. La Primera Guerra Mundial, detuvo en Europa el desarrollo del cine, aunque ya se había extendido también por Dinamarca, Rusia, etc.

No obstante, surge el cine de la posguerra: los suecos tomaron como punto de referencia al teatro; en 1918 se funda en Alemania la Universun Films Aktiengesellcahft (UFA), la cual “... **acoge la corriente del expresionismo, es decir, la evasión de la realidad y el encerramiento en lo terrorífico, lo anímico y el sadismo, fruto de la guerra.**”<sup>47</sup>. El cine ruso se dedicó al estudio y desarrollo del montaje y se evidencia su marcada inclinación hacia lo real, cuyos principales exponentes fueron Sergei Eisenstein y Usevolod Pudovkin.

---

<sup>46</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 241.

<sup>47</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 242.

A poco tiempo de su creación, el cinematógrafo fue adquiriendo popularidad y a la postre, el norteamericano Thomas Alva Edison patentó el artefacto para los Estados Unidos, en donde establece la primera empresa de producción cinematográfica e impide que otros interesados incursionen en esta actividad. Sin embargo, en 1905 **“Max Sennett, David Wark Griffith y Thomas Harper Ince conforman la Triangle Film Corporation. Sennet, gran cómico e inventor del sex-appeal en el cine, logra su triunfo con el ritmo filmico y el descubrimiento de Chaplin.”**<sup>48</sup>.

Apenas en 1908 se crean diversas asociaciones legales, independientes del monopolio Edison, como la Independent Motion Picture Distributing and Sales de Carl Lámele y la Greater New York Fil Company de William Fox; a las que se agregaron Adolf Zukor, gestor de Paramount; los hermanos Warner: Harry, Jack, Albert y Sam que constituyeron la Warner Brothers, Marcus Loew y Samuel Goldwyn, fundadores de la Metro Goldwyn-Mayer.

Fue así como el Coronel Selig, productor de westerns y próximo a filmar *El Conde de Montecristi*, se dirige hacia la frontera mexicana, en

---

<sup>48</sup> LÓPEZ L. (1996): *Introducción a los Medios de Comunicación*. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 242.

Los Ángeles, California y se establece en Hollywood, territorio que había pertenecido a las tribus indias cahuenga y cherokee; sin imaginar que se consolidaría como el máximo exponente del negocio y la industria cinematográfica.

Por estas épocas, Francia que había sido el país precursor del cine paradójicamente era uno de los más atrasados, **“En su lucha contra la ola propagandista americana irá surgiendo lo que ellos llamarán el “cine arte”, que caracterizará incluso hasta nuestros días el cine francés.”**<sup>49</sup>.

La Warner, una de las industrias más grandes de Estados Unidos en la época, dio lugar a la aparición de un nuevo avance técnico, el sonido; pero en el intento se presentaron dos problemas: la amplificación y su sincronización con las imágenes proyectadas. La primera película sonora que se grabó fue *“El Cantor de Jazz”*, en el año de 1927, consolidándose así lo que hoy conocemos como la industria del cine. Cine musical

En los años treinta se hace ya evidente la presencia del color en las películas; *“Lo que el viento se llevó”* (1939) fue la primera película

---

<sup>49</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 244.

(aunque como se manifestó anteriormente, existieron intentos previos a esta producción) y de esta manera el blanco y negro dejó de ser el denominador común en las producciones cinematográficas, para ir adquiriendo una significación específica en la actualidad; es decir deja de ser una tendencia para convertirse en un recurso.

Asia también fue fortaleciendo esta actividad, tal es el ejemplo de India y Japón (800 al año), que antes de la Segunda Guerra Mundial producía más filmes que Estados Unidos; no obstante las barreras entre oriente y Occidente se habían acentuado. Solamente en el sur del Sahara, en África prácticamente no existía una producción local hasta principios de los años sesenta, considerando que la exhibición era una exclusividad de los grupos privilegiados debido a la inexistencia de salas de cine.

La Segunda guerra Mundial alineó la producción cinematográfica hacia la propaganda nacionalista y el documental de guerra, durante ésta época se tratan de captar los enfrentamientos bélicos y bombardeos con diversos criterios: en Inglaterra con los llamados "filmes de hechos", en la URSS el documental constituyó la primera tendencia, en Italia surge el denominado "neorrealismo italiano", en Francia la "poesía fílmica" y el "... **cine oriental, prácticamente**

**desconocido hasta el festival de Venecia en 1954, sorprendió a todo el cine mundial por su técnica, la forma de tratar los temas y gran calidad en la filmación y el montaje. El Japón, como el centro más importante, desarrolla técnicas muy semejantes a las del resto del mundo y sus filmaciones van dejando evidencias cinematográficas como la cruel matanza de Hiroshima realizada por los Estados Unidos.”<sup>50</sup>.**

En la década de los sesenta, el cine entra en crisis debido a la aparición de la televisión que representó su gran competencia. ; no obstante se encontraron recursos que mantienen actualmente al cine como una de las principales preferencias del público.

Los países latinoamericanos, al igual que el resto del mundo, recibieron al cinematógrafo a finales del siglo XIX, pero por cuestiones económicas y tecnológicas, el cine no se constituyó como una industria, y aunque Hollywood invadió y continúa invadiendo el mercado fílmico con sus producciones, el cine latinoamericano con todas sus particularidades también edificó su propio registro, siendo México, Argentina, Brasil y Cuba los más reconocidos.

---

<sup>50</sup> LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación**. Colombia: Universidad Santo Tomás, Pág. 246.

Durante la década de los cuarenta, el cine mexicano adquirió gran prestigio internacional gracias a la realización de películas como "Allá en el Rancho Grande (1936), "*Flor silvestre*" (1943), Enamorada (1946), etc.. En esta época surge Mario Moreno "Cantinflas" quien con su singular estilo arrasó a las taquillas dentro y fuera del país con sus filmes "Ahí está el detalle" (1940), "Sube y baja" (1958), "El padrecito" (1964) y muchas más. A partir de los años setenta, el director, Arturo Ripstein se destaca internacionalmente con "Cadena perpetua" (1978); Principio y fin (1992), "La reina de la noche" (1994); al ser premiado en diversos festivales cinematográficos.

El cine argentino se dio a conocer con películas de Lucas Demare ("La guerra gaucha", 1942), Luis Cesar Amadori ("Santa Cándida", 1945) y Hugo Fregonese ("Donde las palabras mueren", 1946) y Leopoldo Torres Ríos ("Adiós Buenos Aires", 1937). Posteriormente, directores como Héctor Olivera ("La Patagonia rebelde, 1974), Adolfo Aristarain ("Tiempo de revancha, 1981"), Eliseo Subiela ("Hombre mirando al sudeste, 1986), Fabián Bielinsky ("Nueve reinas", 2001) y Juan José Campanella ("El hijo de la novia", 2001) fueron quienes proyectaron al exterior, las producciones de este país.

El cine brasileño se inició con gran influencia europea la cual se ve reflejada en la película "Límite (1929) de Mário Peixoto, pero también se destacaron filmes como "Ganga bruta" (1933) de Humberto Mauro y "O Cangaceiro" (1953) de Lima Barreto que sirvieron como referentes para los nuevos cineastas de los años sesenta, que tendrán a Glauber Rocha como su máximo exponente internacional. En total, entre 1930 y 1980 ha producido alrededor de 1800 largometrajes y **"... a diferencia de la mayor parte de la región, donde la actividad industrial se concentra en las capitales, en Brasil la producción se sostiene en dos centros principales, Río de Janeiro y San Pablo ..."**<sup>51</sup>

En 1960 a partir de la revolución, Cuba despliega en la producción cinematográfica, por lo tanto, ésta nace precedida por concepciones culturales y políticas, procedentes del gobierno. Además, éste **"... es el único país latinoamericano que ha incrementado sustancialmente la actividad de difusión cinematográfica al construir más de 120 salas de cine y hacer circular por el país alrededor de 780 cines móviles."**<sup>52</sup>. Entre sus producciones más afamadas se encuentran: "Memorias del subdesarrollo" (1968), "La

---

<sup>51</sup> GETINO O. (1990): **Cine Latinoamericano**. México: Editorial Trillas, Pág. 48.

<sup>52</sup> GETINO O. (1990): **Cine Latinoamericano**. México: Editorial Trillas, Pág. 41.

primera carga al machete” 1969, “Cecilia” 1981, “Fresa y chocolate” (1993).

En el cine chileno causaron asombro el trabajo de Raúl Ruiz (“Tres tristes tigres” 1968), Miguel Litín (“Actas de Marusia” 1976) y Helvio Soto (“Voto más fusil” 1971). El cine peruano tiene a Francisco Lombardi como su mayor gestor quien a partir de 1977 realizó filmes como “Muerte al amanecer” (1977), “Muerte de un magnate” (1980), “La ciudad y los perros (1985); además dirigió proyectos internacionales como “No se lo digas a nadie” (1998). El cine venezolano tiene a Roman Chalbaud a la cabeza por sus películas “El pez que fuma” (1977) y “La oveja negra” (1987). En Bolivia el cine se destacó con Jorge Sanjinés con “El coraje del pueblo” (1971); y Colombia con Sergio Cabrera a través de “Técnicas de duelo” (1988), “La estrategia del caracol” (1994) y Víctor Gaviria con “La vendedora de rosas” (1998).

Octavio Getino afirma que en América latina se puede “... **observar la presencia de una intensa actividad comercial con películas producidas en EE.UU. y en Europa principalmente, que ocupan cerca del 90 por ciento del tiempo de pantalla de nuestros cines. Ese es el cine que realmente se ve; el otro cine, el**

latinoamericano, queda circunscrito a no más de media docena de países, entre casi una treintena que conforman la región, y raramente trasciende las fronteras del país productor, en términos significativamente competitivos.”. Por esta razón, el mismo autor define al cine latino como un proyecto o una carencia, sobre todo para producir y difundir el conjunto de imágenes en el que la mayoría de nosotros podríamos vernos representados.

### 1.3.3. EL CINE ECUATORIANO

**“Intermitencias, largos silencios y fulgurantes etapas creativas han marcado el desarrollo de la producción cinematográfica en el Ecuador. Aunque los estudios sobre el cine en el país son pocos, se puede afirmar que su manufactura artesanal es la base de su historia y desarrollo.”<sup>53</sup>**

A partir de 1901, el público ecuatoriano tuvo la oportunidad de apreciar varios filmes provenientes de Estados Unidos y Europa; sin embargo, en octubre de 1906 fue cuando se registró la primera producción nacional, a cargo del italiano Carlo Valenti, quien exhibió la *Procesión de Corpus* en el Teatro Olmedo de Guayaquil. Más tarde el

---

<sup>53</sup> CAÑIZARES B.: *Entre Luces y Sombras: La Cinematografía Ecuatoriana*.  
[www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm](http://www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm)

italiano filma las actividades que realizaba el Cuerpo de Bomberos de la misma ciudad, trabajo denominado *Amago de Incendio*. En julio del mismo año, Valenti presenta en Quito secuencias de *Vistas del Conservatorio Nacional de Música y Las Festividades patrias del 10 de Agosto*.

En 1920, ya se habían instalado 20 salas de proyección en el puerto principal y apenas cuatro en la capital, en donde se presentaron las primeras producciones realizadas en México, Argentina y Colombia; además, durante ésta época se continuó con la filmación de sucesos sociales, políticos y culturales

En la década de los treinta se cerró el período de producción con películas como *El terror en la Frontera*, *Guayaquil de mis amores*, *La divina canción* e *Incendio*; sin olvidar la tarea realizada por Carlos Crespi, un religioso italiano que llegó a cumplir una labor misional en la Amazonía ecuatoriana y ante la necesidad de documentar esta tarea recurrió a monografías, diarios y fotografías; hasta que de una vez por todas se le presentó la oportunidad de filmar. Es así como se realizó el primer documental *Sobre el Oriente Ecuatoriano* que en su versión definitiva se convirtió en *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*,

cuyo estreno se realizó en el teatro Edén de Guayaquil el 26 de febrero de 1927.

Pero, **“La falta de adaptación a la llegada del sonido convirtió los intentos de industrialización del cine ecuatoriano en tentativas de producción individuales y esporádicas. La ausencia de escuelas formales de cine, así como de un apoyo decidido y apolítico por parte de gobiernos nacionales y locales, aunado a un desarrollo regional bipolar (Quito-Guayaquil), son factores que imprimieron su huella en nuestra cinematografía.”**<sup>54</sup>. No obstante y paradójicamente, la exhibición de filmes no se detuvo, al contrario se puede decir que en los años setentas se estrenaban alrededor de 400 producciones por año, provenientes del extranjero, siendo las mexicanas las de mayor demanda. Pero la llegada del VHS y la escasa inversión en las salas de cine, provocaron el cierre de 150 de las 200 existentes en todo el país.

Finalmente, tras un largo ciclo de silencio, a partir de 1970 surgen nuevas producciones cinematográficas en nuestro país como *Los Hieleros de Chimborazo*, *La Tigra y Ratas*, *ratones y rateros* entre las más destacadas y premiadas tanto en Ecuador como en el exterior. Es

---

<sup>54</sup> CAÑIZARES B.: *Entre Luces y Sombras: La Cinematografía Ecuatoriana*.  
[www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm](http://www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm)

importante mencionar que tras un largo período de lucha para que el séptimo arte de nuestro país cuente con una entidad dedicada a su desarrollo, el 3 de julio de 1989, el cine ecuatoriano fue declarado parte del Patrimonio Cultural del Estado y se encomendó su conservación a la Cinemateca Nacional; no obstante, esta actividad requiere de leyes que la impulsen y respalden; más aún si se considera que el cine no es una artesanía sino una “industria sin humo” como la llama el cineasta ecuatoriano Igor Guayasamín.

Actualmente, continúan los esfuerzos de cineastas que luchan contra la falta de financiamiento para producir filmes de calidad, no obstante, la actividad cinematográfica en nuestro país no ha cesado, y es que en los últimos años se ha evidenciado una proliferación del cine ecuatoriano, al parecer debido a las nuevas tendencias (video digital) de una generación que sigilosamente presenta diversas propuestas y proyectos que esperan ser ejecutados y salir del anonimato. Es aquí donde resulta importante mencionar la reflexión de Mauricio Samaniego, **“por qué la mayoría de los trabajos no han podido ser estrenados para un público masivo, aun habiendo sido invitados algunos a festivales como el de Chicago, Londres o Trieste.”** Seguramente, esto se debe a una falta de promoción y difusión de los mismos, en un medio en el que apenas se está desarrollando la

cultura cinematográfica. Indiscutiblemente el cine ecuatoriano está abandonando su estado pasivo, ha dejado de ser meramente documental para dar lugar a nuevos y variados temas.

Pero no solo la producción se sobrepone en nuestro país, la exhibición también ha dado muestras de progreso, desde 1995 se han establecido un sinnúmero de salas modernas como Super Cines, Multicines, Cinemark, Vía ventura y Ocho y Medio, que se presenta como una nueva alternativa, dedicada a la muestra de cine no comercial. En total existen 83 salas entre las nuevas y las tradicionales, a pesar de la excesiva carga de impuestos sobre los exhibidores de cine.

### **Estadísticas comparativas del negocio cinematográfico en América Latina, 2001.**

PAÍS	ECUADOR	ARGENTINA	BRASIL	CHILE	COLOMBIA	MÉXICO	PERÚ	VENEZUELA
Población (millones)	12	37	167	15	42	98	26	25
Nro. de cines	83	771	1551	219	346	2657	151	217
Asistencia per cápita	0,4	0,9	0,4	0,8	0,5	1,2	0,3	0,5
Precio promedio	1,84	4,95	2,71	3,22	2,00	2,12	1,87	2,8
Impuesto de taquilla	27-30%	9,7%	4,8%	15,3%	12,5%	11,4%	9,2%	9,2%

Revista Mundo Diners #243 (agosto 2002): **Cine: ¿arte o negocio?**. Ecuador: Dinediciones.

#### 1.3.4. GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

**“En el cine como en la Literatura, también existen géneros, es decir, modalidades o formas de presentar la realidad a través de la imagen fílmica”<sup>55</sup>.** De tal manera que, de acuerdo con Francisco Tostón de la Calle, una película se puede crear de tres modos:

- **Hallar la imagen en la realidad:** No exige una postura fílmica a priori o previa. El film no se hace, sino que surge de la naturaleza y la vida. A estos se los conoce como reportajes.
  
- **Buscar la imagen en la realidad:** Supone una idea preconcebida. Las imágenes tomadas están al servicio de la idea y son su demostración. El filme es una visión subjetiva de la realidad, excluyendo cualquier representación o puesta en escena ficticia. A éstos filmes se los a denominado documentales.
  
- **Obteniendo la imagen de una realidad fingida o representada:** Supone la representación ficticia de determinados hechos o acciones. Tiene como base un guión concreto y preciso. Para elaborar la imagen se pueden emplear: Objetos reales en los que ya reside el movimiento

---

<sup>55</sup> TOSTÓN F. (1988): *El Problema es... El Cine*. Colombia: Ediciones Paulinas, Pág. 57.

y a los que hay que acomodar la cámara y objetos inertes, de naturaleza cinematográfica que mediante determinados procesos adquieren movimiento. A esta clase de películas se las a catalogado como cine ficción o argumental.

Simón Feldman, considera que los productos cinematográficos se pueden clasificar en varias formas creativas o géneros específicos conforme a:

- **Duración:** Desde este punto de vista se puede decir que existen largo metrajes (su exhibición sobrepasa los 60 minutos), corto metrajes (duración no mayor de 30 minutos) y medio metrajes (duran entre 30 y 60 minutos).
- **Contenido:** En este sentido se ha agrupado a las películas en: cine ficción y documental.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGEL H., BILBAO J. (Adaptación y notas)(1957): **El Cine**. España: Gráficas Bilbao.
- AGEL, H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A..
- ALSINA H., ROMAGUERA J. (1998): **Textos y Manifiestos del Cine**. España: Ediciones Cátedra.
- BALLE F. (1994): **Comunicación y Sociedad**. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- BERWANGER D. (1977): **Cine y Televisión a Bajo Costo**. Ecuador: Editorial Época.
- CAÑIZARES B.: **Entre Luces y Sombras: La Cinematografía Ecuatoriana**. [www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm](http://www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm)
- CARMONA R. (1996): **Cómo se comenta un texto filmico**. España: Ediciones Cátedra.
- COLECCIÓN DE DOCUMENTOS CELAM (1997): **Vocabulario de Términos de Comunicación Social**. Colombia: Litoperla Impresores.
- DAZA G., GARCÍA L., SIERRA L., VARGAS M. (2000): **Competencias Comunicativas: Escenarios de la Comunicación**. Colombia: CEDAL-Comunicación Educativa.

