



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TÍTULO:

Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el período 2010-2015 y su relación con el tipo de narrativa utilizada por sus directores, en la ciudad de Guayaquil

AUTOR:

Mejía Arriaga, Joham David

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de Licenciado en
Comunicación y Periodismo**

TUTOR:

Moncayo Romero, Mario David, Mgs.

AÑO:

Febrero, 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por **Joham David Mejía Arriaga**, como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciado en Comunicación y Periodismo**.

TUTOR (A)

Mgs. Mario Moncayo Romero

DIRECTOR DE LA CARRERA

Mgs. Efraín Luna Mejía

Guayaquil, a los 20 del mes de febrero del año 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Joham David Mejía Arriaga**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el período 2010-2015 y su relación con el cine de autor, en la ciudad de Guayaquil** previo a la obtención del Título **de Licenciado en Comunicación y Periodismo** ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 20 del mes de febrero del año 2017

EL AUTOR

Joham David Mejía Arriaga



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Joham David Mejía Arriaga**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación **Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el periodo 2010-2015 y su relación con el tipo de narrativa utilizada por sus directores en la ciudad de Guayaquil** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 20 del mes de febrero del año 2017

EL AUTOR:

Joham David Mejía Arriaga



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

TUTOR

f. _____

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

Reporte Urkund

The screenshot displays the Urkund web interface. At the top, there are browser tabs for WhatsApp, a mail client, and the current document page. The address bar shows a secure URL. The document metadata includes:

- Documento: Trabajo de Titulación: Joham Mejía.pdf (D25981016)
- Presentado: 2017-02-23 16:41 (05:00)
- Presentado por: mario.moncayo@cu.ucsg.edu.ec
- Recibido: mario.moncayo.ucsg@analysis.orkund.com
- Mensaje: Trabajo Titulación Joham Mejía. [Mostrar el mensaje completo](#)

A note indicates that 1% of the document's pages are composed of text from 1 source. On the right, a 'Lista de fuentes' (List of sources) table is visible:

Categoría	Enlace/nombre de archivo
	Yalencia_Moisés_FINAL.docx
	esquema_propuesto.docx
	Juan_Carlos_Morales.docx
	1485401266_938_Metodolog%20de%20C3%20I%20SADA.docx
	https://philpapers.org/rec/PERHYC
Fuentes alternativas	
	esquema_propuesto.docx
	PORTADA_FINAL_1.docx

The main content area shows the following text:

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL TÍTULO: Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el periodo 2010-2015 y su relación con el cine de autor, en la ciudad de Guayaquil AUTOR: Mejía Arriaga, Joham David

Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de Licenciada en Comunicación y Periodismo TUTOR: Moncayo Romero, Mario David AÑO: 2017

ii

CERTIFICACIÓN Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por Joham David Mejía Arriaga, como requerimiento para la obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social y Periodismo. TUTOR (A) _____ Mgs. Mario Moncayo Romero DIRECTOR DE LA CARRERA _____ Mgs. Efraim Luna Mejía Guayaquil, a los (día) del mes de marzo del año 2017

iii FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Yo, Joham David Mejía Arriaga DECLARO QUE: El Trabajo de Titulación Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el periodo 2010-2015 y su relación con el cine de autor, en la ciudad de Guayaquil previo a la obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social y Periodismo ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría. En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido. Guayaquil,

ÍNDICE

RESUMEN	x
Palabras clave:	x
ABSTRACT	xi
Keywords.....	xi
CAPÍTULO I	9
GENERALIDADES	9
1.1. Problema de Investigación.....	9
1.2. Delimitación	9
1.3. Planteamiento del problema	9
1.4. Ubicación del problema en su contexto	10
1.5. Relevancia del problema.....	11
1.6. Justificación.....	14
1.7. Marco Institucional	18
1.8. Preguntas de investigación	19
Objetivo del Proyecto	19
1.9. Objetivo general.....	19
1.10. Objetivos específicos.....	19
1.11. Línea de investigación.....	20
CAPÍTULO II	21
2. MARCO TEÓRICO	21
2.1. Fundamentos de la Teoría Crítica	22
2.2. La industria Cultural y su relación con el cine.....	23
2.3. Representaciones e imaginarios	27
2.4. El cine de autor	28
2.5. Cine independiente.....	32
2.6. Cine clase B	33
2.7. El Cine Ecuatoriano	34
2.7.1. Estrenos ecuatorianos en salas comerciales desde el año 2007 al 2015.....	35
2.8. Breve reseña histórica del cine ecuatoriano.....	37
2.9. Marco Legal.....	39
CAPÍTULO III	41
3. METODOLOGÍA	41
3.1. Método de investigación	41

3.2.	Propuesta de Análisis.....	43
3.3.	Técnicas e instrumentos	43
3.4.	Tipo de Investigación	44
3.5.	Tendencias	44
3.6.	Análisis de cuatro de las películas ecuatorianas con más audiencia entre 2010 y 2015	45
3.7.	Análisis de Prometeo Deportado.....	46
	Ficha técnica de Prometeo Deportado	47
3.7.1.	Contextualización de la obra cinematográfica.....	48
3.7.2.	Análisis de la secuencia de apertura y el primer acto.....	48
3.7.3.	Montaje y edición	50
3.7.4.	Estructura narrativa	50
3.7.5.	Ideología.....	52
3.8.	Análisis de A tus espaldas	53
	Ficha técnica de <i>A tus espaldas</i>	53
3.8.1.	Contextualización de la obra cinematográfica.....	54
3.8.2.	Análisis de la secuencia de inicio	55
3.8.3.	Montaje y Edición	56
3.8.4.	Estructura Narrativa.....	56
3.8.5.	Ideología.....	58
3.9.	Análisis de <i>Pescador</i>	58
	Ficha técnica de <i>Pescador</i>	59
3.9.1.	Contextualización de la obra cinematográfica.....	59
3.9.2.	Análisis de la secuencia de inicio	60
3.9.3.	Montaje y edición	61
3.9.4.	Estructura narrativa	61
3.9.5.	Ideología.....	62
3.10.	Análisis de <i>Sexy Montañita</i>	64
3.10.1.	Contextualización de la obra cinematográfica.....	65
3.10.2.	Análisis de secuencia inicial	65
3.10.3.	Ideología.....	69
	CONCLUSIONES.....	70
	Relación del cine de autor con el cine ecuatoriano	71
	¿Qué elementos narrativos tienen en común las películas ecuatorianas?	71

Análisis de comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano	74
Recomendaciones	75
Bibliografía	77
Anexos.....	80

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla I: Estrenos ecuatorianos en salas comerciales desde el año 2007 al 2015.....	31
Tabla II: Ficha técnica de <i>Prometeo Deportado</i>	37
Tabla III: Ficha técnica de <i>A tus espaldas</i>	41
Tabla IV: Ficha Técnica de <i>Pescador</i>	45
Tabla V: Ficha técnica de <i>Sexy Montañita</i>	49
Tabla VI: Relación de elementos entre películas.....	69

RESUMEN

Este trabajo busca analizar al cine ecuatoriano a través de su lenguaje narrativo, observando su relación con lo que lo identifica como tal y los elementos que hacen que tenga la recepción que tiene. Se estudiarán cuatro de sus películas con mayor cantidad de espectadores entre el período 2010-2015, que fue en el que mayor cantidad de filmes locales se han estrenado en cines comerciales. La investigación viaja a través de distintos conceptos sobre cine y la cultura ecuatoriana en general y el tipo de narrativa que esta utiliza.

Esta relación es lo que permite hacer una lectura clara a través de los distintos mensajes e inferir por qué el público se puede ver atraído a estos. La relación entre los espectadores y el producto plasmado es lo que hace que el cine ecuatoriano se encuentre en el lugar en el que está en este momento. El análisis de estas películas permite estructurar el significado propio del cine ecuatoriano así como los elementos en común que pueden tener y si éstos se pueden ubicar en la categoría del cine de autor. El análisis está marcado alrededor del uso de un método mixto, en el que se utilizaron encuestas, bibliografía, análisis de contenido que culminan en una triangulación teórica que permite hacer una lectura del contenido plasmado por las películas analizadas.

La recepción de estas películas va ligada al sentido narrativo del que vienen construidas y es vital su análisis para la evaluación de estos productos audiovisuales en función de tener conclusiones claras al respecto.

Palabras clave: Cine ecuatoriano, lenguaje narrativo, recepción, cine de autor.

ABSTRACT

This investigation tries to analyze ecuadorian filmmaking through its own movies language, watching its relation with the elements that identifies it as such, and what make these movies had the reception they do, studying its most successful movies between 2010 and 2015; which is the period with most movies premiered in theaters. This investigation travels throughout different concepts about movies and Ecuadorian culture itself and the way it relates with its narrative.

This relation is what allows to read through the messages of the movies and infer why local public can feel attracted to these films. The relation among the spectators and the final product is what made the Ecuadorian movies to set in its current status. The analysis of these films permits to construct a meaning to the concept of the Ecuadorian filmmaking itself and the elements they can have. This analysis uses a mixed method, in which there's bibliography read, polls analyzed and a theory triangulation that allows to analyze the content in Ecuadorian movies.

The reception of these movies is linked to the narratice sense of its construction and it's vital to analyze them to evaluate their functions and how they affect society to have proper conclusion.

Keywords: *movies, filmmaking, ecuadorian, reception, film, cinema, author*

CAPÍTULO I

GENERALIDADES

1.1. Problema de Investigación

1.2. Delimitación

Análisis de las películas ecuatorianas, estrenadas en cines comerciales , con mayor cantidad de espectadores desde el año 2010, hasta el 2015, su relación con el cine de autor y la percepción de los espectadores respecto a estas películas, en la ciudad de Guayaquil.

1.3. Planteamiento del problema

Desde el año 2010 hasta el 2015, se han presentado en cines comerciales, 47 producciones cinematográficas ecuatorianas. Entre ellas, el film con mayor cantidad de espectadores es el film del 2010, *Prometeo Deportado*, de Fernando Mieles, con 162.000 personas, según el Consejo Nacional de Cine. Cabe mencionar que antes de este período. Es decir, desde 1920 hasta el 2009, solo existían 34 películas ecuatorianas.

La película con mayor cantidad de espectadores en la historia del Ecuador es *Dos para el camino*, dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, que debutó en el año 1981 y fue vista por 500.000 personas, le sigue *La Tigra (1990)* de Camilo Luzuriaga con 250.000 y después *Qué tan lejos (2006)* de Tania Hermida, con 220.000 espectadores. (Consejo Nacional de Cine, 2016)

De las películas mencionadas, la más taquillera *Dos para el camino* es una comedia, la única comedia en este grupo, ya que el resto, están clasificadas como dramas. A pesar del aumento de producciones en los últimos seis años, ninguna película en este período, fuera de la ópera prima de Fernando Mieles ha logrado entrar siquiera al top 10 de películas ecuatorianas más vistas, que tiene en décimo lugar a *Esas no son penas (2006)* de los directores Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade, con 30.000 espectadores. (Consejo Nacional de Cine, 2016)

Estos datos pueden interpretarse como una falta de interés por parte del público ecuatoriano a consumir cine producido localmente, a pesar de que hay un aparente aumento de variedad en las producciones, que han aumentado y tienen a distintos directores y actores dando nuevos puntos de vista hacia lo que puede generar el cine ecuatoriano como género.

Para ello, habría que definir al cine ecuatoriano, tomando en cuenta sus inicios, con Augusto San Miguel¹ hasta su transformación a un cine que se enfoca más en lo social y en emplear un discurso específico sobre lo que los directores definen como la realidad.

1.4. Ubicación del problema en su contexto

Hay una disminución sostenida en el interés que tienen las personas, en la ciudad de Guayaquil en el cine ecuatoriano, por lo que es necesario realizar un análisis exhaustivo, al respecto. Puesto que es un fenómeno que no permite un desarrollo cultural que abra puertas para que más cineastas y actores se atrevan a incursionar en el séptimo arte en suelo ecuatoriano. Así mismo, se percibe cada vez más desinterés en cuánto a hacer cine, porque no genera los ingresos suficientes como para mantener y crear una industria cinematográfica local.

Sin embargo, eso no significa sumergirse en un modelo donde la creación masificada de películas por dinero sea el objetivo. Esto podría caer en la percepción de Industria Cultural definida por Max Horkheimer respecto al cine:

El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. La vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo de todos los días, se ha convertido en el criterio de la producción. Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el *film*. (Horkheimer M. , 1988)

¹ Augusto San Miguel es considerado el primer director de cine ecuatoriano por haber dirigido la película "El Tesoro de Atahualpa".

Es evidente que Horkheimer está haciendo una clara alusión a la manera en la que Hollywood ha industrializado el cine en un modelo de negocios que resulta lucrativo, pero que —a percepción del autor— carece de la profundidad que la vuelve un arte. En el caso de Ecuador, al parecer, las producciones y los directores, han caído en todo lo contrario. El aumento de producciones cinematográficas de los últimos cinco años ha traído distintos nombres a la palestra del séptimo arte, sin embargo fallan en atraer al público ecuatoriano.