- FELDMAN S. (1996): **El Director De Cine**, España: Gedisa Editorial.
- FELDMAN S. (1991): **La realización Cinematográfica**. España: Editorial Gedisa, Pág. 18.
- FERRERO J. (1985): **Diccionario del Saber Moderno: La Comunicación y los Mass Media**, España: Ediciones Mensajero.
- FULCHIGNONI E. (1991): **La Imagen en la Era Cósmica**. México: Editorial Trillas
- GETINO O. (1990): **Cine Latinoamericano**. México: Editorial Trillas, Pág. 41.
- GONZÁLEZ C. (1997): **Principios Básicos de Comunicación**, México: Editorial Trillas.
- GRANDA W. (1995): **Cine silente en Ecuador**. Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- HALLO W. (1992): **Síntesis Histórica de la Comunicación y el Periodismo en el Ecuador**. Ecuador: Fundación Hallo, Ediciones del Sol. Pág. 15.
- <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque1/pag10.html>
- <http://guiadelcusco.cerucultural.org.pe/aventu5.htm>
- [http://www.geocities.com/m/m\\_raez/sonido\\_cine\\_tv.html](http://www.geocities.com/m/m_raez/sonido_cine_tv.html)
- <http://www.iua.upf.es/~berenguer/textos/fabrica/5.htm>
- <http://www.yliakazama.com/juglares.html>

- <http://www.xtec.es/~xripoll/ecolor.htm>
- <http://www.xtec.es/~xripoll/luz.htm>
- <http://www.xtec.es/~xripoll/sonido.htm>
- LECTER H. (2002): **Revista Mundo Diners: El Cine en Ecuador: También aquí empezó temprano.** Ecuador: Dinediciones.
- LÓPEZ L. (1996): **Introducción a los Medios de Comunicación.** Colombia: Universidad Santo Tomás.
- OSPINA O. (2002): **Revista Mundo Diners: El Cine: negocio con vaivenes... pero exitoso.** Ecuador: Dinediciones.
- PAOLI A. (1979): **Comunicación e Información: Perspectivas Teóricas,** México: Editorial Trillas.
- PETZOLD P. (1977): **Cinematografía Amateur.** España: Ediciones Omega.
- POLONIATO A. (1998): **Cine y Comunicación,** México: Editorial Trillas.
- PEREIRA A. (2002): **Semiótica y Comunicación.** Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM.
- SAMANIEGO M. (2002): **Revista Mundo Diners: ¿Qué pasa en el cine nacional?: Un montón de cosas.** Ecuador: Dinediciones.
- TOSTÓN F. (1998): **El Problema es... El Cine,** Colombia: Ediciones Paulinas.

- TRUJILLO E. (2002): **Revista Mundo Diners: ¿Vuelven los buenos tiempos?**. Ecuador: Dinediciones.

## CAPÍTULO II

### EL CINE FICCIÓN O ARGUMENTAL

#### 2.1. CINE FICCIÓN O ARGUMENTAL

Como lo dice Eduardo Rodríguez, **“el cine ha sido siempre una afilada arma para convertir la realidad en ficción.”**, de hecho, **“El desarrollo autónomo del cine se vincula directamente a su capacidad no de reproducir mecánicamente una realidad dada sino de espectacularizarla, de convertirla en ficción”**<sup>56</sup> Y es que éste género del “séptimo arte” no requiere de una realidad precedente, al contrario, ésta se va formando durante la realización de la película.

Según Hans Vaihinger, **“la ficción es producto de la capacidad imaginativa y designa distintos modos de invención: poética, mística, etc.”**<sup>57</sup>. Conforme a lo que indica Francisco Tostón de la Calle, el cine ficción o argumental es aquel que emerge de la obtención de una imagen de la realidad fingida. Éste supone la representación ficticia de determinadas acciones o hechos basados en un guión, empleando objetos reales con movimiento propio, inertes o cinematográficos. Es por

---

<sup>56</sup> RODRÍGUEZ E. (2002): **Mecanismos de Género: Reflexiones sobre el documental y la ficción**. Madrid: [www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html)

<sup>57</sup> Grupo Océano (1981): **Diccionario Enciclopédico Océano Tomo II**. España: Ediciones Océano.

esto que se estima que **“... el cine reconstituye un universo ficticio que es copia del real y que está dotado de cualidades mágicas...”**<sup>58</sup>.

Ramón Carmona plantea que los filmes de este género documentan su propio relato mediante la filmación o los materiales que lo posibilitan como los actores, decorados, etc.

**“El cine ficción define una re-creación de la realidad, o una concepción imaginaria, desarrolladas por medio de una anécdota narrativa. Son las llamadas películas de argumento, las que cuentan una historia.”**<sup>59</sup>. Los temas argumentales pueden elaborarse a partir de hechos reales, ya sean estos pasados o actuales, añadiéndoles personajes y una trama; de la fantasía, etc. Feldman manifiesta que **“en el cine argumental, donde viven y conviven personajes, deben preverse los fuertes lazos emocionales o racionales de “identificación” por parte del espectador, que se proyecta ligándose a uno o más de ellos.** Por tal motivo, como él mismo señala, resulta importante un previo estudio de la sicología y el temperamento de cada personaje; la investigación de la época y el lugar en los que se desarrolla la ficción; una revisión de la situación que vivirá el personaje y su conducta frente a esta, que además, lo enfrentará con los otros interlocutores y consigo mismo; esbozar la relación entre los diversos

---

<sup>58</sup> FULCHIGNONI E. (1991): *La Imagen en la Era Cósmica*. México: Editorial Trillas, Pág. 32, 33.

<sup>59</sup> FELDMAN S. (1996): *El Director de Cine*. España: Gedisa Editorial, Pág. 26.

personajes (quienes podrán generar afinidad o rechazo) y el desarrollo total de la acción. Por lo tanto, es elemental construir un argumento que pese a tener el carácter de ficticio, posea la coherencia y veracidad necesarias para mantener la atención y el respeto del público.

### 2.1.1. GUIÓN ARGUMENTAL

Durante los inicios del cine, el guión cinematográfico no demandaba un texto preciso y detallado, ya que el rodaje sin sonido otorgaba mayor libertad en lo referente a la inserción de diálogos, pues eran escritos una vez finalizada la grabación de imágenes. Pero con el surgimiento de las películas habladas, poco a poco fue adquiriendo mayor importancia y por tanto su realización se volvió más minuciosa, no solo por motivos prácticos, sino también económicos.

**El “guión es un texto en forma de libro, que sirve como documento inicial para la filmación de una película...”<sup>60</sup>, por tanto constituye la herramienta fundamental de trabajo para directores, actores, técnicos, etc.. Simon Feldman considera que el “guión es la descripción, lo más detallada posible, de la obra que va a ser realizada. Puede ser bueno, malo o regular, pero no es la obra en**

---

<sup>60</sup> FELDMAN S. (1993): **Guión Argumental. Guión Documental**. España: Editorial Gedisa, Pág. 13.

**sí misma.”**; la temática, el grado de precisión, sus alcances y sus límites dependerán de las diversas visiones personales o de las exigencias de la industria cinematográfica. El guión es de gran utilidad para el director en cuanto a la puesta en escena de la película, sobre todo cuando se trata de un filme argumental. Hay que tomar en cuenta que el estilo empleado en la elaboración de un guión argumental no es literario y comprende varias etapas como las expuestas a continuación:

- **SINOPSIS DE GUIÓN:** En el cine argumental, esta fase implica una exposición sintetizada en secuencias precisas de los personajes, su acción y la trama de la película.
  
- **ESCALETA:** Aquí se abordan de forma más detallada las acciones que se suscitan en el tema, divididas en secuencias agrupadas por decorados (lugares en los que se va a filmar) tanto reales como reconstruidos.
  
- **GUIÓN LITERARIO:** Es la descripción detallada y absoluta del tema, sin precisiones técnicas; está dividido en dos columnas verticales: la izquierda se refiere a todos los aspectos visuales,

mientras que en la derecha se incluye todo lo que concierne al sonido (diálogos, etc.).

- **GUIÓN TÉCNICO:** El guión técnico da una estructura definitiva a la película, es la parte final en la que mediante dos columnas se indican todos los aspectos técnicos (planos, ángulos, movimientos, efectos visuales y sonoros, etc.): en la izquierda lo relacionado con la imagen y en la derecha lo referente al audio. Generalmente, ésta tarea recae sobre el director del filme.

### 2.1.2. GÉNEROS FÍLMICOS DEL CINE ARGUMENTAL:

La imitación tanto de la vida real, de la tradición literaria como de otros filmes, da lugar a la formación de determinadas maneras de narrar historias, manteniendo lo que Aristóteles denominó unidad dramática, lo que permite advertir una misma estructura, es decir, elementos expresivos similares en las películas. Entonces conforme a lo citado en el libro *Manual de Iniciación Cinematográfica*, podemos decir que **“existen tres elementos principales del género: un asunto básico, unas preocupaciones temáticas y una iconografía propia.”**

La clasificación por géneros de las diversas producciones artísticas, sean éstas literarias, musicales, cinematográficas, etc., es un recurso muy antiguo, se lo podía observar en todos los modelos literarios, incluso antes de la Grecia clásica, pues ya fueron desarrolladas por el filósofo griego Aristóteles en su Poética.

**“Un género, tanto en la literatura como en los diversos medios audiovisuales, es una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor.”<sup>61</sup>** Al referirnos concretamente a los géneros fílmicos, podemos decir que **“son mecanismos culturales que facilitan el conocimiento previo de la obra que el lector o espectador escoge para su deleite. Proviene de categorías artísticas clásicas que facilitaban la producción de la obra al mismo tiempo que su consumo.”<sup>62</sup>**

Esta categorización tuvo en sus inicios gran acogida, sobre todo con la aparición del sonido; pero con el surgimiento del cine autor, la idea del género fílmico fue declinando y recobró nuevamente vigencia con el auge del cine de ciencia ficción y de aventuras policíacas. De modo que, en la actualidad **“Se entienden los géneros como niveles de concordancia interna, de forma flexible, que no rompe con el**

---

<sup>61</sup> <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag1.html>

<sup>62</sup> RODRÍGUEZ E. (2002): **Mecanismos de Género: Reflexiones sobre el documental y la ficción**. Madrid: [www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html)

**cine marcadamente de autor ni se para en pequeñas caracterizaciones... de aspectos materiales, organizativos y excluyentes unos de otros”<sup>63</sup>.**

Inicialmente, las películas fueron clasificadas según su contenido o argumento, no obstante esta clasificación desencadenaba en un sinnúmero de categorías. Por tal razón se ha ido adoptando una **“noción dominante o de línea de fuerza, y esto basado no en el argumento ni en el contenido de la película, sino en estos dos elementos fundamentales: 1º El contenido implícito. 2º El estilo”<sup>64</sup>**. Es decir, se recurre a la esencia del mensaje cinematográfico, en el contenido implícito y no a su construcción externa; al estilo más que a las imágenes.

**“Lo importante es distinguir entre las producciones que responden a los estereotipos de los géneros, pero que no tienen ni estilo ni un contenido implícito que trascienda la mera materialidad de la imagen (esto es, las películas de serie) y las que sí lo consiguen y, muchas veces, lo consiguen tanto que**

---

<sup>63</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A., Págs. 150.

<sup>64</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A., Págs. 148-149.

**llegan a trascender al mismo género**<sup>65</sup>. Es importante tener en cuenta que la clasificación impropia de un filme puede restar el interés del espectador y aunque encasillar a una película en un género específico no es una tarea fácil ni definitiva, ya que no es usual que un guión cinematográfico muestre una sola línea temática, podemos concluir diciendo que los géneros fílmicos más importantes son:

#### 1.1.2.1. TRAGEDIA, DRAMA Y MELODRAMA:

Estos tres géneros mantienen una estrecha relación entre sí, sobre todo si consideramos que los dos primeros son provenientes del teatro. La tragedia, según se indica en el *Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico*, se presenta en la pantalla bajo tres aspectos:

---

<sup>65</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): *Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico*. España: Ediciones Rialp S.A., Págs. 150.

- a) Tradición del teatro griego.- Aquí se pueden evidenciar elementos cósmicos (agua, viento, etc.), unidad de lugar, exacerbación extrema de las emociones, reflexión sobre la maldad humana y decoro litúrgico de estilo; como ejemplos se pueden citar *Mourning Becomes Electra* de Nichols y *Rashomon* de Kurosawa.
- b) Integración de la tragedia griega con el mundo real.- Es cuando las historias se desarrollan en ambientes cerrados, se halla un evidente sentido de fatalidad y un sinnúmero de amenazas que dan un toque de misterio. Los filmes de esta categoría que se pueden citar son *Les parents terribles* de Cocteau y *Un tranvía llamado deseo* de Kazan.
- c) Elevación a lo trágico a partir de lo concreto.- En este sentido, la película trágica se desenvuelve en situaciones poco habituales, en donde se presenta al hombre eterno que lucha con su destino y que se encuentra amenazado por las fuerzas que los superan; tal es el caso de *La heredera*, *Le jour se lève*, *The set up*, y otras más.

Al drama se lo considera como un conflicto de la vida humana, ya que es una mezcla entre la tragedia y la comedia, en el que se representan sucesos basados en experiencias reales. Se diferencia de la tragedia porque tiende más a la prosa que al verso y sus protagonistas no son presentados como seres inmortales y eternos, sino que son parte de la cotidianeidad. Si se revisan las filmografías de los directores más representativos del cine, se observará que son ricas en cintas dramáticas. Un ejemplo de ello son *Viridiana* o *Tristana* de Luis Buñuel, *Accidente* de Joseph Losey. Entre los filmes más recientes se pueden citar: *Deseando amar* de Wong Kar-Wai; y *Me voy de Las Vegas* de Mike Figgis.

El melodrama es, en cambio, el drama con sentimientos exagerados, con el que se pretende conmover al público, mediante la exaltación de cierta situación y la manipulación de las emociones. Aunque **“El melodrama parece nutrirse de los mismos elementos que la tragedia griega. El bien y el mal, la juventud, el amor y el odio, la ambición, la verdad y la mentira, el honor y el deshonor...”**<sup>66</sup>. Esto lleva a pensar que esta temática se refiere únicamente al sentimentalismo, pero hay quienes afirman que abarca toda la literatura popular, manifestada en un estilo de

---

<sup>66</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): *Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico*. España: Ediciones Rialp S.A., Págs. 167.

narrar mediante las connotaciones morales y emocionales que mueve a los personajes. *Lo que el viento se llevó* (1937) de Víctor Fleming, *En tiempos de don Porfirio* (1940) de Juan Bustillo Oro, *María Candelaria* (1944) de Emilio Fernández, *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1957), *Imitación de la vida* (1959) ambas de Douglas Sirk, *Doctor Zhivago* (1965) de David Lean y *Love Story* (1970) de Arthur Hiller; son producciones pertenecientes a ésta categoría, que ha sido bien acogida entre las preferencias de los espectadores. Entre las películas más recientes se encuentran *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore y *Titanic* de James Cameron.

#### 1.1.2.2. COMEDIA

Es uno de los géneros más antiguos, pues nace como herencia del teatro. La comedia está basada en el humor, cuyo único objetivo provocar la risa en el espectador. **“De hecho, la comedia proyecta el despropósito de ciertas convenciones, ...por medio de una interrupción del orden establecido, poniendo del revés las normas y desintegrando los criterios de urbanidad para, al final del espectáculo, restituir el orden que**

**antes fue alterado.”<sup>67</sup>**. Durante los tiempos del cine mudo tuvo gran éxito con René Clair, Ernst Lubitsch y Max Linder; pero fue en Estados Unidos donde alcanzó su máximo apogeo, comenzando con Mack Sennet, quien descubrió talentos para este tipo de películas como: Gloria Swanson, Wallace Beery, Buster Keaton, Harold Lloyd y Charles Chaplin, actor inglés que llegó a ser el más grande de los cómicos en la historia del cine.

Con la llegada del cine sonoro, se destaca el italiano Mario Camerini, pero en países como Francia y Estados Unidos, la comedia de costumbres fue tomando la pantalla grande con elementos que redujeron su calidad artística, cayendo en ocasiones en lo vulgar. **“En la comedia cinematográfica el tono y el clima se crean a base de una idea que se desarrolla por medio de detalles, por el encadenamiento ligero de las secuencias, la agilidad del movimiento, la ironía espiritual de los encuadres, lo jugoso o lo áspero de la luz y la música, la delicadeza de los detalles, la discreción de los intérpretes que saben ser dueños de la medida y de un estilo mágico.”<sup>68</sup>**. A partir de estas consideraciones, se puede determinar que las comedias más destacadas son: *La comédie de bonheur* (Francia)

---

<sup>67</sup> <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag1.html>

<sup>68</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A., Págs. 169.

de Marcel L'Herbier, *L'oro di Napoli* (Italia) de Vittorio Sica, *Un espíritu burlón* (Inglaterra) de Lean-Coward, *Holiday* (Estados Unidos) de George Cukor, etc..

Aunque la este género no ha perdido seguidores, en los últimos años se ha registrado un cambio brusco que va de lo sofisticado de sus inicios a la actual tendencia lo ordinario y soez. Las cinematografías inglesa, francesa o italiana de los últimos años tampoco han logrado igualar en cantidad a los éxitos de tiempos pasados, aunque han generado títulos taquilleros como *Cuatro bodas y un funeral* o *The Full Monty*.

En menor cantidad se registra la presencia de la tragicomedia en el "séptimo arte", la misma que consiste en presentar diversas situaciones humorísticas, pero cuyo mensaje final emite sensaciones tristes y amargas; sin embargo, se pueden tomar como ejemplos a filmes como: *Monsieur Verdoux* de Charles Chaplin considerada para algunos como una comedia negra, *Atrapados sin salida* de Milos Forman y *La vida es bella* de Roberto Benigni.

### 1.1.2.3. WESTERN:

El western, en español cine del oeste, es el género cinematográfico que narra historias concernientes a la conquista y colonización de los territorios estadounidenses, durante el siglo XIX por parte de inmigrantes europeos, en donde los personajes principales son los vaqueros y los indios.