Si hay que definir el cine ecuatoriano, primero es necesario definir el cine en general. Según el Diccionario de la Lengua Española, el cine es la técnica, arte e industria de la cinematografía (RAE, 2016). Ahora, con ello es coherente decir que el cine ecuatoriano es la técnica, arte e industria de la cinematografía hecha en Ecuador, con los rasgos que lo identifican. Esto se ve mucho en las películas ecuatorianas más populares, utilizando en los datos del mismo Consejo Nacional de cine. *Dos para el camino*, en su trama hace referencia a la política de época, con referencias por parte de los personajes a refranes y lemas de los partidos políticos. “Venga, venga, obtenga la fuerza. Como la fuerza del cambio” (*Dos para el camino*, 1981). Aquí, el personaje de Don Evaristo intenta vender uno de sus productos, haciendo un hincapié en el refrán del partido del entonces candidato a la presidencia ecuatoriana, Jaime Roldós. Este tipo de referencias, son vitales en la trama, pues son esencia de la cultura y los comentarios de los ciudadanos en cuanto al contexto social del país.

1.5. Relevancia del problema

Es totalmente válido y necesario realizar este tipo de referencias en la conformación de una narrativa particular. Sin embargo, a medida del paso de la historia, el cine ecuatoriano se ha vuelto repetitivo y cansino, quizás por los mismos elementos que hicieron que una de sus películas más populares sea icónica en la historia.

Sebastián Cordero es el director más reconocido del país en la actualidad. Su película más popular es *Ratas, Ratones, Rateros* (1999) y es el ícono del subgénero llamado realismo social. El realismo social comenzó como: “un movimiento literario español de mediados del siglo XX que intentaba ofrecer un testimonio de denuncia de la realidad socioeconómica y política del país, tratando de actuar como revulsivo frente al orden establecido” (Perus, 1982). Para analizar el realismo social, debemos estar inmersos en algunas de las películas que están encasilladas en este género. *Ratas, Ratones, Rateros* por ejemplo, busca entre su narrativa oscura y su representación dura del mundo criminal ecuatoriano, causar una reacción de rechazo respecto a la pobreza plasmada en el film, mientras que al mismo tiempo, en el diálogo, fluye el dialecto utilizado tradicionalmente en la costa del Ecuador, como elemento diferenciador de los personajes. Esto último, el uso del lenguaje, es quizás el elemento que más se ha repetido a partir de esta obra. En este film, el lenguaje funciona de manera orgánica, porque es esencia de la realidad representada. A pesar de ello, es quizás el catalizador de una cultura cinematográfica repetitiva.

Sin Otoño, Sin Primavera es una película de Iván Mora Manzano, que fue lanzada en cines en el año 2012. En los tráilers de la película, se observan distintos personajes que se desarrollan en diferentes situaciones, siempre con la ciudad de Guayaquil de fondo, en un trabajo fotográfico donde el color y la profundidad juegan un papel muy importante, ya que da la impresión de que la ciudad es un personaje que forma parte de la trama. La película en sí, también es catalogada como realismo social, ya que busca representar una realidad sociocultural y establecerse como una obra en contra del orden establecido. Esta película también utiliza el recurso del lenguaje como una manera de representar a sus personajes, pero falla en dar ese sentido de pertenencia diferenciador que *Ratas* logró con éxito. La trama de *Sin Otoño, Sin Primavera* no representa una realidad general del contexto guayaquileño, puesto que desde la concepción del elenco, se ve tremendamente ajena a la realidad social que busca representar. Los personajes –en su mayoría

caucásicos, en una ciudad donde la mayoría de su población es mestiza- se ven fingidos entre el uso de insultos y sus motivaciones superficiales, en un intento aburrido de parecer intelectuales.

Entre una película y la otra hay un espacio de casi diez años, donde hay obras que fueron aclamadas por la crítica local, pero que fallan de manera estrepitosa en captar al público que puede mantener la industria.

Analizar el cine ecuatoriano es una tarea que incluye entender qué motivaciones tienen los cineastas para crear una película, así mismo como los procesos que comienzan a partir de la idea, el plan de producción, el financiamiento e incluso el marketing en el que los directores confían para atraer a un público que cada vez parece más esquivo.

Para Roland Barthes el contenido de los medios surge a partir de la articulación de la acción de los profesionales de los medios, junto con las demandas y presiones políticas y sociales (Barthes, 1964). La extrema oferta que existe en el cine ecuatoriano respecto a películas de realismo social, como por ejemplo con películas lanzadas entre 2010 y 2015, como *Sin Otoño*, *Sin Primavera*, *Pescador*, de Sebastián Cordero o *Mejor no hablar de ciertas cosas*, representa algo diferente a las demandas sociales o políticas de las que menciona Barthes. Esta oferta cinematográfica habla de una tendencia que no parece querer apartarse de lo que un grupo de cineastas piensa que es correcto. Sin embargo, es posible entender que en algún momento esta tendencia comience a romperse.

Este trabajo busca estudiar la relación entre los elementos del cine de autor, su relación con el cine local y su influencia en el interés que puedan tener las personas que disfrutan del cine, en Guayaquil. Esto, a partir del análisis del lenguaje fílmico que nos ofrecen las obras locales, que han aumentado su producción en la pasada media década.

1.5.1. Formulación del problema

¿Cuál es la influencia del cine de autor en las obras cinematográficas ecuatorianas comerciales, que han aumentado su producción en el período 2010-2015, pero no han logrado captar la atención del público cinéfilo de Guayaquil?

1.6. Justificación

El aumento de producciones cinematográficas en Ecuador no responde a una demanda de las mismas. Según el CNCine, hasta junio del 2015, la película con más audiencia del año fue *Sexy Montañita* de Alberto Pablo Rivera. La película, filmada a estilo de *metraje encontrado*², se estrenó a fines del 2014 y obtuvo 14.000 espectadores. A pesar de tener mucha menos afluencia que las películas con más expectación de años anteriores, en comparación a otras películas, muestra un punto de inflexión en cuanto al género y la técnica utilizada para grabarla, algo que la hace sumamente relevante en este proyecto, pues responde a una necesidad de diversidad en cuanto a géneros cinematográficos.

Esto demuestra que el público local sigue sin verse atraído a las producciones cinematográficas a pesar de existir una mayor oferta de las mismas. Es por eso que es necesario indagar en las motivaciones que atraen a los espectadores ecuatorianos a las salas de cine, y las razones que los repelen de los estrenos locales. Así como es necesario saber qué es lo que hizo que películas como *Dos en el camino* llegaran a tener 500.000 espectadores, en una época donde el cine ecuatoriano era escaso.

² Técnica narrativa utilizada generalmente en películas de terror, donde la historia se presenta como si el material fue descubierto. Se hacen comentarios a tiempo real de los personajes fuera de cámara y a menudo las tomas pueden parecer de aficionados, a pesar de que se lo hace a propósito para ambientar la historia. Por ejemplo: *Cloverfield*, *La Bruja de Blair* o *Actividad Paranormal*.

Para encontrar esta información, es sumamente pertinente indagar sobre los procesos de creación de los cineastas ecuatorianos y de sus escritores, quienes crean las narrativas que terminan en la gran pantalla.

“El legado de una película va más allá de su valor como entretenimiento y no es solo un reflejo de la sociedad, es también una poderosa herramienta de comunicación que ayuda a generar conductas y valores (Mungiu; 2008; León 2011; Luzuriaga, 2013). A pesar de que se cuestiona que el cine es la percepción individual que tiene el director del mundo (...) este arte puede funcionar como herramienta para denunciar o forzar reflexiones sociales en las masas” (Balastro Jiménez, 2013)

La autora Arianna Balastro Jiménez realiza un análisis exhaustivo del cine ecuatoriano basándose en tres ejemplos claves de la cultura cinematográfica local: *Qué tan lejos*, de Tania Hermida, *Prometeo Deportado*, de Fernando Mieles y *A tus espaldas* de Tito Jara. Las tres películas fueron lanzadas después del 2006 y representan el estado del cine ecuatoriano de la actualidad. Este análisis es relevante, porque las tres películas se encuentran entre las que tuvieron mejor audiencia según en CNCine en los últimos 15 años, superando la barrera de los 100.000 espectadores.

En las conclusiones de su análisis, Balastro Jiménez reconoce que el cine local está lleno de películas de autor³. Es decir que el proceso de creación del cine ecuatoriano está condicionado expresamente por sus directores y guionistas. Evidentemente esta manera de crear películas influye en la cantidad de asistentes que va a tener un estreno nacional, puesto que es el planteamiento de una visión específica, ofrecida a un público que no necesariamente se va a sentir identificado por aquel contenido.

El cine de autor ecuatoriano se caracteriza por tener un punto de vista crítico al momento de abordar problemas sociales, sobre todo a partir de *Ratas, Ratones, Rateros*. Esta película, que significa un punto de inflexión en

³ Las películas de autor se refieren a productos cinematográficos con un punto de vista determinado por el director, que ya tiene un estilo propio y marcado a través de su filmografía y que es lo que resulta atractivo del producto en sí.

los temas abordados por el cine local, está en el top 10 del CNCine de películas con más asistencia en la historia del Ecuador. El drama de realismo social de Sebastián Cordero trata con dureza el mundo de las pandillas en Latinoamérica, con un distintivo uso del lenguaje y de los colores, que permanece en el resto de su filmografía. La crítica a la manera en la que la sociedad trata a las personas de distintos estratos sociales, es muy común en la filmografía de Cordero y es un discurso tremendamente crítico. Esta manera de hacer cine está mucho más a la par a lo que hace el cine europeo, donde el comentario social es abundante.

A inicios de los años 2000, Ecuador estaba pasando por una crisis social severa y en materia cultural, pasaba por una situación similar a la de Estados Unidos en los 60. “Según Lara Coger, en los 60 los propios estudios comprendieron que el público deseaba ver filmes con temas más problemáticos y más reales. Los años 60 fueron una época de gran rebelión dentro de EUA, y la gente quería ver reflejado los problemas de la nación en los filmes” (Vidal Alejandro, 2011). *Ratas* abrió la puerta a una narrativa social más marcada, que tuvo éxito. Los temas sociales se volvieron un *leit motiv*⁴ en el cine ecuatoriano, incluso para su propia definición.

Ratas colocó el nombre de Sebastián Cordero en mercados internacionales, y sus trabajos subsiguientes tuvieron actores de trayectoria en el cine masivo de Hollywood. En *Crónicas* (2004) el elenco estuvo conformado por actores como John Leguizamo (*La Era del Hielo*, *Carlito's Way*), Damián Alcázar (*Narcos*) y Alfred Molina (*Spider-Man 2*, *Los Cazadores del Arca Perdida*), como estelares. El ascenso de Cordero lo ubica como el director ecuatoriano de mayor renombre y tuvo la oportunidad de dirigir una película producida en Estados Unidos: *Europa Report*. La película es una

⁴ Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica (DRAE, 2016).

historia de ciencia ficción planteada como una historia creada con material encontrado. La película dista muchísimo del realismo social planteado en el resto de la filmografía del director. El filme recibió muy buenas críticas y está clasificada con un 80% de *frescura*⁵ en el sitio Rotten Tomatoes⁶. Definitivamente un hito para un director local, algo que indicaba, al menos, un cambio en el enfoque de hacer películas ecuatorianas, al menos, en la temática.

Luego de *Europa Report* Cordero anunció que su siguiente proyecto sería una película ecuatoriana. La producción se estrenaría en el 2016 bajo el nombre *Sin muertos no hay carnaval*. La película nace bajo el guion de Andrés Crespo, uno de los actores regulares en sus películas y la temática giraría alrededor de los asentamientos ilegales y los problemas que implican para una ciudad como Guayaquil. Es decir, volvería a sus raíces de realismo social.

Mientras esto ocurría, el cine ecuatoriano estaba tratando de tomar otros rumbos, con películas como *Sexy Montañita*, una película filmada en forma de documental falso, que narra un fin de semana de un grupo de amigos en la pequeña comunidad costera de Montañita, en la costa ecuatoriana. La película se estrenó a fines del 2014, el filme, dirigido por Alberto Pablo Rivera y fue la película con más espectadores del año, con 14.000 espectadores (Villarruel, 2015). En comparación a años anteriores, se ve claramente un declive en la asistencia al cine para producción nacional y el hecho de que una película como *Sexy Montañita*, que está narrada casi como una versión local de *The Hangover*, se puede percibir como un grito de deseo de la audiencia por ver otro tipo de temáticas alejadas del realismo social en el cine ecuatoriano.

⁶ Sitio de críticas más visitado en internet.