El padre del western fue Edwin S. Porter con su filme *Asalto y robo de un tren* (1903), durante los veinte se destacan *La caravana de Oregon* (1923) de James Cruze y *El caballo de hierro* (1924) de John Ford; pero en las décadas de los cuarenta y cincuenta, alentadas por el uso del color y los grandes formatos, se registra un sinnúmero de obras pertenecientes a esta temática como: *Ox-Bow* (1943), *Sólo ante el peligro* (1952), *Río de Sangre* (1952), *Apache* (1954) de Robert Aldrich, *Emboscada* (1959) de Gordon Douglas, etc.. *Bailando con lobos* (1990) de Kevin Costner, es una de las más recientes, no obstante, en la actualidad el *western* ha dejado de ser una de las preferencia tanto de los directores como del público.

#### 1.1.2.4. MUSICAL:

Éste género surgió entre al finalizar la década de los veinte, en Broadway, Estados Unidos, cuya primera producción estuvo a cargo de la Warner Bros., titulada *El cantor de jazz* (1927) de Alan Crosland, el mismo que contaba con canciones de Irving Berling y Jimmy Monaco; posteriormente aparecen filmes con un estilo similar como *La melodía de Broadway* (1929) de Harry Beaumont y *Rose Marie* (1935) de W. S. Van Dyke. Los musicales adquirieron tanta popularidad en aquella época que en ocasiones, **“Los productores le dieron mucha importancia al baile que acompañaba las melodías, con temas que realmente no tenían ninguna trascendencia; incluso, podían llegar a ser aburridos, pero la música era capaz de dar un giro al producto.”**<sup>69</sup>

Este género abarca todas las producciones cinematográficas que incluyen canciones o temas bailables en una parte fundamental de su desarrollo dramático y por lo general, estos poseen gran influencia teatral. A partir de esta categoría, poco a poco se han ido afianzado espectáculos localistas como es el caso de *Cinéma Musette* (Francia), el Musical Rioplatense (Argentina)

---

<sup>69</sup> <http://icarito.tercera.cl/icarito/2001/829/pag7.htm>

que contaba con personajes como Carlos Gardel y Libertad Lamarque; y la Comedia Ranchera (México) que se originó con el filme *Allá en el Rancho Grande*.

Posteriormente, el musical adquiere cierto estatus en el que la elegancia era su esencia, *La viuda alegre* (1934) de Ernst Lubitschada y *Sombrero de copa* (1935) de Mark Sandrich, *El Mago de Oz* (1939) de Victor Fleming, *Cantando Bajo la Lluvia* (1952) de Gene Kelly y Stanley Donen y *Alta sociedad* (1956) de Charles Walters, son las películas más representativas de la época.

Ya en la década de los sesenta se puede palpar la influencia del *pop* y el *rock* en producciones como *¡Qué noche la de aquel día!* (1964) de Richard Lester y otras que mantienen la línea clásica como *Mary Poppins* (1964) de Robert Stevenson y *Sonrisas y lágrimas* (1965) de Robert Wise. Posteriormente, persistieron las adaptaciones de obras ya estrenadas en Broadway o en los teatros londinenses, como *El violinista en el tejado* (1971) de Norman Jewison y *Cabaret* (1972) de Bob Foie y se halla una nueva tendencia en *The rocky horror picture show* (1975) de Jim Sharman y *Grease* (1978) de Randal Kleiser.

No obstante, a pesar del éxito, este género empezó a declinar, encontrando en el dibujo animado un medio para subsistir y así se crean títulos como *La sirenita* (1989) de John Musker y Ron Clements. Actualmente, está renovando la tendencia por realizar filmes musicales, cuyos estrenos son cada vez más frecuentes y entre los más recientes se encuentran *Moulin Rouge*, *Chicago* y *Ocho Mujeres*.

#### 1.1.2.5. ÉPICO Y AVENTURAS:

Este tipo de películas presenta un mundo heroico, donde los combates, luchas y aventuras son hechos cotidianos, cuyos personajes pertenecen a determinadas épocas históricas. Los productores italianos fueron los primeros en tratar de exaltar el pasado histórico de su país, siguiéndoles los soviéticos con sus ideas revolucionarias. En esta área se destacaron realizaciones como *Napoleón* (1926), *Tarzán*, *Ben-Hur* (1959), *Cleopatra* (1963), *El Cid* (1961) y *Gladiator* (2000) de Ridley Scott.

#### 1.1.2.6. HISTÓRICO:

Al género histórico se lo puede definir como Según Jacques Nobécut **“la película histórica no es otra cosa que un cuento, que ha sido tomado por verdadero o que podría haber pasado por tal.”**, en donde los personajes rara vez muestran las auténticas formas de proceder de su tiempo; por ejemplo, no se podría emplear el lenguaje típico de la época, pues en ocasiones resultaría incomprensible. A veces, por el contrario el espectador actual puede identificarse con ellos y solo se muestra una representación fidedigna del vestuario, los decorados y la situación general de la trama.

Los dos momentos históricos que han inspirado gran parte de las producciones de esta categoría son la antigüedad greco-romana y la Edad Media; al cine ambientado en el primer periodo se lo conoce como *peplum* o cine de romanos y existe una marcada tendencia por representar pasajes bíblicos, es así como durante la década de los veinte se dieron a conocer trabajos cinematográficos como: *Los Diez Mandamientos* (1923), *Rey de Reyes* (1927), *El signo de la cruz* (1932), *Las Cruzadas* (1935) y *Sansón y Dalila* (1949).

Fuera de la trama bíblica se han realizado películas como películas como *Ben Hur* (1959) de William Wyler, *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick, *La caída del Imperio Romano* (1964) de Anthony Mann y *Corazón Valiente* (1995) de Mel Gibson.

#### 1.1.2.7. CINE BÉLICO

El cine bélico o de guerra, por su parte, ha ocupado un lugar muy importante en la historia. La Primera Guerra Mundial fue el primer tema que se consideró para elaborar el filme *Sin novedad en el frente* (1930), *Cuatro de infantería* (1930), *La batalla de Midway* (1976) y *Apocalypse Now* (1979).

Esta categoría consiguió renovarse en los noventa con la película *Full Metal Jacket* (1987) de Kubrick, luego Steven Spielberg enfrentó el drama de guerra con *La lista de Schindler* (1993), *Salvando al soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg, Terrence Malick también se anotó con *La delgada línea roja* (1998). Si bien la imaginación frecuentemente suele distorsionar la interpretación histórica, las películas bélicas por lo general, logran satisfacer las perspectivas populares.

#### 1.1.2.8. CINE NEGRO:

El nombre del también conocido como cine policíaco, nace en 1945 cuando el francés, Marcel Duhamel creó una colección de novelas policíacas, a las que el guionista, Jacques Prévert, denominó *Série Noire* (Serie Negra), inspirándose una revista norteamericana del mismo tipo, llamada *Black Mask*. **“Por su ambientación fotográfica y escenográfica, el cine negro delata su vinculación al expresionismo alemán, del cual tomó los toques de estilización tenebrosa, los contraluces y el tono sombrío de sus decorados.”<sup>70</sup>**

Este género basa sus contenidos en el combate contra el crimen, que lo protagonizan una serie de estereotipos infundidos por las novelas literarias de la misma índole, escritas desde el siglo XX; así tenemos: el detective perspicaz, el policía, los mafiosos y la mujer seductora, ligada directamente con los villanos. Como se puede observar, en la mayoría de los casos los personajes de esta categoría cinematográfica son antihéroes, cuyo triunfo en la vida es circunstancial o aparente. Entre los filmes policíacos se encuentran: *El enemigo público* (1931), *El terror del hampa* (1932),

---

<sup>70</sup> <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag1.html>

*Historia de un detective* (1944), *El cartero siempre llama dos veces* (1946), etc..

El despliegue de este tipo de cine se debe a la anexión del misterio y acción, que han originado el denominado *thriller*. Que ha permitido la producción de películas como: *Al rojo vivo* (1949), *La casa de bambú* (1955), *Anatomía de un asesinato* (1959) y otras más.

Ya para la década de los setenta, el género originario tendió a desaparecer, pero algunos cineastas tomaron sus elementos esenciales, modificando la ambientación y dándole un toque futurista, así tenemos: *Chinatown* (1974), *Fuego en el cuerpo* (1981), *L.A. Confidential* (1997), etc..

#### 1.1.2.9. TERROR:

Este género comprende todos aquellos “... **dramas efectistas, truculentos o misteriosos...**”<sup>71</sup> que apelan a la fantasía, a la inquietud y al miedo a través de personajes monstruosos y sobrenaturales (brujas, fantasmas, espíritus,

---

<sup>71</sup> <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag1.html>

demonios, vampiros, etc.). Se originó con el expresionismo alemán, pero logró consolidarse en los años treinta, a partir de los esbozos de la productora La Universal, especializada en esta temática. Entre las producciones clásicas de esta categoría se encuentran: *El estudiante de Praga* (1913) de Stellan Rye, *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931), y *King Kong* (1933); las mismas que han sido interpretadas una y otra vez por diversos actores.

En Italia el terror también estuvo presente en producciones como *La máscara del demonio* (1960) de Mario Bava y *El gato de nueve colas* (1970) de Dario Argento quien utilizó una serie de secuencias violentas e impactantes. La crueldad psicópata protagonizó la temática de este género, la cual se puede ver reflejada en *Psicosis* (1961) de Alfred Hitchcock.

Más tarde, basándose en esos planteamientos, compañías como Hammer y New World Pictures realizaron ciertas modificaciones, convirtiendo al cine de terror en una exageración sangrienta de la violencia a través de un sinnúmero de efectos de maquillaje; dando lugar a filmes como: *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero, *El exorcista* (1973) de William Friedkin, *La profecía* (1976) de Richard Donner, *Halloween*

(1978) de John Carpenter; *Viernes 13* (1981) de Sean S. Cunningham, y *Pesadilla en la calle Elm* (1984) de Wes Craven, etc..

#### 1.1.2.10. CIENCIA FICCIÓN:

Al igual que en la literatura, en cine expone una interpretación fantásica de la realidad, basada en las inauditas desviaciones de la ciencia y que narra generalmente los sucesos que tendrán lugar en el futuro o investigaciones científicas que transforman el presente. Este género presenta desde viajes interplanetarios, seres extraterrestres, experimentos atómicos hasta mundos futuros.

Se considera que la primera película exponente de esta categoría es *Viaje a la luna* (1902) de George Méliès, inspirado en la obra de Julio Verne y *El hotel eléctrico* (1908) de Segundo de Chomón, quien se refiere al potencial uso de la energía eléctrica. No obstante el cine de ciencia ficción se dio a conocer oficialmente con *Flash Gordon* (1936) de Frederick Stephani, una historieta que fue llevada al cine y que trataba de un héroe de ficción que debía enfrentarse contra los peligros de la humanidad, más tarde

aparecieron personajes como *El Capitán Maravilla* (1941) de William Witney y John English.

A la postre, durante la Guerra Fría surgen un sinnúmero de producciones relativas a la carrera espacial, así tenemos: *El enigma de otro mundo* (1951) de Christian Nyby, *La guerra de los mundos* (1953) de Byron Haskin, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) de Don Siegel y *De la Tierra a la luna* (1958) de Byron Haskin. Las investigaciones sobre materiales radiactivos dieron lugar a filmes como *El monstruo de tiempos remotos* (1953) de Eugene Lourie y *El increíble hombre menguante* (1957) de Jack Arnold.

A partir de la década de los sesenta, se abordó con mayor intensidad el fenómeno extraterrestre con títulos como *El pueblo de los malditos* (1960) de Wolf Rilla, *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick, *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *Alien* (1979) de Ridley Scott. En los setenta también se retoman las adaptaciones de teleseries y cómics entre las que se destacan *Star Trek* (1979) de Robert Wise y *Superman* (1978) de Richard Donner; años más tarde se expusieron creaciones de otra índole

como: *E. T.* (1982) de Steven Spielberg, *Terminator* (1984) de James Cameron, *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven.

En los noventa, los efectos especiales se apoderaron de la pantalla grande reflejados en *Parque Jurásico* (1993) de Steven Spielberg e *Independence Day* (1996) de Roland Emmerich; seguramente esta tendencia irá perfeccionándose con los avances cada vez más insólitos de la ciencia y la tecnología.

#### 1.1.2.11. CINE ANIMADO:

El cine animado consiste en la filmación de dibujos o muñecos fotograma a fotograma. G. Sadoul, citado en *Manual de Iniciación Cinematográfica*, dice que es la **“disociación entre figuras animadas y el decorado, calcos sucesivos sobre papeles transparentes, trucos, brocas, etc.”**.

**El “origen de los dibujos animados se confunde casi con la invención del cine... en el año 1892, Enilie Reynaud daba representaciones en el Museo Grévin con películas que duraban unos diez minutos. Había empleado ya la técnica**

**esencial del dibujo animado.”<sup>72</sup>**. Aunque la creación del dibujo animado se le imputa al norteamericano Stuart Blackton, **“quien en 1906 realizó su Humorous Phases of Funny Faces, en donde una mano dibuja los graffiti que toman vida en la pantalla.”<sup>73</sup>**.

Los franceses Émile Reynaud y Émile Cohl, este último con *Fantasmagorie* (1908) fueron los pioneros en aprovechar la capacidad expresiva y dinámica del dibujo animado; en 1909 el estadounidense Winsor McCay instituyó con Gertie, el dinosaurio, lo que se considera el cartón animado clásico; no obstante, pese todos estos intentos, la animación sobre celuloide apenas fue patentada en 1915 por el norteamericano, Earl Hurd y finalmente, fue Walt Disney quien industrializó este género, haciéndolo trascender hasta la actualidad.

Este norteamericano fue el creador del popular personaje Mickey Mouse; además, filmó en 1938 *Blanca Nieves y los siete enanitos*, considerada como el primer largometraje del cine animado y de esta forma, Disney **“humanizó al reino animal trasladándole las pasiones, anhelos y necesidades de los seres humanos y creando a la vez estereotipos que aún se**

---

<sup>72</sup> AGEL H., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A., Págs. 167.

<sup>73</sup><http://www.geocities.com/lacasadelhada/Losgeneroscinegraficos.html>

**mantienen vivos en las historias del cine...”<sup>74</sup>**. Disney convirtió a la melodía en uno de los elementos fundamentales de este género, rescatando la música clásica de Bach o Rossini o creando nuevas composiciones exclusivas para sus filmes.

Siguiendo la misma línea, los hermanos Dave y Max Fleischer rodaron varios cortometrajes protagonizados por *Betty Boop* y *Popeye* y el largometraje *Los viajes de Gulliver* (1939); por las mismas fechas, Walter Lantz realizó producciones como *El Pájaro Loco*. En cambio, con un estilo más caricaturesco, la Warner Bros crea personajes como *Bugs Bunny*, *Coyote*, *Correcaminos* y el *Pato Lucas*.

En Europa se destacan creaciones animadas como *Tintín* y *Astérix*; además de *El ruiseñor del emperador* (1948) y *Viejas leyendas checas* (1953). En Asia han sobresalido filmes como *Nausicaa del Valle del viento* (1984) de Hayao Miyazaki *Akira* (1988) de Katsuhiro Otomo y *Monster City* (1988) de Yoshiaki Kawagiri.

---

<sup>74</sup> CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): *Cuadernos de Cinemateca* N° 3. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E., Pág. 8 y 9.

Al finalizar la década de los cincuenta fueron surgiendo personajes con características más violentas como *Tom y Jerry*, *Los Cuervos destructores* o el *Super Ratón*. Con los avances tanto de la industria cinematográfica como de los efectos especiales, la animación ha ido progresando de una manera impresionante, ya que se fueron fusionando la realidad con la fantasía; es decir, dentro de una película rodada con actores se podían incluir objetos o personajes animados, o viceversa, tal es el caso de *Fantasia* (1940) de Disney, en donde Leopoldo Stokowski alternaba con Mickey Mouse en el segmento de *El aprendiz de brujo*; ya en años más recientes, esa combinación ha originado filmes como *Quién engañó a Roger Rabbit* (1988) de Robert Zemeckis y *Space Jam* (1996) de Joe Pytko. Pero esto no solo ha sido factible en Hollywood, el canadiense Norman MacLaren y el checo Karel Zeman reunieron elementos del documental y de la animación en producciones como *Domando a una silla* (1957) y *Vecinos* (1960).

Entre los filmes más prestigiosos de esta época se encuentran *La sirenita* (1989), *La bella y la bestia* (1991), *Bichos, una aventura en miniatura* (1999) y *Monstruos S.A.* (2001). Aunque en la actualidad, la aparición de técnicas digitales cada vez más sofisticadas, han transformado la forma de tratar, presentar y

percibir los dibujos animados. De modo que **“Si examinamos las producciones audiovisuales estadounidenses y japonesas desde los años 80 hasta nuestros días, destinadas a niños y jóvenes, observamos en primer lugar, la reiteración de los temas afincados en historias fantásticas o de ciencia ficción que presentan futuros apocalípticos caracterizados por guerras destructoras que ponen en peligro a la especie humana.”**<sup>75</sup>; en donde sus principales personajes son figuras androides o mutantes.

#### 1.1.2.12. CINE ARTE:

En la década de los treinta, en Europa surge este género como una nueva alternativa ante lo planteado por Hollywood, dándole al cine cierto grado de seriedad y realismo. Las películas que más sobresalientes fueron: *El ángel azul* (1930) y *La gran ilusión* (1937). No obstante, este género se trasladó a Estados Unidos, con el cineasta Orson Welles y su filme *El Ciudadano Kane* (1941), el cual mostró nuevos encuadres, objetivos angulares y efectos de sonido, que ampliaron considerablemente el lenguaje

---

<sup>75</sup> CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Cuadernos de Cinemateca N° 3**. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E., Pág. 8 y 9.

visual del cine; por lo que es considerada por los críticos como la mejor película de la historia.

Es importante cerrar esta descripción señalando que en las diversas etapas del cine, algunos de sus creadores **“... han escapado de la clasificación de películas por géneros. Son aquellos autores denominados de vanguardia cuyas obras rebasan los marcos estrechos de esos moldes y no pueden ajustarse a una categoría particular.”**<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup>NAITO M.: **Los Géneros Cinematográficos: Apariencias y Evidencias.**  
<http://www.geocities.com/lacasadelhada/Losgeneroscinematograficos.html>

## 2.2. HISTORIA DEL CINE FICCIÓN

Al parecer de Eduardo Rodríguez Merchán, **“Tras más de cien años de cultura cinematográfica... cuesta trabajo creer que el primitivo cine de los pioneros no hubiera nacido con la innata vocación de narrar historias, de desarrollar argumentos de ficción y de convertir las penosas realidades cotidianas en ensoñaciones liberadoras. Sin embargo, es bastante más probable que aquellos ya lejanos descubridores ... concibieran y se esforzaran en definir su invento poniendo más énfasis en sus virtudes como medio de registro documental de la realidad”<sup>77</sup>**.

Al comienzo, **“las películas no eran sino filmaciones más cercanas conceptualmente a lo que hoy asimilaríamos a un video casero que a cualquier otro producto de imagen. Pero eso duró muy poco, y tan pronto como, una vez superada la fascinación que la mera imagen en movimiento generaba, los primeros cineastas tuvieron que empezar a urdir, con el fin de conseguir entretener a un público ávido de ese nuevo espectáculo, argumentos de ficción, historias concretas que contar...”<sup>78</sup>**. A partir de entonces, el cine argumental se origina con George Méliès, quien fue al parecer, el primer hombre en vislumbrar el

---

<sup>77</sup> RODRÍGUEZ E. (2002): **Mecanismos de Género: Reflexiones sobre el documental y la ficción**. Madrid: [www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html)

<sup>78</sup> MARQUEZ M.: **Magazine Anika Cine**. <http://www.cine.ciberanika.com/arti25.htm>

alcance que tendría el cinematógrafo, cuando solicitó al padre de sus inventores que le vendiera la patente del reproductor de "fotografías animadas", el mismo que le respondió **"Agradézcamelo, joven. Mi invento no está en venta; para usted sería la ruina... pues, una vez pasada la fiebre de la novedad, esto no servirá más que para la documentación científica"**<sup>79</sup>

A partir de entonces, G. Méliès introdujo los primeros "trucajes" en las películas, convirtiendo al invento de los hermanos Lumière en un espectáculo de feria, dirigido sobre todo a las clases populares entre quienes obtuvo gran acogida; lo que permitió que el "Mago Méliès" instaure la primera empresa cinematográfica denominada Star Film, la cual produjo alrededor de 450 películas de entretenimiento, publicidad y documentales.

Méliès descubrió el truco de sustitución a partir de un desperfecto en su aparato filmador, convirtiendo al cine en un vehículo de la imaginación. Fue así como "el padre de la ficción" empezó a emplear trucos fotográficos, la sobreimpresión (la incorporación sucesiva de dos imágenes), fundidos, etc.; además, mantuvo la línea teatral, realizaba decorados y trajes, interpretaba papeles protagónicos y aparecía en sus producciones vestido de mago, saludando al público. Entre sus filmes

---

<sup>79</sup> RODRÍGUEZ E. (2002): **Mecanismos de Género: Reflexiones sobre el documental y la ficción**. Madrid: [www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html)

más destacados se pueden mencionar: *"Escamoteo de una dama en el teatro Robert Houdin"* (1896), *"Transformaciones relámpago"* (1899), *"Viaje de Gulliver"* (recurre al primer plano como efecto óptico para agrandar las figuras de los gigantes).

Posteriormente, cinematógrafo también formó parte de la cultura burguesa, pues su narración adjudicaba los códigos empleados en la novela, el teatro y la ópera. Es así como **"del cine ingenuamente argumental del principio, se va a pasar a un lenguaje cada vez más complejo, que va a desarrollarse aparejado a las nuevas posibilidades e inventos técnicos del siglo XX."**<sup>80</sup>

Para Eduardo Rodríguez Merchán, **"los códigos diegéticos, los elementos narrativos, los planteamientos argumentales, las iconografías, las preocupaciones temáticas o la utilización de materiales ficticios o reales delimitan las fronteras entre un género y otro."** De modo que dentro del denominado cine de ficción, los géneros clásicos se constituyen como tales durante los años treinta y cuarenta. Pero el mecanismo del género, al parecer de Rodríguez Merchán, no solo implicaba una interrelación cultural entre el realizador de películas y el

---

<sup>80</sup> PEREIRA A. (2002): *Semiótica y Comunicación*. Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM, Pág. 138.

espectador; sino que suponía dos grandes intereses económicos: una garantía de audiencia y por tanto de taquilla y una reducción de los costes de producción, al permitir que las empresas se especialicen en un determinado género.

### 2.3. CINE FICCIÓN EN ECUADOR

Si se revisan los registros de la historia del cine en el Ecuador, se puede decir que éste nació con una evidente tendencia documental, no obstante, tras 14 años aproximadamente, el género argumental se hace presente en los trabajos de Augusto San Miguel, quien en solo ocho meses produjo tres películas de argumento y tres documentales. Una de ellas fue *El Tesoro de Atahualpa*, que constituye la primera película de ficción nacional, grabada en 1923 pero que se estrenó en 1924; año en el que tuvo lugar un presunto fraude en las elecciones que dieron la presidencia a Gonzalo Córdova, acontecimiento que dio la comedia titulada *Se necesita una guagua*. Un año después, se llevaron a la pantalla grande producciones como: *Un abismo y dos almas* y *Soledad*, en 1929 en cambio, se realizó *El terror de la Frontera* que constituyó el primer western ecuatoriano (aficionado), demostrando la gran influencia que tuvo la cinematografía norteamericana en nuestro país.

En general, **“los años veinte imponen una temática rural, adelantan el indigenismo que cultivará la literatura en la década siguiente.”**<sup>81</sup>. este período es considerado como fructífero para el cine ecuatoriano, ya que se realizaron alrededor de cincuenta producciones

---

<sup>81</sup> CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Cuadernos de Cinemateca N° 3: El largometraje en Ecuador**. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E.

entre documentales y argumentales, pese a la crisis económica y política que sufría el país.

Durante los años treinta, como indican Wilma Granda y Christian León, **“se inicia la búsqueda del melodrama urbano de carácter folclórico. Los cantantes del momento trasladan la música popular a la pantalla, se explota la belleza paisajística del país y se busca crear un público local.”**; tal es el caso de *Guayaquil de mis amores* (1930), *La divina canción* (1931) e *Incendio* (1931). Entre 1940 y 1960, apenas se registra la presencia de cuatro obras filmicas: la coproducción con Argentina *Las tres ratas* (1946), *Se conocieron en Guayaquil* (1949), *Amanecer en el Pichincha* (1950) y *Mariana de Jesús, Azucena de Quito* (1959).

Los doce años siguientes se caracterizan por la ausencia de actividad cinematográfica en el área argumental y no es sino hasta finales de los setenta que se elaboran trabajos como *Llucshi Caimata*, *Hasta cuándo padre Almeida*, *La Libertadora del Libertador* y *El grito sublime*.

En la década de los ochenta fue notable la proliferación de realizaciones filmicas de ficción, en su mayoría de corto y medio metraje. Según consta en los *Cuadernos de la Cinemateca*, el cine reaparece

trayendo consigo la calidad técnica y la búsqueda del arte, pero a pesar de ello, el séptimo arte ecuatoriano no se colocó a la par de las producciones latinoamericanas que habían obtenido cierto prestigio internacional.

En los años noventa, en cambio, las películas de ficción **“Son en su mayoría mestizo-urbanas y relatan en un tono ya sea trágico, melodramático, épico o cómico la realidad de un país que deja abruptamente el modelo económico agro exportador por el petrolero.”**<sup>82</sup>.

Con la llegada del segundo milenio, la temática central fílmica también parece haber variado, pues se basa en la violencia callejera, la crisis económica y la migración; Gabriela Alemán, investigadora del tema, afirma que bien sea valiéndose del género documental como de la ficción, **“la gente está interesada en retratar al Ecuador, un Ecuador que está desapareciendo ante nuestros ojos por la globalización”**.

Si nunca se ha desarrollado una industria del cine en Ecuador, asevera Gabriela Alemán, **“es porque no ha habido un apoyo estatal que lo haya permitido”**; esta afirmación resulta totalmente válida si

---

<sup>82</sup> CAÑIZARES B.: **Entre Luces y Sombras: La Cinematografía Ecuatoriana.**  
[www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm](http://www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm)

consideramos que en el país no existe un marco jurídico legal que promueva la realización cinematográfica ni que garantice la exhibición de la misma. Además, de la influencia de otros factores, como señala Viviana Cordero, directora de *Un titán en el ring* **“Es justamente por la falta de apoyo e iniciativa de los distribuidores -e incluso por la respuesta del público- que nuestro cine no va más allá de donde ha podido llegar. En esos términos resulta difícil competir con producciones más comerciales... la salida al mercado internacional es otro de los problemas que enfrentan Ecuador y el resto de países, pues Hollywood ha acaparado el mercado.”**<sup>83</sup>, sobre todo latinoamericano. Sin embargo, Camilo Luzuriaga considera que **“el cine ecuatoriano ha ido evolucionando de menos a más, ahora hay más películas, más cineastas y creo que estamos haciendo mejor las cosas”**, una muestra de ello es que **“desde comienzos de los ochenta no se ha dejado de hacer cine hasta hoy.”**

Según datos de la Cinemateca Nacional, el 73% de los filmes de nuestro país pertenecen al género documental y apenas el 9% son de ficción; no obstante, existe una actual tendencia por realizar filmes argumentales, un ejemplo de ello es que del 2001 en adelante se han

---

<sup>83</sup> <http://www.cinecaros.com/web/noticias/detallesnoticiaporid.php?Id=529>

estrenado películas como *Alegría de una vez*, *Fuera de juego*, *Tiempo de Ilusiones*, *Un titán en el Ring* y *Cara o Cruz*, entre otras.

A esto se refiere Mateo Herrera, director de *Alegría de una vez* (2002), cuando dice que en el cine de nuestro país hay **“un renacimiento... mucha producción por el apareamiento del formato DV o video digital, que es el formato perfecto para Latinoamérica, para Ecuador... para países subdesarrollados a los a cuales nadie va a apoyar: ni el gobierno, ni las empresas privadas. La única manera de hacer cine es gastándose la plata propia y aquí hay muchos cineastas con buenas ideas pero que no tienen dinero.”**

Y es que esta nueva forma de hacer cine, reduce notablemente los costos de producción, ya que únicamente concluido el filme se lo transfiere a 35 mm.. Aunque como afirma Herrera, una de las desventajas es que por ser un medio electrónico, es un formato frío y por lo tanto, la imagen pierde esa especie de “vapor” que le da el cine, sin embargo agrega que, el arte no tiene nada que ver con el formato, finalmente lo que cuenta es saber utilizarlo.

Todas estas señales de progreso en el campo de la cinematografía han llevado a muchos a especular acerca del futuro del cine ecuatoriano;

por una parte, hay quienes consideran que debería convertirse en una industria, pero por otro lado existen criterios como el de Camilo Luzuriaga, director de Cara o Cruz, ya que piensa que **“ser artesano no es un pecado, ni la industria es un objetivo, yo soy partidario del cine como artesanía y el cine artístico siempre es un cine artesanal.”**

De todos modos e independientemente de los recursos técnicos y de los métodos de trabajo que se empleen para la producción cinematográfica, es importante tener presente que si no existen leyes que respalden esta actividad, el público es el único que con su apoyo en la taquilla, podrá cambiar la historia del cine ecuatoriano.

### 2.3.1. PELÍCULAS ARGUMENTALES ECUATORIANAS (1924 -1979)

- **EL TESORO DE ATAHUALPA**

**DIRECTOR:** Augusto San Miguel

**FECHA:** 1924

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

- **SE NECESITA UNA GUAGUA:**

**DIRECTOR:** Augusto San Miguel

**FECHA:** 1924

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **UN ABISMO Y DOS ALMAS:**

**DIRECTOR:** Augusto San Miguel

**FECHA:** 1925

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **SOLEDAZ:**

**DIRECTOR:** Carlos Bocaccio

**FECHA:** 1925

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **EL TERROR DE LA FRONTERA:**

**DIRECTOR:** Luis Quirola Martínez

**FECHA:** 1929

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **GUAYAQUIL DE MIS AMORES:**

**DIRECTOR:** Francisco Diumnejo

**FECHA:** 1930

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

- **LA DIVINA CANCIÓN:**  
**DIRECTOR:** Alberto Santana  
**FECHA:** 1931  
**CLASIFICACIÓN:** Largometraje
  
- **INCENDIO:**  
**DIRECTOR:** Alberto Santana  
**FECHA:** 1931  
**CLASIFICACIÓN:** Largometraje
  
- **LAS TRES RATAS:**  
**DIRECTOR:** Carlos Schlieper  
**FECHA:** 1946  
**CLASIFICACIÓN:** Largometraje
  
- **SE CONOCIERON EN GUAYAQUIL:**  
**DIRECTOR:** Paco Villar  
**FECHA:** 1949  
**CLASIFICACIÓN:** Largometraje
  
- **AMANECER EN EL PICHINCHA:**  
**DIRECTOR:** Alberto Santana

**FECHA:** 1950

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **MARIANA DE JESÚS, AZUCENA DE QUITO:**

**DIRECTOR:** Paco Villar

**FECHA:** 1959

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **FUERA DE AQUÍ. LLUCSHI CAIMATA:**

**DIRECTOR:** Jorge Sanjines

**FECHA:** 1977

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

▪ **HASTA CUANDO PADRE ALMEIDA:**

**DIRECTOR:** Edgar Cevallos

**FECHA:** 1978

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

▪ **LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR:**

**DIRECTOR:** Carlos Rojas, Teodoro Gómez de la Torre

**FECHA:** 1978

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

- **EL GRITO SUBLIME. 10 DE AGOSTO DE 1809:**

**DIRECTOR:** Jaime Cuesta

**FECHA:** 1979

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

## BIBLIOGRAFÍA

- AGEL H., BILBAO J. (Adaptación y notas)(1957): **El Cine**. España: Gráficas Bilbao.
- AGEL H., AGEL G., ZURIAN, F. (1996): **Manual de Iniciación al Arte Cinematográfico**. España: Ediciones Rialp S.A..
- CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2000): **Catálogo de Películas Ecuatorianas 1922-1996**. Ecuador: Fondo Editorial C.C.E..
- CAÑIZARES B.: **Entre Luces y Sombras: La Cinematografía Ecuatoriana**. [www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm](http://www.octaedro.org.ec/lamodorra.htm)
- CARMONA R. (1996): **Cómo se comenta un texto filmico**. España: Ediciones Cátedra.
- CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Cuadernos de Cinemateca Nº 3**. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E.
- FELDMAN S. (1996): **El Director De Cine**, España: Gedisa Editorial.
- FELDMAN S. (1993): **Guión Argumental. Guión Documental**. España: Editorial Gedisa.
- GRUPO OCÉANO (1981): **Diccionario Enciclopédico Océano**. España: Ediciones Océano, tomos I, II, III,.

- <http://icarito.tercera.cl/icarito/2001/829/pag7.htm>
- <http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque4/pag1.html>
- MÁRQUEZ M. (2002): **Magazine Anika Cine.**  
<http://www.cine.ciberanika.com/arti25.htm>
- NAITO M.: **Los Géneros Cinematográficos: Apariencias y Evidencias.** <http://www.geocities.com/lacasadelhada/Losgeneroscine/nematograficos.html>
- PEREIRA A. (2002): **Semiótica y Comunicación.** Ecuador: Ediciones Científicas Agustín Álvarez, FEDUCOM.
- RODRÍGUEZ E. (2002): **Mecanismos de Género: Reflexiones sobre el Documental y la Ficción.** Madrid: [www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/000305.html).
- TOSTÓN F. (1998): **El Problema es... El Cine,** Colombia: Ediciones Paulinas.

## CAPÍTULO III

### LA IDENTIDAD NACIONAL Y EL CINE

#### 2.1. LA IDENTIDAD

La identidad es un **“Conjunto de circunstancias que determinan quién y qué es una persona”**<sup>84</sup>. Para definir la palabra identidad, aplicada a los grupos humanos del continente americano, sobresalen dos enfoques o puntos de vista:

- Antropología Cultural: Aborda el fenómeno identitario como un proceso subjetivo. Ésta recibe gran influencia de la Psicología Analítica, la misma que define a la identidad personal como una alusión a la conciencia de sí mismo, es decir al yo; además afirma que el entorno socio-cultural es donde se constituye la identidad. A partir de este supuesto, el **“Interaccionismo Simbólico planteará el problema de la identidad personal como un problema social por cuanto sostiene que una persona se convierte en tal en la medida en que adopta las actitudes del otro, de los otros y del grupo.”**<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> GRUPO OCÉANO (1981): Diccionario Enciclopédico Océano. España: Ediciones Océano.

<sup>85</sup> ESPINOSA M. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 9.

- Filosofía de la Cultura latinoamericana: Ésta se desarrolló desde la reflexión del problema de la autenticidad. Concibe la identidad como un hecho objetivo, ya que la relaciona con el modo propio de ser. El filósofo uruguayo Mario Sambarino recalca que la identidad implica una objetividad y una objetivación singular irrepetible, por lo que se vincula directamente con el problema de la unicidad o especificidad.

Es menester considerar que **“Si la identidad individual es un conjunto de signos procedentes de códigos de la más variada índole -psicológicos, éticos, políticos, religiosos, económicos, históricos, biológicos, geográficos, sociales, etcétera- con más razón es el conjunto de estos lo que, desbrozando lo individual, constituye una identidad colectiva.”**<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> DONOSO, M. (2000): **Ecuador: Identidad o Esquizofrenia**. Ecuador: Esheletra Editorial. Pág. 93, 94.

## 2.2. IDENTIDAD NACIONAL

**“Ante todo, la identidad colectiva no es algo definido e inmutable, conformado por los siglos anteriores a nosotros, que hubiéramos recibido como una instantánea del pasado, menos aún como un tatuaje que no podemos borrar, sino que se va haciendo, como un autorretrato, por acumulación de rasgos o como un collage”;** esta es la visión de Peter Berger, según lo cita Jorge Enrique Adoum, en *Ecuador: Señas Particulares*.