1.7. Marco Institucional

Este proyecto investigativo está enmarcado en el apartado B de las líneas de Investigación de la Carrera de Comunicación Social. Se enfoca en el estudio de Construcción discursiva y recepción. La investigación que se desarrollará en las páginas de este documento trata sobre los mensajes, discursos y recepción de las películas ecuatorianas y la reacción –o ausencia de- que causa en el público local. La estructura determinada de las películas locales será un tema de análisis que se desarrollará a partir de un marco teórico y metodológico basado en distintos puntos de vista de autores que han hecho estudios respecto al tema local.

Para comenzar con el análisis se debe tener en cuenta que “el cine es, sin duda, entre todos los medios de comunicación actualmente concebibles, el único a la vez global y lineal: durante la proyección, el público se encuentra constantemente dividido entre una toma global sobre cada plano y una percepción lineal de la totalidad del filme” (González, 2014). Es por ello que es necesaria una concepción diversa del cine, para poder crear una atmósfera en la que todos los espectadores se sientan identificados, y no solo sobresalga el punto de vista del director como una verdad impuesta.

Para ello es necesario entrar en un análisis profundo del **discurso** que representa a la cultura cinematográfica ecuatoriana, los puntos en común entre sí y la manera en la que buscan representar la diversidad de pensamiento mientras plantean una historia que sea atractiva para los espectadores.

Al existir una cultura de películas de autor en el medio cinematográfico local, es necesario entrar en las historias de los directores locales y revisar sus elementos distintivos, ya que son parte de lo que define el cine ecuatoriano contemporáneo. Cada director, con su estilo particular, ha llevado un elemento diferenciador que permite conformar una visión genera de lo que significa hacer cine ecuatoriano en la actualidad. Estos discursos son una

manera de percibir, a su vez, el contexto social que mueve las motivaciones de los autores al momento de hacer cine y de los espectadores al momento de decidir asistir –o no- a ver una de estas películas.

1.8. Preguntas de investigación

- ¿Por qué ha aumentado la producción de películas nacionales comerciales entre el 2010 y el 2015?
- ¿Cuáles son los géneros cinematográficos que el público guayaquileño más consume?
- ¿Por qué la audiencia guayaquileña no asiste al cine a ver películas de producción nacional en salas comerciales?
- ¿Qué relación tiene el cine de autor, con el cine ecuatoriano?
- ¿Hasta qué punto, la influencia del cine de autor afecta a la decisión de los espectadores, en Guayaquil, por ver cine ecuatoriano en salas comerciales?

Objetivo del Proyecto

1.9. Objetivo general

Determinar la influencia del cine de autor en las obras cinematográficas ecuatorianas comerciales de mayor cantidad de espectadores en el período 2010-2015 en la ciudad de Guayaquil.

1.10. Objetivos específicos

- Analizar los puntos narrativos en las películas ecuatorianas con mayor cantidad de espectadores, a través de la visualización de filmografía; en este caso cuatro películas: Prometeo Deportado, A tus espaldas, Pescador y Sexy Montañita.
- Establecer el estado actual del cine ecuatoriano en función de la cantidad de películas estrenadas y la cantidad de espectadores que

hay en los filmes más vistos en el período 2010-2015, según su respectivo año, a través de la visualización de datos.

- Conceptualizar el significado de cine de autor y el tipo de narrativos utilizado en dicho género, con el fin de buscar los puntos que tienen en común con las películas de cine ecuatoriano.
- Establecer la relación entre los contenidos que consumen las audiencias ecuatorianas y lo que ofrecen las producciones locales, tomando en cuenta el aumento de oferta en cartelera en el período 2010-2015, a través de análisis de datos obtenidos del Consejo Nacional de Cine.

1.11. Línea de investigación

Este trabajo se desarrolla en la línea de investigación denominada Estudio de Construcción discursiva y recepción. La razón se consolida a partir de la observación de las películas más taquilleras –clasificadas por año- entre el 2010 y el 2015 y analizar su construcción, tratando de ver los puntos en común que hacen que no sean atractivas para el público ecuatoriano en general.

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

Este proyecto de investigación busca explorar la relación que existe entre la audiencia que va al cine y sus razones para no considerar a las producciones locales como una opción al momento de buscar historias que consumir, sobretodo en el período 2010-2015, donde se han producido 47 películas ecuatorianas, 13 más que en el período 1920-2009, donde solo existían 34.

Esta relación puede estar enmarcada en varios factores clave, como la oferta de diversidad de géneros cinematográficos o la falta de una investigación de campo que indique a los cineastas el tipo de género al que la audiencia local se ve atraída.

La teoría clave de esta investigación se encuentra en 3 trabajos distintos: “El análisis del contenido del cine ecuatoriano entre los años 2006 y 2012 a partir del estudio de tres casos: Qué tan lejos, A tus espaldas y Prometeo Deportado” (Balastro Jiménez, 2013), que hace una relación clave entre el lenguaje del cine local y lo que intenta proyectar; “Racismo, políticas de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano” (León, 2005) que plantea una construcción desde el punto de vista de la audiencia de lo que se debe leer de estos contenidos y “Ecuadorianidades” (Benavides Nieto, 2016), que hace un análisis exhaustivo sobre el exceso de ciertos elementos en las películas ecuatorianas más populares de los últimos años.

De igual manera, hay que tomar en cuenta la Teoría Crítica y los Estudios Culturales. Estas dos teorías se utilizan para analizar los procesos en los que se producen las representaciones sociales a través de las plataformas de comunicación, en este caso las producciones cinematográficas. Los Estudios Culturales, por otro lado, sirven para analizar la recepción de estas representaciones, sobre todo con las identidades locales

que están plasmadas en estas producciones y encontrar las razones por las cuáles el cine ecuatoriano tiene una baja taquilla.

2.1. Fundamentos de la Teoría Crítica

Debemos comenzar analizando la Teoría Crítica y sus inicios, que comienzan con la fundación del *Institut fur Sozialforschung* (Instituto para la Investigación Social), en asociación con la escuela de Fráncfort, que comenzó en 1923 por trabajos de filósofos judíos de origen alemán, que se vieron forzados a migrar a Ginebra a inicios de la década de 1930. Un año después, se desplazaron hasta Nueva York, luego del ascenso del nazismo en Alemania. El Instituto sobrevive gracias a la donación de uno de los edificios de la Universidad de Columbia, lo que les brinda estabilidad a favor de continuar sus investigaciones (Maigret, 2004).

A mediados de la década de 1930, la escuela estaba trazando sus investigaciones alineadas a tres teorías de investigación, divididas por los tres teóricos más emblemáticos entre sus integrantes: 1) *Economía Política*, que estaba a cargo del sociólogo y filósofo economista, Friedrich Pollock; 2) *Desarrollo del Individuo*, a cargo de Erich Fromm, que comenzó a relacionar la sociología marxista con el psicoanálisis, y que a su vez se desempeñaba como psicólogo social y psicoanalista; 3) *Cultura*, que estaba a cargo de Max Horkheimer, Theodor Adorno y Herbert Marcuse, quienes se encargaron de definir a la cultura de masas, que para Adorno, era una tendencia con matices manipuladores (Frankenberg, 2011).

El momento definitorio de la Escuela de Fráncfort nace en el momento en el que el teórico Paul Lazarsfeld invitó a Theodor Adorno a una colaboración investigativa a partir de los efectos que tenía uno de los programas musicales de radio, bajo uno de los primeros organismos de análisis de comunicación, el *Princeton Office of Radio Research*. Adorno rechazó continuar en el proyecto luego de oponerse a mantener un banco de

preguntas propuesto por uno de los patrocinadores del proyecto, por un evidente obstáculo a la objetividad (Mattelart & Mattelart, 1997). Es aquí donde nace la definición total que se convertiría en el legado de la Teoría Crítica: la industria cultural, algo que es clave en esta investigación, sobre todo, para entender la dinámica del cine en la actualidad y sus relaciones con el cine ecuatoriano.

2.2. La industria Cultural y su relación con el cine

Estas teorías se aplican a los datos brindados por el Consejo Nacional de Cine, donde se puede cuadrar una tendencia entre las producciones más vistas y su decrecimiento a través de los años, contra los géneros que se ofrecen.

Adorno definió a la Industria Cultural como la transformación del arte en un objeto de mero entretenimiento, que pierde su valor de profundidad y solo sirve como gratificación (Maigret, 2004). Esto, por supuesto, se relaciona con la manera en la que la industria del cine se maneja desde la época dorada de Hollywood (1950-1965) hasta la fecha, donde son los estudios quienes producen películas tomando en cuenta el beneficio económico que les puede dar. Esto, Adorno y Horkheimer lo consideraban una vulgarización del arte. El concepto abarca muchas áreas aparte del cine, pero esta investigación intenta abordar los puntos en los que convergen.

Adorno, en su postura, piensa que la Industria Cultural busca definir la manera en la que el mundo debe mencionar, algo que es totalmente válido decir respecto al cine actual. Un ejemplo es el auge del cine de superhéroes en Hollywood. Si bien es cierto, es un subgénero que ha existido desde la creación del cine mismo, siendo la primera producción *Superman & The Mole Man en 1951* (Ceballos, 2015), se ha intensificado desde el 2005, con la creación del llamado *Universo Cinematográfico Marvel (UCM)*, que nace a partir de la necesidad de crear una serie de películas donde todos sus personajes conocidos de los cómics tengan la posibilidad de interactuar en el

cine, en una fórmula que ha sumado una cantidad que sobrepasa los dos mil millones de dólares (IMDB, s.f.). Estas películas, aparte de ser entretenimiento puro, tienen muchos elementos que discutir, entre la gran variedad de directores que pasan por cada uno de sus productos, hasta el tipo de repercusiones que ha provocado. La más llamativa, siendo la reacción de la industria cinematográfica rusa por generar un contenido similar a lo que el estudio de *la casa de las ideas* ha creado.

The Avengers fue la película que culminó con la proclamada *Fase 1* del UCM, sobrepasando mil millones de dólares en taquilla y teniendo una gran recepción con la crítica especializada, con una calificación de 92% en *Rotten Tomatoes*, por la manera de mezclar géneros de acción y thriller político (Rotten Tomatoes, 2012). Tres años después, con una secuela y la *Fase 2* comenzada, la productora rusa *Turbo Films* anunció la película *Guardians*, bajo la misma premisa: superhéroes protegiendo el mundo de un enemigo común. A diferencia de la producción hollywoodense, los personajes responden al gobierno ruso y la mayor parte de la trama gira en torno a la guerra fría y la manera en la que la Unión Soviética protegió al mundo de amenazas sobrenaturales.

Esta guerra discursiva, por supuesto que llama la atención, puesto que les da un puesto de control a este tipo de producciones, donde se ve necesario crear una versión propia de las mismas con motivo de relacionar estas historias rimbombantes con las personas que las están viendo. *Guardians* fue un éxito en el este de Europa, con una secuela con fecha de estreno por confirmar (El Universo, 2017).

La coyuntura de este género no termina ahí, puesto que Latinoamérica también ha decidido incursionar en el cine de superhéroes, con una mirada distinta y con elementos diferenciadores, como es el caso de *Kryptonita*. Esta película es una producción argentina de acción y drama (IMDB, s.f.) Dirigida, escrita y producida por Nicanor Loreti. Esta película se basa en la novela

homónima escrita por Leonardo Oyola. La película agarra el cine de superhéroes y lo sitúa en Argentina, agarrando elementos narrativos de cómics estadounidenses, pero con un claro contexto local. La trama gira en torno a una premisa que se ha utilizado muchas veces: ¿Qué pasaría si la nave de Superman, no aterrizaba en Kansas, sino en otro lado? En este caso, en la localidad de Isidro Casanova, que pertenece al Partido de la Matanza, en Argentina.

En esta película hay un comentario clave respecto al género, ya que dejan aparte el aspecto heroico de los personajes, para convertirlos en personas con un trasfondo más complicado. El personaje que representa a Superman, que en la película se lo llama *Nafta Super*, es un delincuente conocido en la localidad, por lo que la historia gira en torno a los elementos sociales que corrompieron al personaje y la lucha de la comunidad por defenderse ante otros como él. De igual manera, la película hace un comentario hacia la fatiga que puede causar el cine de superhéroes. La producción fue un éxito de crítica y taquilla, llegando a recaudar más 7 millones de dólares (IMDB, s.f.). Su éxito hizo que le dieran luz verde a la producción de una secuela en forma de serie televisiva, llamada *Nafta Super*, dirigida por el mismo director.

Estos elementos son los que confirman algunos elementos de la Teoría Crítica, sobretodo en la manera de referirse al cine en el libro *la Dialéctica de la Ilustración*, donde se refieren al cine de la siguiente forma:

“Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La atrofia de la imaginación y la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesitan ser reducida a mecanismos psicológicos. Quien está absorbido por el universo de la película, por los gestos, la imagen y la palabra, de tal forma que no es capaz de añadir a ese mismo universo aquello sólo por lo cual podría convertirse verdaderamente en tal, no debe por ello necesariamente ser, durante la representación, cogido y ocupado por completo en los efectos particulares de la maquinaria. A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que

necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente.” (Horkheimer & Adorno, 2007)

Adorno y Horkheimer dejan claro en su postura, que el cine se ha convertido en mercancía, por lo que ha perdido cualquier valor artístico que pudo tener en algún momento, ya que cualquier persona lo obtiene, solo con fines de gratificarse a sí mismo. Bajo este precepto, el cine como lo conocemos, no existiría, pues se quedaría en una industria de élite, donde solo aquellos capaces de entender su valor artístico, como Horkheimer y Adorno proponen, serían quienes lo consumen. Adorno y Horkheimer no toman en cuenta, porque la época no se los permitió, analizar aquel cine que aún se hace con fines más artísticos que lucrativos: el cine de autor.

“Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar un autor como revolucionario, porque la condición de autor es un sustantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial; es situarlo como artesano y no como autor.” (Rocha, 1971)

El cine de autor, según el Diccionario de la lengua española es: “cine realizado por un director, que además es guionista y procura imprimir a su obra su estilo propio.”. Hay muchos directores de renombre que ingresan en esta categoría; Quentin Tarantino es uno de los ejemplos más emblemáticos, ya que tiene un estilo marcado, casi siempre exagerando la violencia como un recurso de parodia respecto a la misma industria, con diálogos que siempre se sienten naturales e historias contadas de manera no lineal. Sin embargo, las películas de Tarantino no son lo opuesto al cine comercial, entonces: ¿Existe –o existió- un cine, como el que Horkheimer y Adorno plantean, como contrario a la Industria Cultural?

Como un fin que no fue de lucro, se podría decir que sí, existió una película que solo fue proyectada para un fin artístico: aquella primera filmación de los hermanos Lumière, con el fin de demostrar que descubrieron el cine.

Luego de eso, todo lo que existe es cine comercial, la venta de una historia trabajada en un formato con el que se espera cautivar a las personas. No hay cine fuera de ello.

2.3. Representaciones e imaginarios

La percepción y la construcción de la realidad a partir de un contexto determinado es clave para el cine. Analizando a Antonio Gramsci, en su escrito *Apuntes para la introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía y la historia de la cultura*, la importancia de la percepción, incluso se define en el plano real, puesto que señala que la elaboración y construcción propia propia del mundo, en norma operante y activa de conducta, es importante para el desenvolvimiento social. La cultura, por otro lado, es justamente la esfera de participación en la creación/producción del mundo y se vuelve una “guía de sí mismos” y ayuda a “no aceptar, pasiva y supinamente desde el exterior, el sello de la propia personalidad”. (Gramsci, 2000)

Para Gramsci, la cultura sirve para apoderarse de la propia personalidad, hacer lo que él llama *empoderamiento*, conquista de la conciencia sobre un valor histórico propio; la cultura sirve como mecanismo para depurar la concepción propia del mundo de incoherencias internas, con el fin de volverla una unidad. Dado que la cultura es una fuente de ideología, es necesario analizar la construcción de imaginarios en el cine ecuatoriano, puesto que hay elementos de los propios directores plasmados en estas producciones. Estos elementos son construcciones propias de su realidad particular.

Estas historias se escriben en las coyunturas particulares de los directores y crean un contexto que surge a partir de su subjetividad. Las temáticas que se tratan en estas películas están cargadas de percepciones sobre clases sociales, sobre regionalismos y las dinámicas que existen entre personas de distintas partes del país. El cine, como parte de la cultura, se

convirtió en una manera de plasmar percepciones y formar rasgos particulares de construcción narrativa en las producciones cinematográficas ecuatorianas. Este acercamiento posibilita comenzar a historizar y analizar el cine ecuatoriano con un andamiaje orgánico que conjugue los distintos aportes e imaginarios, que plantean sus directores.

2.4. El cine de autor

Para entender el cine ecuatoriano, o generar una definición que sea teóricamente válida, hay que comenzar a entender a profundidad el cine de autor. Puesto que la mayoría de producciones locales, según sus propios directores, se definen así, por ejemplo, Fernando Mieles, quién mencionó que no podría hacer un estudio de mercado para la realización de *Prometeo Deportado*, porque la historia es personal, es un punto de vista propio de lo que el percibe y quiere representar en la película (Balastro Jiménez, 2013, pág. 106).

La conceptualización inicial del cine de autor, se remonta a mediados de los años cincuenta, a través de la revista francesa de cine *Cahiers du cinema*, que utilizó la llamada *politique des auteurs* o política de autores, para definir y catalogar a ciertos directores de época como “autores”, con el fin de diferenciarlos de otros cineastas a los que consideraban inferiores y que solo serían definidos como “artesanos” (Cuevas, 1994).

Esta definición de la llamada teoría de autor, se utilizó así por los críticos de *Cahiers* con el fin de darle al cine la misma relevancia que en aquel entonces tenían las artes clásicas. El concepto de política de autor migró desde Francia hacia el mercado anglosajón, primero a Gran Bretaña, donde la revista *Movie* se apropió del concepto y también Estados Unidos, con el crítico neoyorquino Andrew Sarris, como uno de sus mayores defensores. Este último, tradujo la *politique des auteurs* a teoría de autor, con el fin de

evitar confusiones. Sin embargo, Sarris luego definió a la misma diciendo que: “en realidad, la teoría de autor no es tanto una teoría como una actitud, un cuadro de valores que convierte la historia del cine en autobiografía de directores” (Cuevas, 1994).

Esta manera de abordar el cine de autor trajo el debate académico del cine a la vida, siendo esa la mayor virtud, ya que es algo que continúa vigente. Sin embargo, la teoría de autor tenía varios problemas, que el académico André Bazin supo referenciar:

“La politique des auteurs consiste, abreviando, en elegir el elemento personal en la creación artística como estándar de referencia, y luego asumir que continúa y progresa de un filme al siguiente. Es sabido que existen importantes películas de calidad que escapan a este criterio, pero que serán consideradas inferiores, de un modo sistemático, respecto a aquéllas en las que se pueda percibir con detalle el sello personal del autor, aunque el guion sea de lo más ordinario”. (Bazin, 1957)

Una concepción popular, es que el cine de autor tiene poco presupuesto, pero no es el caso necesariamente. Para el Diccionario de la lengua española, el cine de autor es el cine realizado por un director, que escribió el guion e intenta representar su estilo en el producto final. Con esta definición, podríamos decir que la película *The Kid*, de Charles Chaplin, es una película de autor. Todos los elementos están ahí, Chaplin dirigió y escribió la película, aparte de actuar en ella. Así mismo, podríamos decir aquello de *Star Wars: Episodio IV – A New Hope*, ya que fue escrita y dirigida por George Lucas (IMDB, s.f.). Ambas películas entran en la definición de cine de autor, sin embargo, en el caso del segundo ejemplo, no son un referente del mismo, a pesar de su éxito sin precedentes y de haber marcado una nueva época a la manera de hacer cine, con efectos especiales novedosos y una historia con alusiones políticas claras.

El cine de autor tiene mucho más que ver con ese cine que es identificable y que representa al director. Por ejemplo, podemos identificar fácilmente una película de Woody Allen, comenzando por el hecho de que

utiliza la misma tipografía para sus créditos iniciales y finales, *EF Windsor Elongated* (Bertorello, 2010, pág. 7). Sin embargo no es lo que hace al cine de Woody Allen identificable, sino otros elementos, como el uso del jazz como elemento clave de su banda sonora, el humor en sus diálogos y las tomas largas que sirven para representar la localización de sus personajes. Para ejemplificarlo, Allen presenta su punto de vista sobre Nueva York en todas las películas que tienen lugar en la gran manzana.

En *Annie Hall*, por ejemplo, hay una secuencia donde toda la acción, incluso el diálogo, tiene lugar en una toma en cámara fija, donde los personajes comienzan su diálogo desde lo lejos y terminan la escena cuando salen de cuadro, viniendo de derecha izquierda, acercándose a la pantalla. Durante todo este lapso de tiempo, lo que más se distingue es la calle, donde pasan autos y personas. Este recurso, a pesar de que es para presentar el diálogo entre los personajes, que sirve para avanzar en la trama, es una manera de demostrar que Nueva York es una ciudad donde siempre ocurre algo y hay más personas avanzando en su propia trama personal, mientras que la película progresa. En *Manhattan*, en cambio, Allen representa otro punto de vista de la misma ciudad, ha muchas más escenas que tienen lugar al interior de bares y museos, donde intenta representar la vida cultural del lugar. Se puede decir que las películas de Woody Allen se identifican con su autor por su tipo de humor, referencias culturales y la representación de las ciudades, en su mayor parte Nueva York, que en su lenguaje audiovisual la vuelven un personaje.

Evidentemente, Woody Allen es un director aclamado por la crítica, pero sus películas no son precisamente taquilleras. Su producción con mayor ingreso de taquillas es *Medianoche en París*, que logró recaudar 56'817,045 dólares. La película salió en el 2011, año en el que la película más taquillera fue *Harry Potter: las reliquias de la muerte parte II* que recaudó más de mil millones de dólares (IMDB, s.f.). Esta es una de las razones por la que el cine de autor, en general, se asocia con películas con presupuesto moderado y

que no recaudan demasiado. No obstante, podemos analizar a otro director que cumple con la definición de cine de autor, pero está entre los directores que han dirigido las películas más taquilleras de la historia: James Cameron.

James Cameron es el director de la película con más recaudación en la historia del cine, *Avatar*. Para analizar, por qué las películas de James Cameron pueden ser catalogadas como cine de autor, solo hay que analizar su filmografía. *The Terminator* es el primer gran éxito de Cameron y fue escrita y dirigida por él. En el filme hay efectos especiales de vanguardia y una mezcla de ciencia ficción y horror que se extendería en su filmografía. La película tuvo ingresos seis veces mayores a su presupuesto, que fue de seis millones de dólares (IMDB, s.f.). Así mismo llevó su visión a la película *Aliens*, que él mismo dirigió y escribió, y que fue secuela de *Alien: el octavo pasajero* de Ridley Scott. Su éxito más marcado llegaría con *Titanic*, por la que ganó 11 premios de la Academia (IMDB, s.f.). Lo que identifica a Cameron es la innovación tecnológica en sus películas. Para *The Terminator*, Cameron utilizó distintos métodos de stop-motion mezclado con construcciones mecánicas de los robots que se ven en la película para representarlos, algo que era sumamente vanguardista para la época. En *Titanic*, perfeccionó el uso de la pantalla verde para representar paisajes y los efectos computarizados para el hundimiento del barco, algo que no estaba tan desarrollado en la película, que se estrenó en 1997. Con *Avatar*, implementó y le dio fama al *motion capture* o *mo-cap*, que es una técnica en la que los movimientos de los actores son capturados por medio de sensores, para luego diseñarlos en computadora, creando una representación animada de sus gestos. Esta técnica fue utilizada para hacer a los extraterrestres de la película, y marcó una tendencia en el cine hollywoodense. Desde ese año, 2009, el *mo-cap* ha migrado a otros medios, como los videojuegos y se ha establecido como una técnica muy utilizada en el cine de los últimos años, por ejemplo en franquicias como *El Planeta de los Simios* y *Star Wars*, donde se la utilizó para revivir la actuación de Peter Cushing, quien actuó en la trilogía original y es un personaje en la

precuela recientemente estrenada: *Rogue One: Una historia de Star Wars* (IMDB, s.f.).

Con esto dicho, es necesario inferir que el cine de autor puede ser rentable, crear una industria y sostenerla. Es errado relacionar el cine de autor con una tendencia minimalista o que no va a tener ganancia, puesto que, como cualquier tipo de arte, depende de lo que el artista y el espectador puedan relacionar en función del producto.

2.5. Cine independiente

El cine independiente nace de la necesidad de jóvenes cineastas o directores sin mucha apertura en grandes estudios de representar las historias que quieren, de la manera que quieren. En estados unidos, esto conllevó incluso, a crear toda una tendencia liga al cine independiente, olas de directores que nacieron de la necesidad de representarse, a pesar de volverse a los grandes estudios después de tener éxito.

El *movimiento indie* trajo a festivales como Sunance, que buscaban crear, a partir de directores crecidos en un ambiente lejano a Hollywood, el mismo entusiasmo que gozó la nueva ola francesa y la taquilla que tuvo Bergman, o el cine italiano en los años 60. (Biskind, 2016)

El cine independiente no está ligado estrictamente al *cine de autor*. Sin embargo, tienen elementos en común. Por ejemplo, en ambos, el papel del director es preponderante, por sobre el estudio o la productora.