Siguiendo esa misma línea, Miguel Donoso Pareja, **“la identidad nacional está siempre en movimiento, presenta cambios constantes, se alimenta de otras identidades, se acerca y se separa por regiones geográficas y situaciones históricas, por las estructuras económicas y por las alianzas de clases en función del poder.”;** de modo que existe un proceso inevitable en la historia de la humanidad, en el que toda cultura; entendida como **“el sistema de creencias, valores, costumbres, conductas y artefactos compartidos, que los miembros de una sociedad usan en interacción entre ellos mismos y con su mundo, y que son transmitidos de generación en generación a través del aprendizaje”**<sup>87</sup>; es producto de una transculturación; es decir, un

---

<sup>87</sup> <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp>

**“Conjunto de fenómenos y modificaciones culturales que se producen como resultado del contacto directo y continuado entre grupos de personas de diferentes culturas”<sup>88</sup>**. Esta acepción ha sido bastante discutida y rechazada sobre todo por quienes defienden la pureza cultural, sin embargo, se la puede palpar en sociedades como la nuestra.

Si se dice que la cultura **“... es todo aquello que nuestro pueblo ha creado a lo largo de miles de años en el continuo desarrollo de su identidad histórica nacional.”<sup>89</sup>**, es fundamental hacer un paréntesis para referirnos a la estrecha relación que existe entre cultura e identidad nacional, que en ocasiones puede ser motivo de confusión.

Por ejemplo, un pueblo puede poseer más de una cultura, según los grupos que lo conformen, tal es el caso del Ecuador, un país pluriétnico y multicultural, según consta en la Constitución República. Sin embargo, existen ciertos elementos característicos de cada cultura que de alguna manera, predominan o resultan comunes a todos los miembros de una nación; esto es precisamente lo que se ha denominado como

---

<sup>88</sup> GRUPO ESPASA CALPE, **Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe**, Editorial Espasa Calpe, España, 1997.

<sup>89</sup> **¿Qué es Cultura?**: <http://www.inc.gob.pe/inst1.htm>

identidad nacional. Es así como Oscar Alzamora señala que la cultura es la base más común del “nosotros”.

Jorge Enrique Adoum sostiene que la identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman -etnia, lengua, religión, ética, conciencia de nación...- pueden permanecer mucho tiempo enterrados bajo una dominación cultural e incluso bajo los vestigios de otra identidad y reaparecer un día, de forma espontánea y orgullosa, como la de los campesinos de Chiapas en México, o instintiva y violenta como ha sucedido con las diferentes etnias, nacionalidades y grupos religiosos.

Sobre la identidad nacional, existen un sinnúmero de definiciones, por ejemplo, la Antropología Cultural señala que la identidad colectiva (social) es el proceso de subjetivación por el cual los integrantes de un grupo determinado toman conciencia de sus diferencias con respecto a las particularidades de otro grupo; es decir, el reconocimiento que hace un grupo de su especificidad, lo que involucra la formación del yo grupal. Asimismo, **“la llamada identidad nacional se ha definido como la conciencia compartida por los miembros de una sociedad, respecto**

**a la integración y pertenencia a una comunidad social específica (Barahona 1992,13)”<sup>90</sup>.**

Manuel Espinosa afirma que es necesaria una reformulación teórica del concepto, rescatando el contenido objetivo de la identidad, es decir, a **“aquellos elementos suprabiológicos, relativamente estables, específicos y comunes a los miembros del grupo, los que conforman un bagaje cultural, genuino y particular, el mismo que funciona como un núcleo de cohesión entre sus integrantes y un fondo de disimilitudes y desvinculación ante los miembros de otros grupos.”**. Estos elementos permiten a los integrantes de una población reconocerse entre sí y por otras comunidades y según el autor pueden ser:

- **Objetivos:** Peculiaridades lingüísticas, cosmovisión, tradiciones culturales y productos artísticos.
- **Subjetivos:** Gentilicio del grupo, ideas acerca de los atributos del grupo y memoria colectiva.

La identidad nacional **“... es asumida como una especie de ideología oficial sobre la nación...”<sup>91</sup>**, que tiene razón de ser en “...

---

<sup>90</sup> ESPINOSA M. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 10.

<sup>91</sup> ESPINOSA M. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 10.

**contextos de diversidad y en situaciones de contraste o confrontación entre grupos diversos.”<sup>92</sup>**, tal es el caso de nuestro país, en donde las diversas regiones naturales, con sus respectivas peculiaridades culturales se oponen unas con otras, tratando de encontrar un punto de encuentro en el que todos nos hallemos identificados.

De modo que se puede concluir diciendo que la identidad nacional se puede concebir como el conjunto de elementos culturales que se van construyendo con un sinnúmero de aportes que sin ser homogéneos, forman un todo mutable que comparten los miembros de un país, el cual les otorga un sentido de pertenencia y les permite reconocer un mismo pasado y un futuro común. Es importante considerar que actualmente, la consolidación de la identidad se va tornando más compleja, sobre todo si consideramos la influencia cada vez más fuerte de fenómenos como la migración y la globalización, que paulatinamente van insertando nuevas pautas de comportamiento y van modificando la cultura de los pueblos, especialmente de los que se encuentran en vías de desarrollo.

### 2.2.1 IDENTIDAD ECUATORIANA

---

<sup>92</sup> ESPINOSA M. (2000): *Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural*. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 11.

Aunque en nuestro país, esa necesidad de “encontrar” la identidad ecuatoriana es reciente, en su mayoría, **“... nuestros pueblos indígenas reivindican, con dignidad y orgullo, ciertas características de una identidad precolombina y hasta preincásica; otros han adoptado igual que los blancos y mestizos, valores ajenos a ella, como son los que se refieren a la lengua, las creencias, el vestido, la legislación, los hábitos alimentarios... Pero la identidad colectiva está diseñada por diversos rasgos.”**<sup>93</sup>

Los negros en cambio y a diferencia de muchos mestizos y algunos indígenas, **“... siempre han reafirmado su altivez étnica.”**<sup>94</sup> Y es que el Ecuador no está constituido en su totalidad por mestizos, por indígenas o por negros, en él habitan todos estos grupos heterogéneos que se contraponen pero que a su vez forman un todo.

Así como resultan innegables nuestras raíces indígenas, tampoco se puede ignorar que fuimos colonizados por los europeos, específicamente por los españoles, quienes dejaron una huella imborrable en nuestro comportamiento que se fusionó con lo que ya éramos: indios. De ahí nuestros conflictos respecto de la identidad ecuatoriana, ese ser y no ser, ese no reconocernos a nosotros mismos como el resultado de la mezcla de dos culturas totalmente opuestas,

---

<sup>93</sup> ADOUM, J. (1998): **Ecuador: Señas Particulares**. Ecuador: Esheltra Editorial, Pág. 24.

<sup>94</sup> ADOUM, J. (1998): **Ecuador: Señas Particulares**. Ecuador: Esheltra Editorial, Pág. 38.

sin poder encontrar el equilibrio entre lo que somos y lo que quisiéramos ser.

Seguramente, este problema se viene arrastrando desde la época colonial, en donde las condiciones de vida que tenían los indígenas eran sinónimo de pobreza, marginalidad y despojo; en cambio el ser español se relacionaba con la riqueza y el poder; de ahí la obsesión de nuestra gente por llegar a ser como los “blancos”.

Actualmente, gran parte de la sociedad ecuatoriana está constituida por **“... mestizos de ascendencia indígena quichua, entre los cuales destacan prototipos del mestizaje nacional como el chagra, el montubio, la chola cuencana o el chulla quiteño, portadores por excelencia de elementos culturales socialmente reconocidos como genuinos...”**<sup>95</sup>. En el texto *Identidad Latinoamericana*, se afirma que el mestizaje no solo humano, sino también cultural ha hecho que los descendientes de conquistadores e inmigrantes se unifiquen gradualmente, en una sola masa demográfica con los descendientes de las poblaciones autóctonas dominadas y con los esclavos negros, aboliendo o suplantando sus costumbres.

---

<sup>95</sup> ESPINOSA M. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador: Tramasocial Pág. 14.

Estos últimos también forman parte del rompecabezas llamado Ecuador, están ubicados en la Costa y en algunos lugares de la Sierra como el Valle del Chota; pero como bien lo cita Jorge Enrique Adoum en una de sus páginas, Jean Muteba Rahier señaló que **“... en nuestro país el concepto de la diversidad ha girado siempre en torno a una sociedad blanca y mestiza, poniendo relieve a la identidad indígena, sin tomar en cuenta al negro para el reconocimiento de esa diversidad.”** Esa afirmación resulta bastante certera, pues en muchas ocasiones se los ignora a tal punto que a veces parecería que hasta los diversos gobiernos e incluso ciertos grupos de reivindicación social, olvidan que ellos existen pues la bandera de lucha actualmente en boga es la indígena.

Con orgullo o sin él, con o sin intención, cada una de las piezas que conforman este país han entregado a lo largo del tiempo, un pedacito de su esencia que se reúne en lo que llamamos identidad nacional. Jorge Enrique Adoum indica que **“... nuestra identidad está constituida, en su mayor parte, por factores positivos que olvidamos en el fastidio de cada día, y apunta al futuro, más que al presente. Quizás porque con ese resentimiento recíproco con que negamos la Colonia la perpetuamos, negándonos a nosotros mismos; quizás porque sentimos hoy día que el país se nos**

**desmorona... señalamos a tontas a los culpables de lo que nos sucede, pero nadie es culpable, menos aún nosotros.”**

Consecuentemente, mucho se ha dicho que los ecuatorianos no tenemos identidad, pero ahí surge un cuestionamiento ¿no es esa una posición conformista que se ha convertido en un escudo para “protegernos” de reconocer quienes somos? Quizás lo que hemos buscado a través no solo de muchos años, sino de la historia misma de nuestro pueblo, ha estado siempre allí y no lo hemos querido ver, actitud que ha desencadenado una serie de complejos entre quienes pertenecemos a este país y que aún no los logramos superar.

Es común por ejemplo, emplear términos como indio, cholo o longo para insultar o referirnos despectivamente a alguien. Además, han surgido, como lo indica Manuel Espinoza, los **“llamados “gogoteros” en ciudades de la costa o los “sureños” o “patasucias” en Quito, a los que se refiere Hernán Ibarra (1992,108), quienes portan símbolos norteamericanos (... y una devoción a los ritmos musicales norteamericanos de moda), considerados por la capas**

**medias y altas, espurios o falsificados. Dicha moda tiene como objeto ocultar su visible procedencia campesina y / o india.”<sup>96</sup>**

La falta de autoestima nos lleva siempre a querer imitar o preferir lo extranjero, así lo percibe Mateo Herrera cuando dice que estamos bombardeados de identidades de otros países, sobre todo de México y Colombia con sus telenovelas, tal es el caso que la gente está empezando a hablar como colombiana. Ese menosprecio por lo que somos y admiración por lo que no, hace que en múltiples ocasiones el ecuatoriano actúe, **“... sobre todo en el extranjero, como si cargara en sus hombros o llevara inscrita en la frente una suma abrumadora de errores, defectos, caídas, disparates históricos o personales, acumulados o recientes, que llegan a saberse afuera.”<sup>97</sup>**

Esta falta de autoestima, también ha desencadenado un pesimismo colectivo que se hace evidente, como consta en el libro *Ecuador Señas Particulares*, cuando alguien nos saluda y pregunta ¿cómo estás?, la respuesta será comúnmente ahí pasando, regular, más o menos, aquí..., así no más, corrientito, aquí aguantando o aquí luchando.

---

ESPINOSA M. (2000): *Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural*. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 29.

<sup>97</sup> ADOUM, J. (1998): *Ecuador: Señas Particulares*. Ecuador: Eshletra Editorial, Pág. 22

A pesar de ello, existen elementos como la lengua que nos unifican en medio de tanta diversidad, que pese a ser oficialmente el español o castellano propiamente dicho, está caracterizado por la abundancia de ecuatorianismos o quichuismos que marcan, como lo indica Miguel Donoso Pareja, “... **lo indígena como parte muy significativa de nuestra identidad, no solo en la Sierra sino también en la Costa.**” Conforme a lo que sostiene Manuel Espinosa, la presencia de los ecuatorianismos se debe esencialmente, a la influencia del quichua (con o sin modificaciones) en el español, En su libro titulado *Ecuador: Identidad o Esquizofrenia*, podemos encontrar varios ejemplos:

QUICHUÍSMO	ESPAÑOL	QUICHUA	QUICHUÍSMO	ESPAÑOL	QUICHUA
ñaño (a)	hermano (a)	ñaño (a)	sango	espeso	sangu
cuica	lombriz	cuica	caracha	sarna, llaga	caracha
cocha	laguna	cucha	choclo	maíz	choclo
chulla	impar	chulla	guagua	bebé	huahua
guambra	adolescente	huambra	locro	sopa	locro
llucho (a)	desnudo	llucho	minga	trabajo	minga
mucha	beso	mucha	ñato	chato	ñato
Omoto	Pequeño	Omoto	Pite	Poquito	Piti
Ruco	Viejo	Rucu	Yapa	Añadidura	Yapa

Pese a la diversidad regional del país que se manifiesta en “... **dos grandes subdialectos colindantes: el habla costeña y el habla**

**serrana ...”<sup>98</sup>** se pueden encontrar similitudes significativas. Estas diferencias se deben principalmente a la filtración de influencias extranacionales en la Costa por su calidad de puertos; en cambio en la Sierra se conserva un mayor número de particularidades lingüísticas, que han hecho de su forma de expresarse un referente nacional . Es importante mencionar el uso de las denominadas “malas palabras”, las cuales **“funcionan... como interjecciones o muletillas expresivas cuando no se tiene a mano la palabra adecuada; mientras que en el sector rural las “malas palabras” adquieren, además una instrumentalización mágica, puesto que se utilizan para ahuyentar el mal o a los animales que lo representan”<sup>99</sup>**.

El deporte también en innumerables ocasiones nos ha hecho sentir uno solo , por ejemplo con Rolando Vera y sus cuatro logros en la carrera de San Silvestre, Jefferson Pérez ganando dos medallas de oro en los Juegos Olímpicos y Panamericanos respectivamente, Iván Vallejo encumbrando el Everest, Andrés Gómez o Nicolás Lapentti ganando torneos de tenis, el equipo ecuatoriano obteniendo preseas doradas en las últimas Olimpiadas Especiales y que decir de la Selección de Fútbol clasificando por primera vez al mundial. Es muy

---

<sup>98</sup> ESPINOSA M. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 36.

<sup>99</sup> ESPINOSA M. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**. Ecuador: Tramasocial Editorial, Pág. 59.

importante referirnos a este deporte, pues es el que más practican y disfrutan los ecuatorianos, tal es su acogida que incluso se ha llegado a decir que después de la guerra, lo que ha logrado unir a nuestro país es precisamente el fútbol.

Por otro lado, **“lo que nos identifica musicalmente es la tristeza”<sup>100</sup>**, pues son los pasillos y las melodías indígenas las que nos caracterizan, y por más que muchos las desprecien, las subestimen o hagan gala de no oír ese “tipo de música”, ¿no suelen terminar los festejos con ella? ¿quién alguna vez no se ha puesto nostálgico con una canción de Julio Jaramillo, sea cual se la generación a la que pertenezca?. Si bien recibimos influencias rítmicas de otros países, cuando la melancolía nos invade casi siempre regresamos a lo nuestro. No obstante, últimamente se ha puesto de manifiesto que a los ecuatorianos también nos gusta bailar, es así como se explica que la gente de nuestro país se haya apropiado de nuevos fenómenos musicales como la “Tecnocumbia”, que pese a ser original del Perú, ha revolucionado no solo las preferencias musicales, sino también las tendencias de esta industria; de otro modo no se justificaría la impresionante proliferación de grupos dedicados a este género.

---

<sup>100</sup> DONOSO, M. (2000): **Ecuador: Identidad o Esquizofrenia**. Ecuador: Esheltra Editorial. Pág. 54.

La famosa “viveza criolla”, sin duda, alguna vez ha hecho florecer ese grado de autoestima y orgullo que tanto nos hacen falta, por ejemplo, según J. Adoum, cuando se narran los populares **“chistes en los cuales el ecuatoriano, como arquetipo nacional, ...entra en competencia o rivalidad con extranjeros de cualquier país, y mientras más poderoso mejor, siempre aparece como el más inteligente, el más <<vivo>>, el más ingenioso en su burla.”**

**“A otros niveles, esta integración y fluidez de la identidad nacional es fácilmente constatable. En la comida, por ejemplo.”**<sup>101</sup>. El arroz con menestra, carne asada y patacones es un plato guayaquileño que se ha convertido en un plato del Ecuador, de igual forma el cebiche, de origen innegablemente costeño también se lo come en la sierra con acompañantes más típicos de la región como el tostado y el canguil. La fritada, el hornado o los llapingachos; todos proveniente de la sierra, son apetecidos en todo el país, al igual que (con mayor recelo y discreción) la tripa mishqui o chinchulín.

Y así, como lo dice Miguel Donoso Pareja, “montones de platos, desde los de la cocina manabita... hasta los de la esmeraldeña...,”

---

<sup>101</sup> DONOSO, M. (2000): **Ecuador: Identidad o Esquizofrenia**. Ecuador: Esheltra Editorial. Pág. 35.

pasando por el caldo de salchicha (de manguera...) y la sopa de locro de bolas, tan guayacos...". **Finalmente, podemos decir que la única forma de consolidar este país, es "... admitiéndose con lo que encuentra en la búsqueda de su identidad y no supeditando ésta a lo que quiere encontrar..."**<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> ADOUM, J. (1998): **Ecuador: Señas Particulares**. Ecuador: Eshetra Editorial, Pág. 32.