El “cine independiente” trae a la mente conceptos nobles, como el de “integridad”, “visión”, “Autoexpresión” y “sacrificio”. El término evoca la imagen de la lucha de jóvenes cineastas usando a más no poder sus tarjetas de crédito para pagarle a su equipo de producción y a sus actores, quienes trabajan por poco o nada de compensación, porque simplemente creen en lo que hacen. Como lo ice Quentin Tarantino, “Los cineastas independientes no hacen dinero. Ellos se gastan todo el dinero en hacer la película. Dinero que no tienen. El dinero de sus padres. Roban dinero, se meten en una deuda por el resto de sus vidas. La película puede ser lo más buena que pueda ser, o lo más terrible que pueda ser, pero es de ellos, es propia”. (Biskind, 2016)

El cine independiente tiene su elemento diferenciador en la manera en la que la producción es financiada. Por lo general, es el mismo grupo de

cineastas que va a producir la película, quienes financian su producto. Un ejemplo de esto es *Following* (1998), la primera película de Christopher Nolan, que tuvo apenas tres mil dólares de presupuesto y se costó en su mayor parte con el salario del empleo a tiempo completo que tenía el director. Se utilizó películas de 16mm en blanco y negro para la filmación y solo se utilizó la luz disponible de las locaciones. La película en su contenido, tiene rasgos distintivos del director, que mostraría en películas posteriores. Por ejemplo, usa una narración no lineal, algo que repetiría en *Memento*, por ejemplo.

A pesar del bajo presupuesto de la película, que tardó un año en grabarse, puesto que solo filmaban los fines de semana, tuvo gran acogida crítica, lo que elevó el status del director, quien actualmente es conocido por haber dirigido una trilogía basada en el personaje de *Batman*, así como películas como *Inception* o *Interstellar*.

El cine independiente va de la mano con una visión inamovible del director y una financiación escasa, que por lo general se construye a partir del equipo de producción, o por medio de instituciones públicas, o, últimamente, gracias a las donaciones de contribuyentes voluntarios, a través del crowdfunding.

El cine ecuatoriano está en su mayor parte, desarrollado por procesos de cine independiente, con recursos limitados y con gran presencia el director en la toma de decisiones respecto a la producción de un film. Es necesario analizar estos elementos para determinar qué tipo de influencia tienen en el producto final.

2.6. Cine clase B

En 1929, durante el “crack” económico que dio inicio a la gran depresión norteamericana que prácticamente puso en quiebra al gran país del norte, la industria cinematográfica enfrenta la crisis con películas de bajo presupuesto y tramas melodramáticas que fueran llamativas para el público, y con estrategias de dos películas por el precio de una, las salas de cine volvieron a ser frecuentadas por los escurridizos espectadores, sacrificando de alguna manera las propuestas estéticas ante la homogenización del gusto de los públicos; donde lo melodramático

adquiere estatus y los sentimientos afloran en la pantalla, haciéndolos visibles y mostrándolos sin recato. (Vera, 2013)

El Cine clase B, comparte características con el cine independiente, ya que ambos son de bajo presupuesto. Sin embargo, el cine clase B, se caracteriza por tener una carga melodramática en sus tramas. De igual manera, hay una relación con el cine de autor, ya que el papel del director es vital para el desarrollo de la producción.

En la actualidad las películas “clase B” se diferencian de las del cine independiente, porque estas últimas poseen gran calidad, a pesar de sus presupuestos reducidos y que en ocasiones no cuentan con artistas reconocidos. El cine independiente se caracteriza por un gran talento, tanto en la dirección como en la actuación y son conocidas como “cine de autor”. (Vera, 2013)

2.7. El Cine Ecuatoriano

El cine ecuatoriano comienza con Augusto San Miguel, un cineasta guayaquileño que logró filmar la primera producción ecuatoriana de la historia, *El tesoro de Atahualpa* (Consejo Nacional de Cine, 2016). A partir de ahí, ha existido un camino largo para lograr definir en forma, a partir de las producciones más eminentes de la cultura ecuatoriana, qué es lo que significa el cine ecuatoriano por sí solo.

Si el cine de autor es, como lo define el Diccionario de la lengua española, cine realizado por un director, que a su vez es guionista e intenta plasmar su propio estilo en su producto final, el cine ecuatoriano no es otra cosa que cine hecho por un director ecuatoriano. A partir de ello, comenzaremos a repasar la historia del cine ecuatoriano a partir del 2010 hasta el año 2015, donde el aumento de producciones por año es notorio, ya que se han creado 47 producciones, en ese lapso de tiempo (Consejo Nacional de Cine, 2016). Vamos a repasar las películas más taquilleras de este período y observar las tendencias marcadas que nos servirán como punto de análisis sobre la reacción de la audiencia ecuatoriana.

A continuación tenemos una tabla con los estrenos ecuatorianos en salas comerciales, desde el año 2007:

2.7.1. Estrenos ecuatorianos en salas comerciales desde el año 2007 al 2015

No .	Nombre del proyecto	Director	Año	No. De espectadores
1	Esas no son penas	Anahi Hoeneisen, Daniel Andrade	2007	40000
2	AVC: Del sueño al caos	Isabel Dávalos	2007	S/D
3	Cuando me toque a mi	Victor Arregui	2008	85000
4	Retazos de vida	Viviana Cordero	2008	S/D
5	Va por ti Ecuador	Erich Gómez Sarrade	2008	S/D
6	Cuba el valor de una utopía	Yamara Guayasamín Deperon	2009	S/D
7	Impulso	Mateo Herrera	2009	20000
8	Black Mama	Miguel Alvear, Patricio Andrade	2009	S/D
9	Desde abajo	Carlos Piñeiros	2009	S/D
10	Los canallas	Cristina Franco, Jorge Fegan, Nataly Valencia y Diego Coral	2009	S/D
11	Prometeo Deportado	Fernando Mieles	2010	162000
12	María como juego de niños	Galo Hidalgo	2010	S/D
13	Abuelos	Carla Valencia	2010	S/D
14	Mi corazón en Yambo	Maria Fernanda Restrepo Valencia	2011	150000
15	En el nombre de la hija	Tania Hermida	2011	85260
16	A tus espaldas	Tito Jara	2011	100335
17	Celmira	Rodrigo Pacheco	2011	S/D
18	Sin Otoño sin Primavera	Iván Mora Manzano	2012	35000
19	La llamada	David Nieto	2012	26000
20	Po Poc	Daniel Esteban Jácome Muñoz	2012	S/D
21	Santa Elena en Bus	Gabriel Páez	2012	9000
22	Pescador	Sebastián Cordero	2012	100167
23	La Bisabuela tiene Alzheimer	María Isabel Carrasco Escobar	2012	S/D
24	Mejor no hablar de ciertas cosas	Javier Andrade	2013	53000

25	No robarás	Viviana Cordero	2013	25000
26	La muerte de Jaime Roldós	Lissandra Rivera, Manolo Sarmiento	2013	54873
27	Mono con Gallinas	Alfredo León	2013	33791
28	Distante Cercanía	Alek Schelenker, Diego Coral	2013	10000
29	Ruta de Luna	Juan Sebastián Jácome	2013	6500
30	El Facilitador	Víctor Arregui	2013	14148
31	Resonancia	Mateo Herrera	2013	864
32	Tinta Sangre	Mateo Herrera	2013	17000
33	Estrella 14	Santiago Paladines	2013	2000
34	Cuentos sin hadas	Sergio Briones	2013	3800
35	Ya no soy pura	Edgar Rojas	2013	S/N
36	Rómpete una pata	Víctor Arregui	2013	10000
37	Quito 2023	César Moscoso	2014	6458
38	Saudade	Juan Carlos Donoso	2014	9344
39	Spencer	Paúl Vanegas	2014	4000
40	La casa del ritmo	Javier Andrade	2014	1100
41	Feriado	Diego Araujo	2014	13774
42	A estas alturas de la vida	Alex Cisneros, Manuel Calisto	2014	4200
43	Aier Eta Biok	Amaia Merino, Aitor Merino	2014	1440
44	Un par de estúpidos	Iván Valero	2014	343
45	Ochentaysiete	Anahi Hoeneisen, Daniel Andrade	2014	13500
46	Novios por esta noche	Luis Rojas Amaya, Israel Ricaurte	2014	811
47	La herencia	Guillermo Angamarca	2014	120
48	La Tola Box	Pavel Quevedo	2014	3014
49	Ciudad sin sombras	Bernardo Cañizares	2014	5500
50	Silencio en la tierra de los sueños	Tito Molina	2014	5630
51	Sexi Montañita	Alberto Pablo Rivera	2014	14000
52	Quién es X Moscoso	Juan Rhon	2014	850
53	Travesía	Carlos Piñeiros	2015	S/D
54	Carlitos	José Guayasamín	2015	2674
55	Adolescentes	Rogelio Gordón	2015	S/D
56	El Grill de César	Darío Aguiire	2015	S/D
57	Medardo	Nitsy Grau	2015	S/D

2.8. Breve reseña histórica del cine ecuatoriano

El cine ecuatoriano comenzó en 1920, con Augusto San Miguel con su filme *El tesoro e Atahualpa*. En ese punto de la historia, otros países de Latinoamérica ya habían incursionado en el cine.

(En Argentina) En 1900 la primera sala de cine, el Salón Nacional, de 250 localidades, fue inaugurada, y el 24 de mayo de 1908 se exhibió *El fusilamiento de Dorrego*, de Max Gallo, la primera película argumental argentina, en la cual actuaron prestigiosas figuras de las tablas. A continuación se rodaron algunos dramas históricos rudimentarios, con escaso presupuesto y decorados artesanales. El melodrama, copiado del teatro y del cine extranjero, especialmente del italiano, fue ganando cada vez más importancia. (King, 1990)

El cine ecuatoriano no estrenaría películas de manera seguida, debido a que los directores locales no tenían recursos a diferencia de otros países latinos, como Argentina o México. La película con mayor cantidad de espectadores, *Dos para el camino*, fue estrenada en 1981 y logró atraer a 500.000 espectadores. El film de Jaime Cuesta se estrenó en un año, donde las relaciones diplomáticas entre Ecuador y Perú se hostilizaron, en el conflicto denominado "Falso Paquisha". El estreno inicial, que fue en marzo, según el Consejo Nacional de Cine, Ecuador se encontraba bajo los últimos meses del mandato de Jaime Roldós Aguilera, quién fallecería en un accidente aéreo, dos meses después. *Dos para el camino* marcó un hito en el cine ecuatoriano, por ser una producción grande, que tuvo buena acogida.

En el inicio de la década de los noventa, Ecuador comenzaría una década tumultuosa en materia política. Sin embargo, sería una década que revolucionaría la manera de hacer cine en el país. *La Tigra (1990)* de Camilo Luzuriaga, se convertiría en la segunda película con mayor cantidad de espectadores de la historia del Ecuador, con 250.000 espectadores. La película fue enteramente producida en la zona rural de la provincia de Manabí. A fines de la década de los 90, el cine ecuatoriano cambiaría su perspectiva de nuevo, con *Ratas, Ratones y Rateros*, que sería la ópera prima de Sebastián Cordero, quien lograría trabajar en películas futuras con cineastas

como Guillermo Del Toro e incluso, ser el director de una pequeña película de ciencia ficción estadounidense, como *Europa Report*.

Comenzando el período de análisis de este trabajo, que encuentra a las películas con mayor cantidad de espectadores por su respectivo año, y que se encuentran por arriba de los 100.000 espectadores a excepción de *Sexy Montañita*, nos encontramos con varios elementos que analizar. Se han estrenado hasta 13 películas por año en este período, sin embargo, no se ha vuelto a lograr conseguir 250.000 espectadores, como lo hizo *La Tigra*.

Evidentemente es complejo, pero necesario, porque sino cómo te explicas que *La Tigra* (1990), del director Camilo Luzuriaga, logró 250.000 espectadores en una época que no había ni el CNCine ni políticas culturales, ni siquiera escuelas de formación cinematográfica, entonces dónde está la diferencia en esos directores que hicieron desde sus propios deseos, desde su propia técnica, más allá del autismo que posee gran parte del cine actual. (Andrade, 2014)

Algo que también cambió fue la manera en la que los espectadores iban al cine en Ecuador. En la década de los ochenta, los teatros de cine sufrieron cambios, en cuanto a la dinámica que tenían con el público. Eso, sin mencionar la inclusión de las grandes cadenas de cines que llegarían a sepultar los pequeños teatros, a inicios del siglo XXI.

Hablar de las salas de cine en 1980 es recordar un ambiente envolvente dentro de la película, un espacio que era el punto de encuentro con la intimidad del otro, alejando de un sentido meramente comercial como lo es ahora. Wilma Granda, investigadora del cine ecuatoriano y directora de la Cinemateca Nacional, explica como para los años ochenta aún se constituía el cine como un vínculo de intimidad entre hombres y mujeres ya que aún había esta represión por parte de la iglesia entre los encuentros de distintos sexos. Algo que también recalca es como las salas de cine siguen siendo la herramienta que articula la expresión desembozada de la gente acompañando las emociones de la película, el casi sentirse parte del mundo al cual se envuelve al momento de entrar a una sala de cine, el hecho de vestirse de manera elegante para ir al cine denota un significado especial dentro de la ciudadanía al asistir a una función. Para Granda, el boom petrolero en el país es una de las causantes de las transformaciones en las maneras de divertirse de la ciudadanía, lo que se puede comprobar

en como las comidas que se expendían dentro de las salas de cine iban cambiando: antes se vendían las tradicionales cañitas (de color 34 rosadas y blancas), las clavitas, el maní, los chifles (algunos snacks todavía en bolsas de papel). Ya para los 90's, este tipo de comidas van desapareciendo de los bares de los cines, a propósito de toda la transformación del negocio de las distribuidoras y exhibidoras. (Bajaña, 2014)

El cine ecuatoriano tuvo mucha influencia a partir de eso, pues ahora debe luchar con estrenos mundiales y lograr atraer al público correcto, con el fin de no perecer.

2.9. Marco Legal

La primera ley de Cine de Ecuador, se oficializó el 3 de febrero del 2006, con el fin de dar financiamiento a la industria cinematográfica local. De acuerdo a esta ley, el financiamiento vendría de un Fondo de Fomento Cinematográfico, que a su vez obtendría financiamiento de varias maneras.

- a) Los que provengan del Fondo Nacional de Cultura, con atención a las previsiones de la Codificación de la Ley de Cultura; b) Las donaciones, transferencias y aportes de dinero que reciba; c) Los destinados en el Presupuesto General del Estado; y, d) Los aportes provenientes de la cooperación internacional. Art. 10.- A efectos de esta Ley se entiende por: Obra cinematográfica.- Es el registro organizado de tomas o imágenes asociadas con o sin sonorización incorporada que, independientemente de las características del soporte material que la contiene y de su duración, está destinado esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o destinada a ser proyectadas prioritariamente en salas de cine. Se entenderá por largometraje aquellas cuya duración sea mayor a 60 minutos y cortometraje las que duren menos de 60 minutos. Productor.- Persona natural o jurídica que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la producción de la obra cinematográfica. Guionista.- Persona natural que escribe el libreto, los diálogos o la adaptación literaria que sirve de punto de partida para la ejecución técnica de la obra cinematográfica, ya sea a partir de un argumento o idea original suya o de un tercero. Director o Realizador.- Persona natural a quien el productor entrega la dirección creativa de la ejecución de la obra cinematográfica. Coproducción.- Es la asociación de uno o más productores ecuatorianos con uno o más productores extranjeros, con el fin de ejecutar una obra cinematográfica. Exhibidor Cinematográfico.- La persona natural o jurídica cuya actividad económica consiste en la exhibición en las salas de cine de obras

cinematográficas a través de equipos de proyección de película o de video. Art. 11.- Reglamento.- El Presidente de la República expedirá el reglamento para la aplicación de esta Ley. Artículo Final.- La presente Ley entrará en vigencia desde la fecha de su publicación en el Registro Oficial. (Congreso Nacional, 2006)

La Ley de Cine ha sido una de las causas por las cuáles se estrenan más productos ecuatorianos en salas comerciales. La creación del Consejo Nacional de Cine ha ayudado a expandir las maneras en las que los artistas pueden financiar sus productos. Desde el 2015, por otro lado, se han creado los “fondos concursables” a través del Ministerio de Cultura, con el fin de impulsar los procesos culturales en todas sus formas.

CAPÍTULO III

3. METODOLOGÍA

El aumento exponencial de producciones ecuatorianas podría dar la impresión de que la industria local está pasando por un buen momento. Es probable que esa lectura superficial sea la que está en la percepción de algunos cineastas. Sin embargo, la lectura de los datos, mediante un método que permita que la investigación sea válida, es lo que va a permitir tener una perspectiva real del panorama que está teniendo el cine ecuatoriano en la actualidad.

El hecho de que la última película en haber cruzado la barrera de los 100.000 espectadores haya sido estrenada en 2012, nos habla de la gravedad de una industria que está ofertando en un mercado donde no hay demanda. La audiencia no está respondiendo al cine ecuatoriano porque no hay historias que los atraigan.

A pesar de tener un ente estatal que brinda apoyo a los cineastas nacionales, no hay garantías de que esa inversión sea devuelta, por lo que se estrenan películas que no quedan en la memoria colectiva. Para esta investigación es necesario aproximarse a lo que estamos estudiando a través de un punto de vista cualitativo.

3.1. Método de investigación

Esta investigación sigue un método mixto, con el objetivo de lograr una aproximación certera al objeto de estudio. Bajo este método, se puede lograr convertir la realidad subjetiva en una interpretación valorativa a la información revisada, tomando en cuenta resultados de encuestas, datos de taquilla o expectativa y entrevistas a profundidad.

La investigación cualitativa da profundidad a los datos, la dispersión, la riqueza interpretativa, la contextualización del ambiente o entorno, los detalles y las experiencias únicas. También aporta un punto de vista “fresco, natural y holístico” de los fenómenos, así como flexibilidad. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2004, pág. 19)

El método cualitativo ayuda a relacionar al investigador con el objeto de estudio, no solo brindando un punto de vista amplio sobre los objetivos que quiere lograr, sino aterrizando las ideas conforme se avanza en la investigación. La interpretación de datos se vuelve más minuciosa, ya que el objeto de estudio ha pasado por distintos marcos metodológicos con el fin de elaborar una investigación viable y resultados totalmente posibles.

La investigación cualitativa permite un repaso de la bibliografía con el objetivo de consolidar los conceptos ya generados y recorrer la investigación con una nueva mirada. Esto permite que el investigador tenga una introspección sobre lo que quiere demostrar y no pase por alto ningún detalle teorizado. Es un método que permite el diálogo entre los autores revisados y el investigador, en un contexto teórico que permite sacar conclusiones mucho mejor planteadas.

El método cualitativo se basa mucho en “procesos inductivos”, la exploración y la descripción, como herramientas para generar perspectivas teóricas. Esto es lo que permite ir desde elementos particulares, hacia los generales (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2004, pág. 9). La recolección de datos, sin medición numérica, es el eje de este método y es el que permite comprender el punto de vista del objeto de análisis.

Para Hernández Sampieri, Fernández y Batista, el trabajo de campo es importante para la investigación. Es esa la misma razón por la cual definen lo que el investigador debe hacer como primer paso, al momento de enfocarse en el trabajo de campo.

El trabajo de campo significa sensibilizarse con el ambiente o lugar, identificar informantes que aporten datos adicionales, adentrarse y compenetrarse con la situación de investigación, además de verificar la factibilidad del estudio. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 2004, pág. 25)

Es necesario que el investigador logre ver la realidad desde el punto de vista de los objetos estudiados. En el caso de este estudio, es necesario estar muy cerca al contexto cinematográfico local, para lograr entender las motivaciones de los cineastas por generar una película. Así como es necesario entender lo que aparta a las audiencias de ella. Es un ejercicio de empatía, basándose en el precepto de identificación con lo que se está estudiando.

3.2. Propuesta de Análisis

El punto de partida de este trabajo de investigación es la necesidad de conocer los puntos que identifican al cine ecuatoriano, de tal manera que logren proyectarse a sí mismos como un producto capaz de mantener una industria saludable que puede mantenerse viva en las audiencias locales. La propuesta de análisis busca analizar el tipo de narrativas que existe en las películas con mayor cantidad de espectadores en los años 2010 al 2015.

3.3. Técnicas e instrumentos

La investigación utiliza un modelo de análisis enfocado en las producciones cinematográficas propuestas, que permitan obtener interpretaciones objetivas de la obra cinematográfica; estas permiten asignar sentido a cada uno de los componentes para definir los elementos distintivos del film, desde su estilo narrativo, hasta su lenguaje visual.

El modelo de análisis utilizado proviene de la propuesta de Lauro Zavala, en sus Notas de curso (2010). A continuación, presentamos la **Figura 1**, que especifica los pasos del modelo a utilizar.

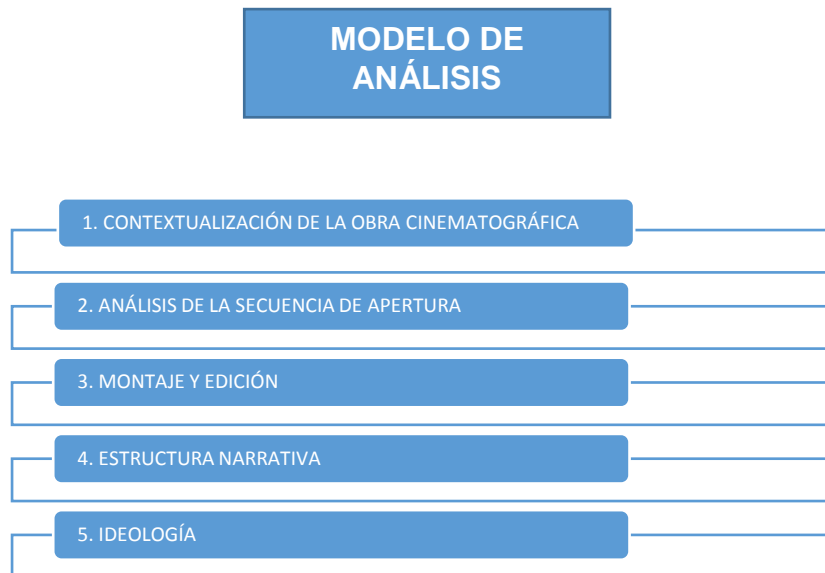


Figura 1. Elaboración propia. Modelo de Análisis de cine ecuatoriano de ficción

Premisa

La influencia del cine de autor en los films ecuatorianos entre 2010 y 2015 da como resultado la disminución de la taquilla.

3.4. Tipo de Investigación

La investigación, que es de tipo mixta, toma en cuenta varios factores a favor de un análisis completo. Con la utilización del método mixto las posibilidades de tener más herramientas de lectura, posibilitan una investigación coherente. La relación del cine de autor con el cine ecuatoriano se puede revisar a través de un punto de vista mejor estructurado, gracias a las herramientas de investigación utilizadas. Un marco teórico sólido, junto con un análisis de las películas permite construir un concepto claro sobre los resultados obtenidos.

Los datos numéricos obtenidos del Consejo Nacional de Cine, sobre la expectación que han generado estas películas en el ámbito nacional, en cines comerciales, permite dilucidar una realidad cultural y una tendencia, que es lo que determina el presente y el futuro del cine local.

3.5. Tendencias

Hay que comenzar analizando una tendencia, para ello es necesario observar lo que ha sucedido con las películas con mayor audiencia de los

últimos cinco años, que son: *Prometeo Deportado* (2010), con 162.000 espectadores, *A tus espaldas* (2011), con 100.335 y *Pescador* (2012) con 100.167. Esta última representa el final de un período en el que las producciones nacionales rebasaban la barrera de los 100.000 espectadores, luego de ese año, 2012, la única película que rebasó la barrera de los 50.000 fue *Mejor no hablar de ciertas cosas*, el resto de producciones llegaron a superar, apenas, la barrera de los 10.000 espectadores, con apenas una llegando a 14.000, que fue *Sexy Montañita* (2014).

La muestra escogida son películas que fueron las que más espectadores tuvieron en salas comerciales en su año de lanzamiento y están en la base de datos del Consejo Nacional de Cine.

3.6. Análisis de cuatro de las películas ecuatorianas con más audiencia entre 2010 y 2015

Zavala asegura que el análisis de un film depende del contexto de lectura del espectador y es, por lo tanto, proclive a ser subjetivo. Sin embargo, el estudio de ciertos códigos clásicos del cine, como la imagen, la edición, el lenguaje narrativo del guion, hacen el análisis más impersonal.