### 2.3. CINE E IDENTIDAD NACIONAL

Se ha planteado que la primera tarea de los medios de comunicación social **“... es que los diferentes grupos de la población se conozcan los unos con los otros, para así romper prejuicios y para poner énfasis lo que tienen en común en las tradiciones culturales y étnicas.”**<sup>103</sup>, por tanto, el séptimo arte como tal debe llevar a cabo esta tarea, que no solo tiene repercusiones a nivel nacional, sino que también viene a ser una representación internacional del país. Es así como D. Berwanger señala que **“Es asunto de auto-respeto el que los países en vías de desarrollo deberían estar en una posición para informar sobre sí mismos, sobre sus logros, problemas, e ideas, en vez de dejar la presentación de sus asuntos en manos de organizaciones extranjeras.”**

Pero ya se había mencionado que el cine no solo constituye un medio de comunicación, sino que es un portador de la cultura, en el que, al igual que en todas las manifestaciones artísticas, sus realizadores expresan a través de él, las características culturales del entorno al que pertenecen; independientemente de los objetivos iniciales con los que se haya producido determinado filme, ya que de manera implícita estará

---

<sup>103</sup> BERWANGER D. (1977): *Cine y Televisión a Bajo Costo*. Ecuador: Editorial Época, Pág. 25

constituido por los códigos propios de esa sociedad, los mismos que vienen a ser un reflejo de la identidad nacional. Precisamente, la identidad, asegura el director de *Alegría de una vez*, **“es reconocernos como ecuatorianos y sentirnos orgullosos, pero no desde el punto de vista de la bandera, ni del patriotismo; sino desde la cultura, me refiero a la música, el cine, la pintura, la danza.”**

Gabriela Alemán estima que **“la identidad es un deseo de ser algo diferente, de ser similar a, de ser distinto de; y el cine tiene esa gran magia de posibilitarlo”**. Carlos Naranjo, Director de *Sueños en la Mitad del Mundo*, en cambio asevera que **“toda manifestación artístico-cultural, cuando es auténtica tiene que ver con la identidad, en el sentido de que refleja lo que somos; uno no puede escribir historias desde la nada siempre, tiene referencias culturales, familiares, políticas, sociales.”** De modo que al ser el cine un generador de identidades, en países como los nuestros debería representar su respectiva identidad nacional, ya que como señala Alejandro Rey, es menester que toda cultura tenga la posibilidad de expresarse a través de él, que exista un cine nacional al que podamos acceder, discutir reflejarnos, aplaudirlo o criticarlo, pero tener el derecho intransferible a decidir e incidir en su desarrollo, alcances y posibilidades. **“Ese encuentro del yo con el tú, en el nosotros, es el que constituye un**

**campo de comprensión y significación común, un horizonte referencial cultural, antropológico, valorativo de interacción comunicativa.”<sup>104</sup>**, y es el que permite encontrar la existencia y la importancia del cine con la identidad nacional.

La identidad nacional se puede mostrar en el cine a través de sus películas, situación que toma importancia sobre todo cuando, como señala Feldman “... **expresan o tratan de expresar las voces más auténticas de la cultura de los países marginados de la gran producción. Estos esfuerzos se desarrollan a menudo... enfrentando la resistencia y el rechazo, tratando de alcanzar los altos costos de producción con todos los recursos de la inventiva y la paciencia ...**”<sup>105</sup>.

Y es que no hay otro modo de hacerlo, en países en los cuales el cine no es una práctica de todos los días, en donde las percepciones de realidad y cultura vienen de afuera y se quedan; por eso resulta fundamental explotar esta doble funcionalidad del cine (generador de cultura y entretenimiento) para de alguna manera, impregnar implícita o explícitamente lo que somos y vernos representados a nosotros mismos.

---

<sup>104</sup> DAZA G., GARCÍA L., SIERRA L., VARGAS M. (2000): **Competencias Comunicativas: Escenarios de la Comunicación**. Colombia: CEDAL-Comunicación Educativa, Pág. 228.

<sup>105</sup> FELDMAN S. (1996): **El Director De Cine**, España: Gedisa Editorial.

**“Porque de lo que se trata, como lo expresan algunos cineastas, es de hacerse intérprete de las necesidades, las características y la cultura más auténtica de nuestros pueblos.”<sup>106</sup>**

En América Latina, hoy por hoy existe una marcada tendencia en abordar temas sociales en los filmes argumentales, basados en contextos nacionales que expresan automáticamente los modos de proceder de un pueblo; no obstante, es indispensable ser cuidadosos en el manejo de ciertos contenidos, sin caer en la censura o en el maquillaje de los escenarios, ya que en ocasiones se raya en lo que S. Feldman ha llamado el “miserabilismo”. Hay que tener presente que el cine no solo tiene la capacidad de reflejar realidades, sino que también puede crearlas, sobre todo en el momento en que incide de alguna manera en el espectador.

Pero esto de reflejar realidades en el cine argumental no solo tiene lugar en los filmes sociales, **“Aún aquellas películas de contenido aparentemente intrascendente; un romance “rosa”; una comedia de enredos; una policial de acción; se vierten a través de personajes concretos en situaciones concretas. Sus modos de vida, sus vestimentas, los ambientes en que se mueven, los vehículos que**

---

<sup>106</sup> FELDMAN S. (1996): *El Director De Cine*, España: Gedisa Editorial, Pág. 146.

utilizan, el idioma que hablan, constituyen las manifestaciones evidentes de una cultura que impregna al espectador, lo quiera este o no.”<sup>107</sup>

Mateo Herrera, cineasta ecuatoriano considera que **“estamos condenados a ver Hollywood”**, de ahí la importancia de hacer cine ecuatoriano, pues constituye **“un espejo de la sociedad y hay cosas que te gustan de ese espejo y hay otras que no... No importa si la película es buena o mala pero siempre tendrá una gran carga de identidad”**; pues considera que de manera inconsciente a los directores les irán floreciendo sus raíces. Camilo Luzuriaga, por su parte, cree que **“inevitablemente, aunque no queramos, el cine de nuestro país refleja su identidad nacional, pues cada película - a su manera - nos da cuenta de ciertas formas de ser de los ecuatorianos, según el interés del realizador.”**

Por eso **“Construir nuestra identidad en imágenes requiere optar por una dinámica que universalice lo nuestro: ficciones que parecen realidad o realidades que superan la ficción. Expresiones en las que el público se reconoce y se encuentra.”**<sup>108</sup>; así también afirma

---

<sup>107</sup> FELDMAN S. (1996): **El Director De Cine**, España: Gedisa Editorial, Pág. 152.

<sup>108</sup> CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Cuadernos de Cinemateca N° 3**. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E., Pág. 34.

**M. Herrera que “con cada película que se haga y que se pase vamos ganando territorio”, más aún si el público disfruta, ya que “a la gente le encanta simplemente el hecho de oírse hablar como ecuatoriano en la pantalla, se matan de risa con un simple dicho, porque la gente se reconoce, es un feeck back para nuestra identidad.”.**

Con todo esto podemos decir que la presencia de la identidad nacional en el cine, no solo es una posibilidad sino también una necesidad de encontrarnos y reconocernos como auténticos; de presentar y presenciar lo que somos y de hallar una razón que nos demuestre que los filmes que se realizan nos pertenecen y que algún día formarán parte de la memoria colectiva de las generaciones venideras .

## BIBLIOGRAFÍA

- ADOUM, J. (1998): **Ecuador: Señas Particulares**. Ecuador: Esheltra Editorial.
- ALZAMORA O. (1998): **La Identidad Nacional**. Lima: [http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep/docum/obispos/idnac\\_ca.htm](http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep/docum/obispos/idnac_ca.htm)
- BERWANGER D. (1977): **Cine y Televisión a Bajo Costo**. Ecuador: Editorial Época.
- BUENO G. (1978): **Cultura**. La Nueva España. España: <http://www.filosofia.org/gru/sym/syms004.htm>
- CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Cuadernos de Cinemateca N° 3**. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E.
- DAZA G., GARCÍA L., SIERRA L., VARGAS M. (2000): **Competencias Comunicativas: Escenarios de la Comunicación**. Colombia: CEDAL-Comunicación Educativa.
- DONOSO, M. (2000): **Ecuador: Identidad o Esquizofrenia**. Ecuador: Esheltra Editorial.
- ESPINOSA A. (2000): **Los Mestizos Ecuatorianos y las Señas de Identidad Cultural**, Ecuador: Tramasocial Editorial.
- FELDMAN S. (1996): **El Director De Cine**, España: Gedisa Editorial.

- GRUPO ESPASA CALPE (1997): **Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe**. España: Editorial Espasa Calpe.
- GRUPO OCÉANO (1981): **Diccionario Enciclopédico Océano**. España: Ediciones Océano.
- [http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/telesec/curso2/htmlb/sec\\_98.html](http://biblioteca.redescolar.ilce.edu.mx/sites/telesec/curso2/htmlb/sec_98.html)
- [http://cecap.anep.edu.uy/llamados/documentos/obje\\_iden.htm](http://cecap.anep.edu.uy/llamados/documentos/obje_iden.htm)
- <http://www.inc.gob.pe/inst1.htm>
- <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp>
- [http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Yolanda\\_Mercader.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Yolanda_Mercader.htm)
- REY A.: <http://www.umng.edu.co/cultural/cine.htm>

## **CAPÍTULO IV**

### **CINE FICCIÓN ECUATORIANO DE 1980 AL 2000 Y LA IDENTIDAD NACIONAL (ANÁLISIS)**

En el periodo que va de 1980 al 2000, se han realizado alrededor de 20 filmes de ficción en el Ecuador, 16 de los cuales serán detallados a continuación, a través de una serie de fichas específicas; mientras que los cuatro restantes se presentarán con un análisis pormenorizado, estos son *Dos para el camino* (1980), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *Sueños en la Mitad del Mundo* (1999) y *Ratas, ratones y rateros* (1999).

#### **MIGUEL DE SANTIAGO**

**DIRECTOR:** Edgar Cevallos

**FECHA:** 1980

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito (San Agustín, La Merced)

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 19 min.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

## **SINOPSIS:**

Mediante esta obra filmica, se puede conocer la obra de Miguel de Santiago, pintor de la época colonial que realizó trabajos como *Los milagros de la señora de Guápulo* y *Cristo de la Agonía*.

## **INTÉRPRETES:**

Jaime Bonelli (Miguel de Santiago), Tomás Refeber (Miguel de Santiago), Dina Calderón, Manuel Araya, Héctor Wolf, Marcelo Aguirre, Teresa Coronel, Víctor Hugo Gallegos, Marisol Lou, Carlos Martínez, Santiago Ribadeneira, Carmen Vicente, Herma Chaim, Marcelo Cevallos, Manuel Romero, Sixto Ruiz.

## **CRÉDITOS:**

UNP	Producción
Cinema 1	Compañía Productora
Sonia Ampuero	Productora
Teodoro Gómez de la Torre	Coordinador
Alfredo Pareja Diezcanseco	Escritor
Marcelo Cevallos	Guionista
Carlos Sánchez	Camarógrafo
César Toro	Asistente de Cámara
Rodrigo Montero	Sonidista

## **QUITUMBE**

**DIRECTOR:** Teodoro Gómez de la Torre

**FECHA:** 1980/12

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Imbabura

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 22 min. 15 seg.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

Conforme narra una leyenda, Quitumbe fue un fundador de ciudades indígenas, el cual recorrió desde los territorios de la Costa, hasta los de la sierra.

### **INTÉRPRETES:**

Amado Lema (Quitumbe), Miche de la Torre (Illa), Germán Muenala (Otuya), Comunidad Peguche, Comunidad Agato.

### **CRÉDITOS:**

UNP

Producción

Cinema 1

Compañía Coproductora

Sonia Ampuero	Productora
Humberto Estrella	Guionista
Teodoro Gómez de la Torre	Narrador
Jorge Prelorán	Editor
Sara Livis	Asistente de Dirección
Carlos Sánchez	Camarógrafo
Hugo Cifuentes	Asistente de Cámara
Oscar Cerón	Asistente de Cámara
Rodrigo Montero	Sonidista
Igor Guayasamín	Sonidista
Rudy Chaim	Utilero

## **DAQUILEMA**

**DIRECTOR:** Edgar Cevallos

**FECHA:** 1981

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Imbabura (Otavalo)

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 18 min.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

Aquí se exponen los levantamientos indígenas de la provincia de Chimborazo perpetrados durante el gobierno de García Moreno (1871); los mismos que estuvieron presididos por Daiquilema, un joven Puruhá proclamado rey de dichas comunidades. Finalmente, los rebeldes fueron reprimidos y Daiquilema fue ejecutado en la plaza pública de Yaruquíes.

### **INTÉRPRETES:**

Bolívar Flores (Daiquilema), Carmen Cuascota (Manuela León), Armando Yépez (diezmero y oficial), Diego Pérez (patrón blanco), Ramiro Pérez (capataz), José Morán (Julian Quito), Vidal Sánchez (Capitán Morocho), Sergio Ampuero (Cura), Comunidades Indígenas de Imbabura, Rosa

Pérez, Augusto Sacoto, Dina Calderón, Pablo Banderas, Fausto Paliz, Hernán Paliz, José Morales, Patricio Cevallos, Fabián Paliz, Ramiro Casanova, Juan Sevilla, Jorge Guerra, Cury Lucio, Yolanda Miranda, Patricio Lastra.

### **CRÉDITOS:**

UNP	Producción
Cinema 1	Compañía Productora
Sonia Ampuero	Productora de Rodaje
Rudy Chaim	Productora de Rodaje
Marcelo Cevallos	Guionista
Gustavo Corral	Editor
Carlos Sánchez	Fotógrafo
César Toro	Asistente de Cámara
Rodrigo Montero	Sonidista
Igor Guayasamín	Sonidista
Emilio Moncayo	Maquillista

## **ESPEJO EL PRECURSOR**

**DIRECTOR:** Edgar Cevallos

**FECHA:** 1981

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito (Cuartel de Lima, Sala capitular San Agustín)

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 22 min.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

Esta obra cinematográfica, consiste en la vida de uno de los precursores de la Independencia, Eugenio Espejo, quien además se consagró como el padre del periodismo ecuatoriano con su publicación "Primicias de la Cultura de Quito. Debido a su ideología y su acción política fue declarado enemigo del régimen y de la Iglesia; es por esto que fue desterrado, encarcelado y finalmente murió en prisión.

### **INTÉRPRETES:**

Efraín González (Espejo), Alejandro Buenaventura (Raymundo), Antonio Ordóñez (Oficial), María Eugenia Alfonso (Manuela), Hernán Cevallos (Canónigo Coronel), Víctor Hugo Gallegos (Sancho de Escobar), Ramiro

Pérez (Padre Escobar), Armando Yépez (Dr. Villavicencio), Diego Pérez (Dr. Morán), Héctor Wall (Juan Marcos), Francisco Febres Cordero (Presidente Audiencia), Eduardo Madriñán (Virrey), Santiago Rivadeneira (Nariño), Jaime Bonelli (Zea), Augusto Sacoto (Montúfar), Ricardo montero (Escribano), Alfredo Brehil, Dina Calderón, Yolanda Miranda, Rosa Pérez, José Moran, Patricia Hidalgo, Braulio lastra, Luis Martínez, Bolívar Flores, Diego Naranjo, José Luis Chamorro, Jaime Noralma, Lourdes Chiriboga, Pablo Guzmán, Pablo Carrillo, Susana Carrillo, Jenny Buenaventura, Fernando Zambrano, Fabiola Miranda, Águeda Piedra, Carmen Vicente, Mirtha García, Mary Freile, Alicia Moreno, Elena Chauarqui, Manuel Araya, Manuel Valdez, William Martínez, Eduardo Mosquera, Hernán Chaim, Sandra Moreno, Jorge Ruiz, Doria Chamba, Rosa Yépez, Mónica Yépez, Juan Diego Pérez, Gabriela Chamorro, Blanca Bayas, Martha Bayas.

### **CRÉDITOS:**

UNP	Producción
Cinema 1	Compañía Productora
Juan Paz y Miño	Guionista
Humberto Pérez	Guionista
Carlos Sánchez	Camarógrafo
Rodrigo Montero	Sonidista

Igor Guayasamín

Sonidista

Pepe Rosales

Vestuario

Rudy Chaim

Utilero



Rosa Pérez	Productora de Rodaje
Rudy Chaim	Productora de Rodaje
Pedro Jorge Vera	Guionista
Jaime Cuesta	Edición
Jaime Cuesta	Dirección de Fotografía
Juan Cuesta	Sonidista
Emilio Moncayo	Maquillista

## **NUESTRO JURAMENTO**

**DIRECTOR:** Alfredo Gurrola

**FECHA:** 1981

**PRODUCCIÓN:** Ecuador, México

**LOCACIÓN:** Guayaquil, México

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 93 min.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

Esta producción cinematográfica representa la vida y obra del cantante Julio Jaramillo, quien con su música no solo se convirtió en un icono ecuatoriano, sino también en un referente latinoamericano.

### **INTÉRPRETES:**

Martín Cortés (Julio Jaramillo), Alicia Encinas (Elsa), Laura Zapata (esposa de Julio Jaramillo), Jorge Fegan (Godínez), Narciso Busquetes (Coronel Ejército), Cuca de las Conchitas.

### **CRÉDITOS:**

García 2

Compañía Productora

Jaime García	Productor
Xavier Ortiz	Productora Ejecutivo
Miguel Donoso Pareja	Argumentista
Pepe Jaramillo	Argumentista
Jorge Patiño	Guionista
Sergio Román	Guionista
Sergio Soto	Edición
Pedro Torres	Fotógrafo
Gregorio Chávez	Camarógrafo
Ignacio Soto	Continuidad

## DOS PARA EL CAMINO

**DIRECTOR:** Jaime Cuesta

**FECHA:** 1981/03/31

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito, Cuenca, Manta.

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 97 min. 30 seg.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

Es la historia de dos individuos Alejandro y Gilberto, quienes al tratar de huir de la policía y de unos mafiosos respectivamente, terminan casualmente recorriendo algunos lugares del país, tratando de obtener ganancias a costilla de los más ingenuos. En una de esas travesías uno de ellos se enamora de una joven, hija de un acaudalado empresario.

### **ANÁLISIS:**

Esta realización cinematográfica, fue la segunda más taquillera de ese año, después de la *Mochila Azul*; sin duda el éxito de la película, como lo afirma su mismo director, tuvo mucho que ver con la participación del actor cómico emblemático del Ecuador Ernesto Albán Gómez, más

conocido como Evaristo Corral y Chancleta, quien da al filme el toque inconfundible de humor nacional.

La trama se desarrolla inicialmente en dos escenarios con sus respectivos protagonistas: Alejandro y Gilberto. El primero es un vendedor ambulante y el segundo un tahúr, pero ambos tienen una característica común: su "astucia en los negocios" les obliga a huir, por lo que se encuentran y deciden emprender juntos un viaje sin rumbo fijo, que desencadena una serie de sucesos.

El filme se desarrolla en escenarios diversos pero característicos de nuestro país, así pues inicia con una toma panorámica de Quito, en donde se puede apreciar el monumento de la Virgen del Panecillo y el centro histórico, en cuyas viviendas, flamea la bandera del Ecuador, lo que lleva a pensar que el rodaje tuvo lugar durante una fecha cívica. Durante el viaje por la carretera se observan paisajes y pueblos de la sierra con presencia indígena; luego se dirigen a Cuenca en donde se pueden apreciar artesanías, joyas y un desfile de trajes; la última locación es Manta con el mar y su playa

El vestuario de los personajes responde a la moda de aquella época, básicamente la tendencia "disco". En cuanto a la música del filme,

los temas eran interpretados por Annie Rossenfeld, quien además de ser actriz era cantante y durante ese año, según lo cuenta Jaime Cuesta, su producción fue la más vendida e incluso ganó un disco de platino.