3.7. Análisis de Prometeo Deportado

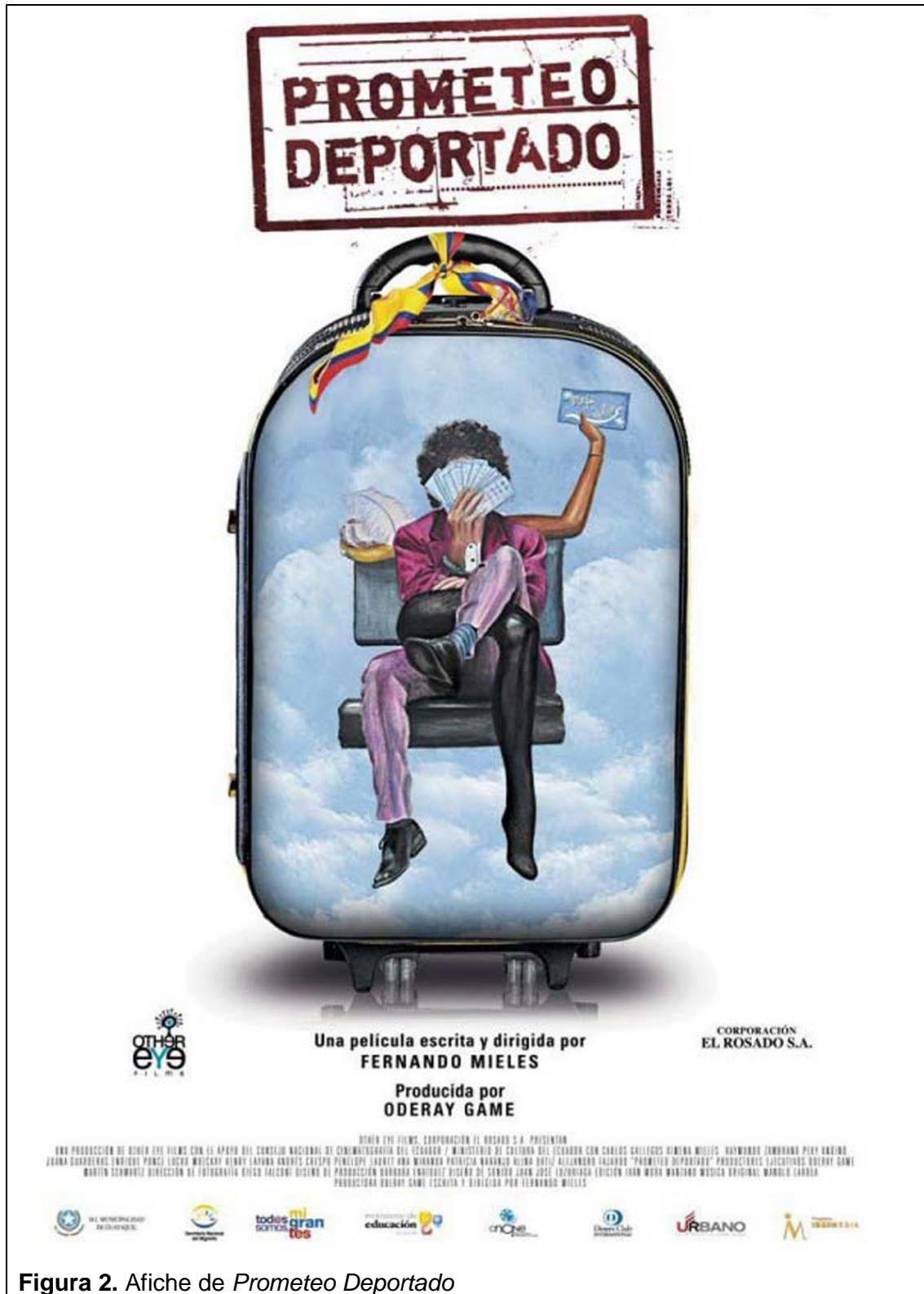


Figura 2. Afiche de *Prometeo Deportado*

Ficha técnica de Prometeo Deportado

Guion y Dirección:	Fernando Mieles
País:	Ecuador
País Co-productor:	Venezuela
Año:	2010
Duración:	110 minutos
Género:	Drama/Comedia
Productora:	Oderay Game
Productores Ejecutivos:	Oderay Game y Martin Schwartz
Formato:	35 mm
Producido por:	Other Eye Films
Dirección de fotografía:	Diego Falconí
Diseño de producción:	Bárbara Enríquez
Edición:	Iván Mora Manzano
Diseño de sonido:	Juan José Luzuriaga
Música:	Manuel Larrea
Vestuario:	Sergio Guimaraes
Elenco:	Carlos Gallegos, Ximena Mieles, Raymundo Zambrano, Peko Andino, Juana Guarderas, Enrique Ponce, Lucho Mueckay, Henry Layana, Andrés Crespo, Penélope Lauret, Diana Miranda, Patricia Naranjo, Alina Ortiz, Alejandro Fajardo.
Sinopsis:	Un mago, una modelo, un escritor y un atleta comparten un destino. Todos son migrantes ecuatorianos y están estancados en la sala de espera de un aeropuerto europeo. La convivencia entre ellos y más migrantes ecuatorianos que continúan llegando, harán de esta sala de espera un país entero, el Ecuador.


Incluir análisis de imágenes de fotogramas

3.7.1. Contextualización de la obra cinematográfica

Esta cronología comienza con la película ecuatoriana con más audiencia del año 2010, que fue *Prometeo Deportado*, de Fernando Mieles. Esta película está catalogada como comedia y drama (IMDB, s.f.). Trata de un grupo de ecuatorianos que llegan a un aeropuerto de primer mundo, sin identificar, y son colocados en una sala de migración en espera de ser deportados. La película gira en torno a la idiosincrasia ecuatoriana y las relaciones interpersonales entre los personajes. El personaje principal, Prometeo, es un mago que a medida que transcurre la historia va mostrando sus trucos. La película tiene personajes que se identifican claramente con la cultura ecuatoriana. Se nota la diferencia regional de algunos de los personajes, que se presentan como costeños o serranos y tienen modismos marcados. El uso del idioma es clave, ya que se utilizan términos muy locales, como *guambra*⁷ o *pelado*⁸.

3.7.2. Análisis de la secuencia de apertura y el primer acto

Sintagma (Plano, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Acción
Plano secuencia: Presenta la historia con un seguimiento sin cortes al entorno de la escena.	Aeropuerto desconocido	Migrantes ecuatorianos	Están conversando sobre el vuelo y la espera para entrar al país a donde acaban de llegar.



En el primer acto de la película se presenta al personaje principal, un mago llamado Prometeo, que tiene su primer diálogo con una línea de

⁷ Palabra para nombrar a un niño, en la sierra ecuatoriana.

⁸ Describo a un infante, se utiliza en la costa del Ecuador, mayoritariamente.

exposición ante el encargado de migración del aeropuerto donde ha arribado el grupo de ecuatorianos. Prometeo se presenta como “mago escapista, artista y cineasta”, en un tono muy animado y entusiasta. En el grupo inicial de personajes, encontramos a una chica que se presenta como modelo, un escritor, un contrabandista de animales, tres mujeres católicas y un nadador. Estos personajes son quienes nos introducen a la historia y durante el primer acto lideran la narrativa.

Estas personas no logran salir del aeropuerto y las autoridades los colocan en una sala de espera de migración, donde deben permanecer hasta ser deportados. Al inicio, la convivencia funciona, con los personajes tratando de llevar todo en armonía, bajo el liderazgo de Prometeo y Doña Murga, la peluquera, que se encargan de repartir la comida de manera equitativa.

A este punto de la historia, ya está claro que hemos entrado a un plano irreal, donde el entorno es una crítica social en forma de una metáfora. Aquí es donde los personajes entran en un espiral de situaciones únicas para cada uno, ya que el hecho de estar conviviendo en una sociedad, los vuelve miembros de ella, con deberes que hacer y una posición que les permite tener una rutina en la comunidad.

El segundo acto tiene a Hemeregildo, el contrabandista de animales siendo descubierto por las autoridades, que encontraron distintos animales exóticos en su equipaje, el contrabandista intenta escapar de su custodia, sin embargo ha perdido en su mayor parte la percepción del tiempo, por lo que en su desorientación, no logra salir de la terminal. Mientras esto sucede, más migrantes son ingresados a la sala, donde los problemas comienzan a crecer a medida que los personajes se dan cuenta de las complicaciones que conlleva el ingreso de más personas a su pequeña comunidad.

3.7.3. Montaje y edición

El ritmo de la película es dinámico, puesto que tiene elementos cómicos, por lo que los cortes pueden ser rápidos de escena a escena. Se utiliza mucho el plano secuencia como recurso mientras las personas están dentro de la sala de espera. Las tomas buscan emitir un sentimiento claustrofóbico al colocar a la mayor cantidad de personas posibles en la misma toma, con el fin de no permitir que el espectador olvide que están en una sala de espera.

3.7.4. Estructura narrativa

La película es totalmente lineal, no hay flashbacks, ni flash forwards, su línea de tiempo es normal, con un inicio, un intermedio y un final. En el tercer acto de la película, la comida escasea y se desmorona la jerarquía en la organización que los personajes habían asentado, volviéndose una anarquía, que termine solo cuando dos de los personajes asumen el mando arbitrariamente: el atleta y el hombre del maletín. Esto último es un claro comentario a la política ecuatoriana y su historia reciente.

El escritor, que estaba narrando la historia de la sala en su nueva obra, muere antes de poder finalizarla y Afrodita, la modelo, le confiesa a Prometeo que en realidad trabaja como prostituta. La película termina con Prometeo decidiendo volver a Ecuador y escapando de las esposas que él mismo se había puesto, entra a un baúl mágico que estaba en su equipaje, con Afrodita. Al ver esto, el resto de migrantes decide seguirlos, dándole un fin surreal a una situación improbable.

Esta manera de representar al país, sirve mucho para relacionarse con la audiencia ecuatoriana, lo que hace que sea sumamente entretenido, ya que hace una parodia de la idiosincrasia y costumbres locales. Esto ayuda a que la audiencia se sienta atraída ante una historia que representa al público que está consumiéndola.

La película tiene ciertos pequeños detalles, que funcionan como guiño a la idiosincrasia local, como por ejemplo, cuando uno de los personajes traía comida ecuatoriana en su maletín, con el fin de llevárselo a uno de sus familiares en el país desconocido. Así mismo, el hombre del maletín finge que su teléfono tiene cobertura internacional para estafar al resto de personajes. Estos elementos son sumamente útiles para identificar el tipo de sociedad que es, donde cada personaje representa una ideología. Prometeo es un idealista, mientras que el hombre del maletín es sumamente ambicioso y quiere sacarle provecho económico a cualquier situación, estas representaciones hacen que la película no necesite de un antagonista marcado, puesto que todos están en distintas situaciones cuyas reacciones varían y se sienten reales, a pesar de que el contexto sea surreal.

El acento marcado de los personajes es un elemento diferenciador que permite a la audiencia ubicarse e identificarse con las diferencias de los distintos personajes. La mezcla con elementos surreales y oníricos sirven como un elemento de narración atractivo, ya que permiten que la audiencia acepte la situación irreal y se pueda identificar con la historia.

Prometeo Deportado es una película de autor sin duda alguna, ya que todos los elementos descritos son únicos del director, sin ningún tipo de estudio de mercado que intente descifrar lo que le gusta a la audiencia local. El mismo Fernando Mieles ha mencionado que el proyecto es sumamente personal, por lo que cada elemento tiene que ver con su punto de vista sobre las temáticas tratadas, como la migración o el regionalismo (Balastro Jiménez, 2013).

Prometeo Deportado tuvo una audiencia de 162.000 personas (Consejo Nacional de Cine, 2016).

3.7.5. Ideología

Prometeo Deportado presenta ideología a través de sus personajes y sus situaciones. La primera secuencia, con los ecuatorianos presentándose como migrantes, es una alusión a la crisis del año 99 y a la migración que provocó. El director mismo, fue deportado, y es lo que provocó que escriba esta película de esta manera. (Balastro Jiménez, 2013). Se podría decir que la crítica que existe al capitalismo radica en la manera en la que representan a los personajes que clase social media-alta, quienes en su afán de mantener su apariencia pudiente, terminan realizando actos criticables, algo que podría definir a esta película, como de ideología de izquierda.

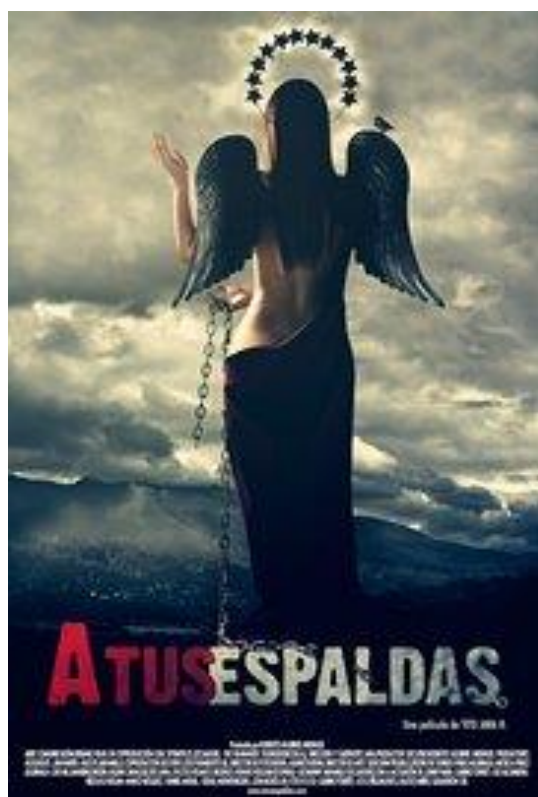
La película agarra su título de la obra *Prometeo Encadenado*, atribuida al dramaturgo Esquilo. La obra narra como el titán Prometeo, desafía a Zeus, quien les había quitado el fuego a los humanos; Prometeo logra que Zeus les devuelva el elemento, pero no sin que obtenga un castigo eterno, al ser encadenado a una roca. Zeus hace que un águila ataque a Prometeo a diario y se coma su hígado. Sin embargo, el órgano vuelve a crecer, haciendo que el tormento de Prometeo sea eterno.