Con esta producción cinematográfica se puede percatar que la actividad comercial informal era y sigue siendo una forma muy común de ganarse la vida, sobre todo para quienes son víctimas del desempleo, se habla además de la crisis energética y la devaluación del dólar; de modo que la situación económica nacional de ese entonces, no estaba en mejor situación que la de ahora. Asimismo, es ostensible la situación política cuando Alejandro en su intento por seguir vendiendo en el lugar que había escogido dice “estamos en un país libre y democrático, no se hasta cuando pero igual”, denota el reciente retorno del Ecuador al régimen democrático, el cual aún no se hallaba fortalecido.

Las apuestas (en el naípe) y las ventas guardan una estrecha relación con el dinero - recordemos que en el año de 1981 la moneda oficial de nuestro país era el sucre - y por tanto aparece y se lo menciona en múltiples ocasiones. Es importante hacer referencia a la mencionada “astucia en los negocios”, ya que es una de las manifestaciones de la tan popular “viveza criolla”, que no solo es una característica de los personajes, sino que también es la esencia de esta comedia. Por ejemplo,

en una de las escenas Alejandro hace gala de sus productos “americanos” que tienen gran acogida entre los clientes, pero uno de ellos se percató de que en la etiqueta dice “made in Ecuador” y reclama:

**Cliente:** Aquí dice hecho en Ecuador

**Alejandro:** ¿Pero lo dice en Inglés si o no? - responde sin recibir objeción alguna -

Con esto se puede también advertir nuestra ya mencionada afición por lo extranjero y menosprecio por lo que es nuestro; seguramente por esto se justifica que a pesar de que todos los personajes hablan español, en ciertos momentos, se empleen cortas frases en inglés e italiano como *one moment please*, *Ladies and gentlemen*, *buissnes* y *arrivederci*. No obstante, se presenta la forma de hablar tanto de quiteños, cuencanos y costeños; sin olvidar que se usan frases propias del país como “ques pues”, “mi bonito”, “qué bestia” y “al pelo” (bien, preciso).

Ciertos prejuicios se ponen de manifiesto cuando Alberto se disfraza de indígena para vender un pavo a la “millonaria del pueblo”, quien le da una propina y dice “no te doy más porque te has de ir a emborrachar”.

Jaime Cuesta afirma que durante la elaboración del guión y el rodaje de la película se procuró no caer en localismos, pues existía la intención de presentarla en el extranjero; sin embargo, cuando se exhibió la obra fílmica se percató de que eso fue un error, pues el público disfrutaba al ver los aspectos típicos con los cuales se identificaba. Incluso en Moscú, cuenta como anécdota, la película al mismo tiempo que se proyectaba era traducida y aún así, los rusos se reían de los chistes ecuatorianos.

#### **INTÉRPRETES:**

Ernesto Albán (Alejandro), César Carmigniani (Gilberto), Annie Rossenfeld (Andrea), Alfonso Naranjo (padre de Andrea).

#### **CRÉDITOS:**

Cuesta Ordoñez	Compañía Productora
Jaime Cuesta	Guionista
Jaime Cuesta	Editor
Agustín Cuesta	Coordinador
Mónica Vázquez	Coordinadora de Rodaje
Renato Guerrero	Foto Fija
Irma Hidalgo	Utilería
Marcelo del Pozo	Sonidista

## **JUAN MONTALVO, EL REGENERADOR**

**DIRECTOR:** Teodoro Gómez de la Torre

**FECHA:** 1981/04/24

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito, Ambato

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 16 min. 30 seg.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

A través de este filme se presentan los sucesos que determinaron la vida de Juan Montalvo, un periodista que en su lucha contra las tiranías, terminó siendo víctima del exilio y la muerte.

### **INTÉRPRETES:**

Hernán Cevallos (Juan Montalvo), Alfonso Naranjo, Efraín González, Teodoro Gómez de la Torre, Fernando Larrea, Amanda Muñoz, Pablo Avellaneda, Ricardo Tapia, Alvaro Fustebra, Marcela Cepeda, Patricio Cevallos, Margarita Morera, Hugo Santacruz, Temístocles Terán, Jaime Pástor, Fernando Maldonado, José Iturralde, Clara Suárez, Ramón

Galarza, Libia Cevallos, Carlos Pólit, Fabiola Falconí, César Calderón,  
Nelson Jara, Inés Cevallos, Mauricio González, Wilson Suárez.

### **CRÉDITOS:**

UNP	Producción
Cinema 1	Compañía Coproductora
Pati Gómez de la Torre	Productora
Jorge Espinoza	Guionista
Rocío Rosero	Guionista
Raúl Dávalos	Editor
Carlos Sánchez	Director de Fotografía
Hugo Santacruz	Asistente de Cámara
Igor Guayasamín	Sonidista
Rodrigo Montero	Sonidista
Margarita Moreira	Utilería

## **MI TÍA NORA**

**DIRECTOR:** Jorge Prelorán

**FECHA:** 1982

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 93 min.

**FORMATO:** 16mm.

### **SINOPSIS:**

Esta producción relata la historia de dos mujeres de clase media, oprimidas por el conservadurismo de una sociedad moralista, ellas son Beatriz y su tía Nora.

### **INTÉRPRETES:**

Isabel Casanova (Nora), Guiomar Vega (Beatriz), Ana Miranda (Virginia), Alejandro Buenaventura (Sebastián), Alfonso Naranjo (Raúl), Fausto Jaramillo (Fernando), Blanca Hauser (Doña Eugenia), Andrea Guardiola (Débora), José Antonio Negrete (Mauricio), Rosa Pérez (Mujer en Telenovela), Romel Pérez (Hombre en Telenovela), Agustín Cuesta (Padre Roque), Jenny Satizábal (Susanita), Cristina Tobar (Clíenta), María

Tuquerrez (Lucita), Raúl Guarderas (médico), Juan Cuesta (encargado),  
Sonia Ampuero (Amida del Hospicio), Pablo Williams (Ramiro).

**CRÉDITOS:**

Jorge Prelorán	Productor
Mabel Prelorán	Guionista
Jorge Prelorán	Edición
Jaime Cuesta	Dirección de Fotografía
Juan Sevilla	Foto Fija
Juan Cuesta	Sonidista
Claudio Jácome	Música

## **LA MONTONERA**

**DIRECTOR:** Gustavo Corral

**FECHA:** 1982/05/14

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Guayas, Balzar, Chapulo, Pelenque, Salitre, Sabana Grande, Daule, San Lorenzo.

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 23

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

Esta película muestra como Nicolás Infante, José Gabriel Moncayo y Emilio estrada desconocen al gobierno de Plácido Caamaño en 1884; todo esto con el fin de que la provincia de los Ríos se rebele y apoye a Eloy Alfaro en lo que más tarde sería la Revolución Liberal.

### **INTÉRPRETES:**

Eduardo Madriñán (Nicolás Infante), Jaime Bonelli (José Gabriel Moncayo), Armando Yépez (General Secundino Darquea), Toty Rodríguez (Cruz Lucía), Jorge Vivanco (Teniente), Ramiro Pérez

(Capitán), Jorge Guerra (Marcos Alfaro), Pedro Pérez (Emilio Estrada),  
Teófilo Meza (Ciprian), Rosa Pérez (Cuartelera).

### **CRÉDITOS:**

Casa de la Cultura Ecuatoriana	Producción
Kino Producciones	Compañía Coproductora
María Arboleda	Productora
Sonia Ampuero	Productora
Rudy Chaim	Productora
Doris Cervantes	Asistente de Producción
Enrique Rodríguez	Asistente de Producción
Felipe Mora	Asistente de Producción
Consuelo Bustamante	Productora de Rodaje
Rosita Pérez	Productora de Rodaje
Alejandro Santillán	Guionista
Gustavo Corral	Editor
César Álvarez	Editor
César Álvarez	Director de Fotografía
Jaime Cuesta	Camarógrafo
Pedro Saad	Continuidad
Igor Guayasamín	Sonidista

Emilio Moncayo	Maquillista
Piedad Corral	Vestuario
Teresa Yépez	Vestuario
Augusto Quinchuela	Vestuario

## UNA ARAÑA EN UN RINCÓN

**DIRECTOR:** Edgar Cevallos

**FECHA:** 1982/06/05

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito (cantina, mercado)

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 20 min. 30 seg.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

En medio de la pobreza se desarrolla la historia de Nelson, un personaje que es explotado en su trabajo, situación que lo lleva a experimentar la impotencia de no poder salir de esa telaraña y a través de un monólogo interior intenta comprender sus sentimientos encontrados.

### **INTÉRPRETES:**

Pedro Urbina (Nelson), Armando Yépez (Padrino), Inés Ponce (la vieja), Irma Hidalgo (Doña Angelita), Diego Pérez, Patricia Lastra, Teodoro, Gómez de la Torre, Carlos González.

### **CRÉDITOS:**

UNP	Producción
Cinema 1	Compañía Coproductora
Diego Pérez	Productor de Rodaje
Rosita Pérez	Productora de Rodaje
Juan Veldano	Guionista
Jaime Cuesta	Editor
Jaime Cuesta	Director de Fotografía
Jaime Cuesta	Camarógrafo
Guisella Vélez	Continuidad
Juan Cuesta	Sonidista
Felipe Domínguez	Sonidista
Emilio Moncayo	Maquillista

## **LAS ALCABALAS**

**DIRECTOR:** Teodoro Gómez de la Torre

**FECHA:** 1982/11/09

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito.

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 19 min.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

Este filme cuenta los acontecimientos que se desarrollaron en Quito, luego de cumplirse sesenta y siete años de la fundación española, específicamente cuando el pueblo protesta por el impuesto de Las Alcabalas. Consecuentemente, Alfonso Moreno Bellido promueve una rebelión de resistencia al gobierno de Barros de San Millán.

### **INTÉRPRETES:**

Diego Pérez (Alonso Moreno Bellido), Armando Yépez (Barros de San Millán), Sixto Salguero, Jaime Bonelli, Renán Pérez, Patricio Palacios, Edgar Cevallos, Teodoro Gómez de la Torre, Antonio Vergara, Hernando Rojas, Fernando Larrea, Hipatia Gómez de la Torre, Manuel Salazar,

Alvaro Peñaherrera, Bayardo Pérez, Patricio Congo, Santiago Vaca, Yolanda Varela, Linda Cobo, Enma Arteaga, Jesús Hidalgo, Patricia Lastra, Fredy Pérez, José Velasco, Segundo Yáñez, Xavier Yépez, Marco Rosero, Braulio Lastra, Jorge Velasco.

### **CRÉDITOS:**

UNP	Producción
Cine Arte	Compañía Productora
Diego Pérez	Productor Rodaje
Capitol Films Miami	Laboratorios
Pedro Jorge Vera	Escritor
Marcelo Cevallos	Guionista
Jaime Cuesta	Editor
Patricia Gómez de la Torre	Continuidad
Carlos González	Director de Fotografía
Carlos González	Foto Fija
Irma Hidalgo	Utilería
Teresa Yépez	Vestuario
Juan Cuesta	Sonidista
Igor Guayasamín	Sonidista
Teodoro Gómez de la Torre	Narrador

## **CHACÓN MARAVILLA**

**DIRECTOR:** Camilo Luzuriaga

**FECHA:** 1982/12/19

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 22 min. 15 seg.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

Esta producción presenta la jornada de trabajo de un niño lustrabotas llamado Chacón Maravilla, quien a través de la magia entabla una conexión con una niña de clase acomodada, venciendo todas las barreras sociales; pero finalizado el encantamiento cada uno regresó a sus inconfundibles realidades.

### **INTÉRPRETES:**

Marco Rodríguez (niño), María Manuela Vivanco (niña), Muchachos Centro Educacional San Patricio (roles secundarios), Armando Yépez, Lupe Acosta, Charo Frances, Ana Miranda, Carmen Vicente, Hernán Cevallos.

## **CRÉDITOS:**

Grupo Quinde	Compañía Productora
Ana Miranda	Productora de Rodaje
Jorge Vivanco	Guionista
Camilo Luzuriaga	Editor
Jorge Vivanco	Editor
Cristóbal Corral	Camarógrafo
Rodrigo Zapata	Foto Fija
Consuelo Bustamante	Secretaria de Rodaje
Rodrigo Zapata	Asistente de Rodaje
Teresa Yépez	Vestuario
Hernán Cuellar	Sonidista
Camilo Luzuriaga	Sonidista

## **LUTO ETERNO**

**DIRECTOR:** Edgar Cevallos

**FECHA:** 1983

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 22 min.

**FORMATO:** 35mm. 16mm.

### **SINOPSIS:**

Este cortometraje trata del drama que viven las hijas Murillo tras la muerte de su madre, quienes aportan para que la menor de ellas se convierta en una víctima de la sociedad conservadora y prejuiciosa a la que pertenecen.

### **INTÉRPRETES:**

Dina Calderón, Irma Hidalgo, Lourdes Endara, Eduardo Magiorini, Juan Cuesta, Patricia Lastra, Lucy Williams, René Pérez, Jaime Bonelli, Sixto Salguero, María Pérez, María Fernanda Cevallos.

## **CRÉDITOS:**

Cuestordoñez

Compañía Productora

Pedor Jorge Vera

Guionista

Jaime Cuesta

Director de Fotografía

Juan Cuesta

Sonidista

Felipe Domínguez

Sonidista

## PERSECUCIÓN

**DIRECTOR:** Juan Diego Pérez

**FECHA:** 1986

**PRODUCCIÓN:** Ecuador, Estados Unidos

**LOCACIÓN:** Estado Unidos (Washington)

**CLASIFICACIÓN:** Cortometraje

**TIEMPO:** 7 min.

**FORMATO:** 16 mm.

### SINOPSIS:

En este filme, el protagonista está determinado por psicológicamente por una mujer, la cual lo lleva a vivir tiempos y espacios diferentes.

### INTÉRPRETES:

Gabriel Gross, Debe Fieldman.

### CRÉDITOS:

Juan Diego Pérez	Productor
Raúl Pérez Torres	Idea Original
Juan Diego Pérez	Guionista

Mario Martínez

Narrador

Joe Becker

Hilman Carr

Omar Raja

Jaques Martinot

Tomás Rodríguez

Marissa Lizárraga

Miguel Moreno

Felipe Terán

Ante Mustaque

## **LA TIGRA**

**DIRECTOR:** Camilo Luzuriaga

**FECHA:** 1989

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 80 min.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

Este filme esta basado en la obra literaria de José de la Cuadra y expone el estilo de vida de una mujer matriarca de la selva. Francisca Miranda, "La Tigra" ejerce su dominio no solo sobre sus tierras, sino también sobre la vida de sus hermanas Juliana y Sara; no obstante, esta situación se altera cuando la policía invade sus tierras.

### **INTÉRPRETES:**

Lisete Cabrera (La Tigra), Rossana Iturralde (Juliana Miranda), Verónica García (Sara Miranda), Arístides Vargas (Ternerote), Virgilio Valero (Clemente Suárez).

### **CRÉDITOS:**

Camilo Luzuriaga	Guionista
Pocho Álvarez	Editor
Rodrigo Cueva	Fotografía
Diego Falconí	Fotografía
Sebastián Cardemil	Música
Diego Luzuriaga	Música
Santiago Luzuriaga	Música
Atahulfo Tobar	Música

## **SENSACIONES**

**DIRECTOR:** Juan Esteban Cordero y Viviana Cordero

**FECHA:** 1991

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:**

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 107 min.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

En esta película se relata el modo en que Zacarías Martelli, al regresar de Estados Unidos, lleva a cabo un proyecto musical, junto a Ricardo, Chacal, Kiara, Miguel e Isabela. Todos ellos realizan una serie obras acústicas, inspiradas en la naturaleza andina.

### **INTÉRPRETES:**

Juan Esteban Cordero (Zacarías Martelli), Luis Miguel Campos (Ricardo), Viviana Cordero (Kiara), Gustavo Brianza (Chacal), Felipe Portilla (Manuel), Adriana Uribe, Ximena Torres, Ricardo Contag.

### **CRÉDITOS:**

Juan Esteban Cordero	Guionista
Viviana Cordero	Guionista
Gonzalo Rivas Carrión	Editor
Juan Acevedo	Fotografía
Juan Esteban Cordero	Música

## **ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA**

**DIRECTOR:** Camilo Luzuriaga

**FECHA:** 1996/06/19

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 90 min.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

Esta película expone las vivencias de un grupo de intelectuales izquierdistas de los años sesenta. Uno de ellos es Galo Gálvez, un hombre minusválido que sostiene una relación amorosa con Margaramaría. Otro de los militantes del partido es el escritor, quien inspirado en su amor platónico por Rosana, va creando un mundo erótico que se contrapone con la realidad política de la que formaba parte. Ellos y el resto de sus camaradas, experimentan el desencanto de ver fracasar su utopía.

## ANÁLISIS

Esta película es una adaptación de la obra literaria homóloga del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum. Su trama tiene lugar en la década de los sesenta, época que se caracterizó por la propagación de las tendencias izquierdistas y las dictaduras por toda América Latina. En Ecuador un grupo de activistas viven este proceso, pero sus ideales se ven frustrados ante el sistema ya establecido.

*Entre Marx y una mujer desnuda* obtuvo el Premio Coral a la Mejor Dirección Artística en el Festival de Cine de La Habana, un galardón por Mejor Guión y Mejor Banda Sonora en Festival de Trieste, Italia y estuvo nominada para el Premio Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana que concede la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

La obra fílmica tiene como escenario a la ciudad de Quito (Centro Histórico) y algunos pueblos de la sierra que se unen a través del ferrocarril, pero se mencionan otros lugares característicos del Ecuador como el Río Guayas, la Mitad del Mundo, el Chimborazo, el Pichincha, el Cotopaxi y aparece un avión de Saeta, aerolínea que prestaba sus servicios en ese entonces.

Al parecer de su director, esta **“es una película que no comulga con el gusto dominante y el gusto dominante es Hollywood, por lo tanto para un grupo enajenado es una película con problemas; pero un público virgen lo recibe sin problema, aún así reconozco que es una película que demanda de un público atento.”**. Esto se debe básicamente al cambio constante de los niveles de abstracción que tiene el filme, pues no presenta un discurso narrativo de tipo comercial.

Los personajes se desenvuelven en medio del surrealismo, de modo que nunca se esclarece si son parte del mundo real, si provienen de sus recuerdos o de la imaginación del escritor, quien de hecho, reconoce en una conversación con Carlos Marx, su dificultad en diferenciar la verdad de la ficción. Lo que si queda claro es que todos ellos estaban marcados por la influencia del movimiento intelectual de la época y la revolución.

Esta adaptación cinematográfica pone de manifiesto la crisis ideológica de los ecuatorianos, pues luchan por ideales comunistas provenientes de Europa, y es precisamente donde surgen los conflictos, pues tratan de establecer un modelo europeo en un medio indígena-mestizo.

De todas formas, muestra episodios de nuestra manera de ser como país. En escenas como la del ferrocarril o la campaña política se puede advertir la presencia e incluso la participación de indígenas, algunos de los cuales pronuncian sus diálogos en quichua, su vestimenta es típica y se puede evidenciar claramente una secuencia de la fiesta del Inti- raimy, una de las más populares de los Incas que hasta hoy en día se celebra en el mes de junio.

También podemos apreciar características de la sociedad ecuatoriana de ese entonces, no solo de su forma de pensar, sino también en la manera de proceder, de hablar e incluso de vestir. Así por ejemplo, el lenguaje utilizado se remite a expresiones propias de los ecuatorianos como ¡Qué barbaridad!, “vos” y algunas “malas palabras” como medio de insulto.

Se puede percibir que la sociedad de aquella época era conservadora y católica, ya que en múltiples ocasiones aparecen iglesias, religiosas y algunas beatas que se escandalizaban por el estilo de vida que llevaba esa nueva generación, como vemos ese modelo social persiste hasta estos días, pese al paso de los años.

La escena en la que se está dictando una clase escolar de historia, acerca de lo acontecido con Atahualpa ante la llegada de los españoles tiene gran importancia, puesto que de alguna forma representa una suerte de archivo de la memoria colectiva. Además, la presencia del escudo y la bandera del nuestro país en los eventos políticos, nos recuerda que esos sucesos tuvieron lugar en el Ecuador, independientemente de que haya sido un grupo reducido el que vivió y se sintió parte de lo que pretendía ser la “revolución”.

Y es que como afirma Luzuriaga, *Entre Marx y una mujer desnuda* **“refleja una parcela, una parte de la identidad nacional, pues se refiere a una época, a un momento histórico”** del Ecuador; además asegura que hizo esta película por una necesidad de expresarse, de dar cuenta de algo que le pasó a él, sus amigos, a su mujer y a sus parientes; **“me reconozco en la obra de Jorge Enrique Adoum, porque yo viví esa época de la militancia política y sus conflictos.**

Indiscutiblemente, esta producción cinematográfica ahora forma parte de la memoria colectiva del Ecuador, pues ese momento histórico con el cual pocos se identificaron, no tuvo la oportunidad de expandirse y darse a conocer; sobre todo entre las nuevas generaciones que por

múltiples razones, heredamos un sistema totalmente opuesto al que aspiraban los intelectuales de aquellos tiempos.

### **INTÉRPRETES:**

Arístides Vargas (Galo Gálvez), Felipe Terán (el escritor), Lissette Cabrera (Margamaría), Maia Koulieva (Rosana), Carlos Valencia (Falcón de Aláquez), Gerson Guerra (Ríspido), Ximena Ferrín (Potrilla), Francisco Aguirre (poeta anarquista), Enríque Males (Juanmanuel), Jorge Mateus (Braulio).

### **CRÉDITOS:**

Grupo Cine	Productora
Camilo Luzuriaga	Productor
Mariana Andrade	Productora Ejecutiva
Arístides Vargas	Guionista
Camilo Luzuriaga	Guionista
Santiago Parra	Editor
Antonio Barahona	Editor
Olivier Averlau	Fotografía
José Avilés	Dirección Artística
Rodolfo Bohmwald	Sonidista
Diego Luzuriaga	Música

Hugo Hidrovo

Música

Jaime Guevara

Música

Ataulfo Tobar

Música

## SUEÑOS EN LA MITAD DEL MUNDO

**DIRECTOR:** Carlos Naranjo Estrella

**FECHA:** 1999

**PRODUCCIÓN:** Ecuador - España

**LOCACIÓN:** Quito, San Antonio de Pichincha

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 94 min.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

Este filme está compuesto de tres historias. En la primera, una mujer española llega a un pueblo tradicional de la sierra, en donde por un malentendido se desatan una serie de rumores y reacciones. En la segunda, la muerte encarna el cuerpo de una mujer que va en busca de un profesor de Literatura. Y en la tercera, una pareja se ve amenazada la leyenda de La Guasangó.

### **ANÁLISIS:**

*Sueños en la Mitad del Mundo* recoge tres cuentos de realismo mágico, basados en el erotismo femenino. Carlos Naranjo, su director

explica que **“la premisa de la película es la relación de pareja, en la que siempre hay un tercer elemento que la dinamiza o la destruye”**.

Los escenarios de las ficciones son San Antonio de Pichincha, Quito y Esmeraldas respectivamente. Sus personajes son poco convencionales, ya que sus vidas están determinadas por la fantasía y la pasión. Las tres protagonistas de los cuentos Deborah, Moira y Guasangó son mujeres sensuales, las dos primeras españolas y la última una mulata, aparentemente esmeraldeña.

Lamentablemente, la amplia participación española resta veracidad a la trama, sobre todo si tomamos en cuenta que en esta trilogía la solución de la problemática que se plantea, siempre está en manos de las actrices ibéricas, ¿tiene esto acaso algo que ver con nuestros complejos de inferioridad o es una forma de manifestar que aún nos sentimos bajo el dominio europeo?

No obstante, Naranjo dice que el filme **“pretendía y pretende mostrar la identidad ecuatoriana, por eso su nombre es *Sueños en la Mitad del Mundo*, pero el problema fue que al realizar la coproducción, tuve que aceptar la intervención de actores españoles**

**y si molesta a la gente que asuman papeles que inicialmente correspondían a personajes ecuatorianos.”.**

Pero también existen dificultades en cuanto a la convicción de ciertas interpretaciones, como la de Juana Guarderas haciendo el papel de indígena, al que poco ayuda que se le rodee de verdaderas mujeres de esa etnia, pues el contraste resulta bastante evidente; tal vez al público español, por desconocer la realidad de nuestro país, esto le pueda resultar verosímil, pero el espectador nacional hasta puede llegar a sentirse burlado.

La notable presencia extranjera en el filme no permite explotar la forma de hablar de los ecuatorianos, que incluso llega a confundirse entre el acento de los actores europeos; en la escena en la que Deborah llega al pueblo, las mujeres tradicionales del lugar, hasta hablan inglés para tratar de comunicarse con ella, ya que por ser rubia creyeron que era norteamericana. No obstante, también se recurre a expresiones muy típicas de los ecuatorianos como “guambra desgraciado”, “viejo e mierda” y algunas “malas palabras”.

A pesar de estas contradicciones se logran presentar elementos que nos identifican colectivamente, por ejemplo, es muy importante

resaltar que a diferencia de otros filmes, en este se presenta a la cultura esmeraldeña, que constituye la raza negra del Ecuador tantas veces olvidada e ignorada. La marimba y los paisajes de la región dan un toque místico al relato, basado en una leyenda de la zona llamada *Tanda*, a la que se cambió el nombre por Guasangó, que es una bebida natural afrodisíaca. Lo lamentable de esta historia es que la actriz española lucha y logra vencer a la mujer que encarna más que a un personaje onírico, a una cultura milenaria.

Se mencionan además, regiones y a lugares que existen o existieron en el país como el Oriente, el Hospital San Juan de Dios y un centro nocturno llamado Tropicana. También se evidencia el uso de las populares "chivas" como medio de transporte, situación que es muy común en los pueblos de la Costa.

Lo religioso también se hace presente a través de iglesias, la misa dominical, cuadros y crucifijos; de modo que se presenta acertadamente nuestra sociedad como católica y conservadora en su mayoría.

En una de las escenas, aparece el logotipo de un equipo de fútbol, la Liga Deportiva de Quito y en el taxi en el que coinciden Moira y Santiago se escucha un programa deportivo de radio, en el cual también

se mencionan otros clubes; de esta forma se sugiere nuestra predilección por este deporte.

La música nacional no desempeña un papel protagónico en esta película, pero en ciertas partes se tiene como fondo melodías andinas que le dan un toque ecuatoriano.

Como podemos observar, la falta de financiamiento para la realización cinematográfica, en muchas ocasiones a llevado a los cineastas ecuatorianos a unirse con otros países mediante coproducciones, que si bien en varias ocasiones han hecho factible la materialización de una obra, en ocasiones resultan contraproducentes, ya que no se logra presentar lo que tal vez, en un inicio el autor hubiese deseado .

#### **INTÉRPRETES:**

Héctor Alterio (Don Serafín), Concha Cuentos (Selma), Santiago Naranjo (Roberto), Rossana Iturralde (Ana), Oscar Ladoire (Santiago), María Kosty (Moirá), Patricia Galeth (Guasangó), Andrea Guardiola (Débora), José Antonio Negrete (Mauricio).

#### **CRÉDITOS:**

Grupo Equinoccio	Productora Ecuador
Grupo Alyaz	Productora España
Alfredo Marcovici	Productor
Fabián Iriarte	Guionista
Jorge Vivanco	Guionista
Carlos Naranjo	Guionista
Miguel Ángel Santamaría	Montaje
José García Galisteo	Fotografía
Diego Falconí	Cámara
Claudio Jácome	Música
Hugo Hidrovo	Música
Abdulah Arellano	Música

## **RATAS, RATONES Y RATEROS**

**DIRECTOR:** Sebastián Cordero

**FECHA:** 1999

**PRODUCCIÓN:** Ecuador

**LOCACIÓN:** Quito, Guayaquil

**CLASIFICACIÓN:** Largometraje

**TIEMPO:** 107 min.

**FORMATO:** 35mm.

### **SINOPSIS:**

El filme trata de la cotidianeidad de Salvador, un adolescente que junto a sus se involucra en el mundo de la delincuencia, situación que se agrava tras la llegada de su primo Ángel, un ex convicto que trae consigo todos sus problemas.

### **INTÉRPRETES:**

Carlos Valencia (Ángel), Marco Bustos (Salvador), Simón Brauer (J.C.), Irina López (Carolina), Fabricio Lalama (Marlon), Cristina Dávila (Mayra).

### **ANÁLISIS:**

*Ratas, ratones y rateros* fue premiada en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, como Mejor Película y Mejor Ópera Prima; en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, también obtuvo el premio Mejor Ópera Prima y Mejor Actor (Carlos Valencia); en el XXI Festival de la Habana obtuvo el Premio a la Mejor Edición; fue invitada a la Muestra Internacional de Cine de Venecia, al Toronto International Film Festival y al Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

El rodaje tuvo una duración de 32 días, la película permaneció alrededor de quince semanas en cartelera, dejando un total de 110.000 espectadores aproximadamente, constituyéndose en la muestra nacional más taquillera de la década.

El filme muestra un mundo suburbano naciente, influido por fenómenos como la migración y la globalización, que se manifiesta a través de la delincuencia y la pérdida de valores; que da señas innegables del considerable cambio que ha tenido la sociedad ecuatoriana, en relación con la década anterior. La obra de Cordero tiene como escenarios a las ciudades de Quito y Guayaquil, en donde se presenta una realidad local, fácilmente aplicable a la de otros países latinoamericanos

La edición que sigue las líneas del video clip le da un toque vanguardista, que se acopla con los escenarios y se complementa con la banda sonora, la misma que está a cargo del músico ecuatoriano Sergio Sacoto.

En esta producción cinematográfica se logra representar, sin caer en los estereotipos, una realidad llena de contrastes entre ricos y pobres, entre serranos y costeños que muestra por primera vez en el Ecuador, el consumo de drogas y alcohol en todos los estratos sociales .

En *Ratas, ratones y rateros* se observan múltiples lugares característicos de las dos ciudades más importantes del país y la carretera que las une como la Cara del Diablo (Santo Domingo), el Trole, la riel del tren en la calle Maldonado, los cementerios, el terminal de buses, la calle Ipiales.

El modo de hablar está libre de poses, es más bien espontáneo como el que caracteriza a los jóvenes, lleno de vulgarismos, jerga barrial y “malas palabras” como bacán, pendejito, la bola, cucho, embalarse, cana (cárcel), ques, soltá, lucas, acolite, grifa, fresco, ñaño, mijita y muchas más que están presentes no solo en los estratos bajos sino también en los altos y que además le dan veracidad a la historia.

La camiseta del Barcelona que lleva Ángel, protagonista principal más allá de demostrar que el fútbol se mantiene entre las preferencias del público, se convirtió en un icono, pues representa la cultura popular muchos de los ecuatorianos se vieron reflejados en la pantalla grande a través de este personaje.

Con este filme que cierra el milenio podemos ver un giro de 180 grados en cuanto a la forma de manejar y presentar los temas, en comparación con todas las producciones anteriores. Y es precisamente a partir de la obra de Cordero, en el año 2000 se realizan trabajos como *Alegría de una Vez* y *Fuera de Juego*, aspectos como las migraciones y la globalización se toman filmes completos como en *Cara o Cruz* y *Un titán en el ring*; por tal razón, *Ratas, ratones y rateros* es el comienzo de una nueva etapa cinematográfica que cada vez va dejando más tela que cortar.

## **CRÉDITOS:**

Cabeza Hueca	Productora
Isabel Dávalos	Producción
Lizandra Rivera	Producción
Sebastián Cordero	Guionista
Sebastián Cordero	Montaje
Mateo Herrera	Montaje
Matthew Jensen	Fotografía
Isabel Dávalos	Dirección de Arte
Sergio Sacoto	Música

## BIBLIOGRAFÍA

- CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2000): **Catálogo de Películas Ecuatorianas 1922-1996**. Ecuador: Fondo Editorial C.C.E..
- CINEMATECA DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (2001): **Cuadernos de Cinemateca N° 3**. Ecuador: Fondo Editorial de la C.C.E.

## CONCLUSIONES

- El cine no solo es un medio de entretenimiento, sino también una manifestación artístico cultural, capaz de generar elementos de identidad a través de la temática, su lenguaje y sus recursos.
- La esencia del cine no radica en los formatos (celuloide o video digital), ni en los recursos técnicos que se empleen en el; por tanto estos elementos no aumentan ni disminuyen la calidad de sus contenidos.
- A pesar de que la primera película argumental que se registra pertenece al año 1924, el verdadero auge, por así decirlo, se da a partir de la década de los ochenta, pues desde aquel entonces no se ha dejado de producir obras fílmicas, cuya proliferación se ha intensificado con la llegada del nuevo milenio y la tecnología del video digital, la cual reduce los costos y es una opción valedera, sobre todo en los países latinoamericanos y del Tercer Mundo.
- La temática del cine argumental ecuatoriano, ha ido variando según la época histórica en la que se han elaborado las diversas películas, así por ejemplo en los años veinte se abordan aspectos

rurales y el indigenismo; en los treinta la esencia es el folklore y la música popular, en los ochenta la premisa fue la búsqueda del arte en el cine a través de adaptaciones literarias ecuatorianas, en los noventa y dos mil se brinda mayor espacio al urbanismo, la delincuencia y la migración.

- Ante fenómenos como la migración y la globalización, además del bombardeo fílmico de Hollywood, el país requiere del desarrollo un cine local que nos represente y que a su vez este en condiciones de competir con producciones extranjeras.
  
- La actividad cinematográfica nacional puede reducir la influencia de el modus vivendi, patrones de comportamiento e idiosincrasia de los países desarrollados, que se contraponen con nuestra realidad. Pues solo al reconocernos de alguna manera, podremos terminar aceptando que somos lo que somos y es precisamente, lo que nos hace diferentes y nos caracteriza de los demás, sin que esto signifique que nuestra identidad sea mejor ni peor que otras, simplemente disímil.
  
- Para tener un Cine Nacional y una relación equitativa entre producción, distribución y exhibición, es menester el apoyo del

Estado y sus leyes, a través de las cuales se comprometa con el fomento y desarrollo de la actividad.

- Si no existen leyes que respalden la actividad cinematográfica, el público es el único que con su apoyo en la taquilla, podrá no solo permitir su supervivencia, sino también cambiar su historia. Ya que si los filmes que se presentan en la pantalla grande no logran recaudar por lo menos los costos de producción, no se justifica su exhibición y mucho menos su creación.
- El desarrollo del cine nacional puede generar fuentes de trabajo, más aún si se consigue que esta actividad se convierta en una industria; puesto que para la producción de un filme se requiere de directores, escritores, guionistas, productores, editores, camarógrafos, fotógrafos, técnicos, actores, maquillistas, utileros y un sin número más de colaboradores que permiten la materialización de lo que empieza siendo una idea.
- Los diversos directores de cine argumental ecuatoriano, específicamente del que tiene lugar de 1980 al año 2000, han plasmado la identidad nacional en sus respectivos filmes - incluso

en las coproducciones -, aunque la mayoría de modo inconsciente, es decir, sin que este haya sido su objetivo.

- Las películas argumentales pueden trasladar a la pantalla grande, las tradiciones culturales ecuatorianas para contribuir a la preservación y restauración de la identidad nacional, no solo de forma accidental como hemos visto que se da en el Ecuador, sino con la intencionalidad de reconocernos dentro del país y darnos a conocer fuera de él.
  
- La identidad en estos filmes se manifiesta a través de la forma de hablar de los personajes, especialmente en la recurrencia a quichuismos y ecuatorianismos; la presentación de escenarios reconocidos como nacionales, la cosmovisión heredada de una historia común que se evidencia tanto en lo económico, lo político, lo social, lo religioso y lo artístico.
  
- Las películas de ficción pueden, aunque el espectador no lo perciba, jugar un papel importante en el reconocimiento de una identidad nacional. El espectador actual ecuatoriano, tiene la capacidad reconocerse así mismo como parte de la colectividad de este país, al presenciar la proyección de filmes nacionales, ya que

estos exhiben lugares y paisajes característicos; hechos históricos y presentes, aun cuando las películas sean, modos de vida y demás manifestaciones culturales que reflejan la identidad de un pueblo, en este caso el Ecuador.