La película tuvo promoción en canales de televisión, periódicos, y con financiamiento del CNCine. (Consejo Nacional de Cine, 2016)

Contexto cinematográfico

Ese año, se estrenaron películas como *Toy Story 3*, *El Origen* y *Harry Potter*.

3.8. Análisis de A tus espaldas



Afiche de A tus espaldas

Ficha técnica de *A tus espaldas*

Guión y Dirección:	Tito Jara
País:	Ecuador
País Co-productor:	Venezuela
Año:	2011
Duración:	72 minutos

Género:	Drama/Comedia
Producción:	Abrecomunicación Urbano film
Formato:	35 mm
Dirección de fotografía:	Álvaro Durán
Dirección de arte:	Sebastián Trujillo
Edición:	Julián Corragio - Tito Jara
Rodaje:	7 semanas
Música:	Pablo Aguinaga – Luis Villamarín
Localización:	Quito
Elenco:	Gabino Torres Jenny Navas Lili Alejandra Nicolás Hogan
Sinopsis:	El monumento de la Virgen del Panecillo divide a la ciudad entre las personas ricas del norte y las pobres del sur. Jorge Chicaiza vive una humilde infancia en el sur, pero cuando ya es un adulto y su situación económica mejora se muda al norte y hace todo lo posible por encajar en la clase alta quiteña. Mientras trabaja en un banco de la capital, conoce a Greta, la amante de su jefe y se enamora de ella. Ambos buscarán juntos la forma de dejar la pobreza.

3.8.1. Contextualización de la obra cinematográfica

Esta película de Tito Jara se estrenó en el año 2011 y estuvo alrededor de siete semanas en cines comerciales. La película gira en torno a un joven que pertenecía a la clase social baja de Quito y quiere cambiar su procedencia para escalar. El *leit motiv* de la película y un elemento que es utilizado para llevar la trama es el monumento de la Virgen del Panecillo, en Quito. Este monumento divide al Norte y al Sur de la ciudad, dos zonas que al mismo

tiempo tienen una distribución social marcada en la película. El Norte representa a clase social económicamente ostentosa y el sur, a los más pobres.

3.8.2. Análisis de la secuencia de inicio

La temática principal de la trama es la identidad, ya que el personaje principal, Jorge Chicaiza Cisneros, busca reemplazar su pasado de clase pobre, cambiando su nombre a Jordi Lamotta Cisneros. Su cambio de nombre es el primer paso, en una cadena de decisiones que hacen que el personaje evolucione en la película. Su motivación es trepar en la escala social, para demostrarle a su madre, quién tuvo que migrar a España, que pudo lograr hacerse de un nombre y tener una vida soñada.

Así como su cambio de identidad, el personaje principal cambió de vivienda, mudándose al norte de Quito, donde se relaciona con personas más acorde a sus aspiraciones personales. En esa transición personal, el espectador conoce a Greta, que funciona como interés amoroso de Jorge, y que al igual que él, busca tener una vida cómoda y lo logra a costa de aprovecharse de hombres de la clase económica alta de la ciudad. Greta entra en la trama cuando Jorge se da cuenta que es la amante de su jefe. A medida que la historia avanza y Jorge demuestra interés amoroso por Greta, la trama comienza a evolucionar, puesto que Jorge busca demostrarle a Greta que puede darle una vida acomodada si se va con él. Sin embargo, sus dos mejores amigos están cerca para advertirle de las intenciones de Greta, a lo que hace caso omiso. En el tercer acto de la película, Greta se revela como una prostituta, pero eso no quita los sentimientos de Jorge.

Greta también es amante del sobrino del jefe, que tiene negocios ilícitos con el notario Carrera, que deposita cantidades grandes de dinero no declarado. El notario es una referencia a un caso real, ocurrido en Machala, donde el notario José Cabrera, recibía depósitos en su notaría, a cambio de un alto pago de intereses (El Universo, 2006). Greta sabe de los negocios de

ambos, por lo que, con ayuda de Jordi, deciden planear un robo y asesinato. Greta le bota dinero por la ventana de un hotel a Jordi, una noche. Al día siguiente, luego de ser golpeada por el hijo del jefe de Jordi, decide matar al notario y robar el dinero que tenía guardado en la habitación. Jordi debía pasar por ella para escapar juntos, sin embargo, a último momento, decide escapar con el dinero que le lanzó la noche anterior, culminando con la historia.

3.8.3. Montaje y Edición

A tus espaldas tiene un ritmo pausado, con cortes pensados en función del drama. Las tomas, por lo general tratan de abarcar los gestos corporales de los personajes. El color utiliza mucho el gris, como recurso para darle un tono a la vida del personaje principal.

3.8.4. Estructura Narrativa

La película intenta romper un poco con la narración tradicional, teniendo un final circular y sorpresivo. La música juega un papel importante, al momento de sonorizar los diálogos. De igual manera, la fotografía tiene un acercamiento sutil, ya que hay una diferencia en la manera de grabar las escenas en el sur de Quito y las del norte.

Para el personaje principal, el monumento de la Virgen del Panecillo es un símbolo de vital importancia. La lectura que le da al mismo refleja mucho sobre su punto de vista sobre la sociedad quiteña. Para Jorge, la Virgen bendice al Norte, a la clase alta y por eso le da la cara. Mientras que maldice al sur, a los pobres, ya que los tiene a sus espaldas, ignorándolos y haciendo caso omiso a sus dificultades. Esto motiva a Jorge a escalar, y también a tener una charla con el monumento mismo, donde introspectivamente logra describir en lo que se ha convertido y las razones que lo han llevado a estar en el lugar donde se encuentra ahora.

Aparte de la identidad, el amor es un tema recurrente en la película. Hay distintos tipos de amor que catalizan los hechos más relevantes de los

personajes. El amor en la relación de Jorge con su madre, es lo que hace que ella decida migrar para lograr brindarle una mejor vida. Ese mismo amor, hace que Jorge cambie su nombre, dejando el apellido materno intacto. La relación de Jorge con su madre, a pesar de no sea un hecho visible en la mayor parte de la película es parte vital de sus motivaciones por salir adelante.

La segunda relación de amor, que es la más importante y mejor planteada en la película, es la que tienen Jorge y Greta. Es lo que guía el segundo acto y el tercero, y los alinea a sus distintas personalidades y contextos. A pesar de que el interés de Greta es personal y muestra poco interés por lo que Jorge haga, este último hace lo posible por demostrar que es digno de su afecto. Es una relación de poder, donde Greta parece tener el control, sin embargo, las acciones cerca del final de la película, demuestran que Jorge siempre tuvo poder sobre las situaciones, y que es capaz de tomar decisiones egoístas, como lo hizo desde el principio de la película.

Para el director, Tito Jara, la temática del amor no solo es un tema narrativo recurrente en el cine para adornar un tipo de historia, sino que es un elemento clave, porque existe una búsqueda general del amor en el ser humano, que lo motiva a tomar distintas decisiones (Balastro Jiménez, 2013). Esta temática existe en esta película para relacionarse con la realidad y esto funciona, porque es un tópico universal, que no tienen que ver con ciudadanos ecuatorianos, sino con el ser humano. Asimismo, Jara logra plasmar elementos críticos al machismo en las escenas que incluyen alcohol y referencias sexuales, como una manera crítica de abordar lo que significa la posición del hombre en la sociedad, sobretodo en un estatus social alto. El director lo trata como una temática aterrizada, sin exageraciones, lo que hace que la película pueda sentirse como parte de la realidad, en un intento exitoso de contextualizar esos elementos y relacionarlos con los espectadores, que entienden las acciones como una construcción simple, pero impactante, de lo que sucede en la sociedad actual. *A tus espaldas* funciona no como cine ecuatoriano, sino simplemente como cine.

3.8.5. Ideología

A tus espaldas hace una crítica al capitalismo con las acciones de su personaje principal, quien en su búsqueda por ascender y olvidarse de su pasado, es capaz de hacer cualquier cosa. Toda la película plantea a los banqueros como personas sin escrúpulos, algo que se identifica con ideología de izquierda.

A tus espaldas logró tener 100.335 espectadores y permanecer en carteleras durante casi dos meses (Consejo Nacional de Cine, 2016). En el año que se estrenó, también se estrenó una película de la franquicia *Harry Potter* y *Transformers*, que fueron las más taquilleras en territorio ecuatoriano. (Consejo Nacional de Cine, 2016)

3.9. Análisis de *Pescador*



Afiche de *Pescador*

Ficha técnica de *Pescador*


Guion y Dirección:	Sebastián Cordero
País:	Ecuador
País Co-productor:	Venezuela
Año:	2012
Duración:	96 minutos
Género:	Drama
Producción:	Contento Films Cinekilotoa
Formato:	35 mm
Dirección de fotografía:	Daniel Andrade
Dirección de arte:	Diana Trujillo
Edición:	Julián Corragio - Tito Jara
Música:	La 33
Localización:	El Matal, Guayaquil, Quito
Elenco:	Andrés Crespo María Cecilia Sánchez Carlos Valencia Marcelo Aguirre
Sinopsis:	Blanquito es un hombre divertido y sociable de 30 años que vive con su madre en un pequeño pueblo pesquero. Un cargamento de cocaína aparece un día en la playa, permitiéndole viajar en busca de una mejor vida y del padre al que nunca conoció, junto a una mujer que dice poder transportar la droga. Pero las cosas no son como parecen y Blanquito pronto se dará cuenta que no pertenece a ningún lugar

3.9.1. Contextualización de la obra cinematográfica

Pescador es una película de Sebastián Cordero, protagonizada por Andrés Crespo y estrenada en el mes de marzo del año 2012. La historia se

basa en un cuento escrito por Juan Fernando Andrade, con guion de este último y Cordero. Es la cuarta película en la filmografía de Cordero y fue la que más espectadores tuvo durante el año 2012.

3.9.2. Análisis de la secuencia de inicio

Sintagma (Plano, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Acción
<p>Plano secuencia: Presenta a la historia con tomas del lugar, resaltando al personaje principal en todas las acciones.</p> 	El Matal	Blanquito y compañeros pescadores	Los pescadores encontraron un naufragio y regresan con cajas sacadas del barco.

La trama gira en torno a Carlos Adrián *Blanquito* Solórzano, quien vive con su madre en un pequeño pueblo pesquero de la costa ecuatoriana, llamado El Matal. Un día, un barco lleno de cocaína naufraga cerca de la costa del poblado y muchos pescadores, entre ellos *Blanquito* deciden recoger la droga. *Blanquito* guarda un paquete en su casa, con la intención de venderla en Guayaquil. No obstante, los dueños del barco pasan por El Matal y les dan una recompensa a los pescadores que devuelvan la droga que recogieron. Todos lo hacen, menos *Blanquito*, que está decidido a salir del poblado. Así es como conoce a Lorna, una colombiana que es amante de un hombre millonario que tiene una casa en el lugar. *Blanquito* le cuenta a Lorna de la droga y ella decide que lo puede ayudar, pero que debe confiar en ella.

Aparte de lograr vender la droga, la segunda meta del personaje principal es llegar a Guayaquil a buscar a su padre, del que solo sabe que lleva su mismo nombre y que lo abandonó junto a su madre cuando esta última quedó embarazada. *Blanquito* sabe que su padre es político, pero quiere encararlo para lograr definir su propia identidad.

3.9.3. Montaje y edición

La película es dinámica, sin embargo, se utilizan tomas largas en momentos donde el personaje principal acaba de tomar una decisión importante o está por hacerlo. La música y la fotografía ambientan los lugares a los que Blanquito se dirige en todo momento.

3.9.4. Estructura narrativa

A este punto de la trama, hay muchísimos ecuatorianismos que se utilizan para situar al espectador en el lugar. La costa ecuatoriana, sus paisajes y su gente son tratadas como un personaje por parte del director, no obstante, hay una saturación que se percibe como una especie de vulgarización del lenguaje, sobretodo en el primer y segundo acto de la película.

De hecho, la línea con más repercusión de la película, la brinda *Blanquito*, mientras él y Lorna comen en un hotel de Manta: luego de comer y con sobras de arroz en su plato, *Blanquito* llama al mesero y le dice: “flaco, juguetéame el arroz”, una línea que no sirve para continuar en la trama, ni para describir nuevas características del personaje, puesto que ha quedado más que claro que *Blanquito* pertenece a una clase social trabajadora, con un ingreso muy bajo y que no terminó sus estudios. Esta línea se utilizó mucho en los promocionales de la película, apareciendo en los tráilers, pero no aportó a ser el hilo conductor que la película necesitaba. El intento de utilizar este tipo de diálogos como recurso cómico no funcionó, porque la película ya había planteado un tono dramático con el que estaba funcionando a la perfección.

Al llegar a Guayaquil, *Blanquito* logra comunicarse con su padre, quién le explica que no pueden ser relacionados, porque debe proteger los intereses de su familia y su carrera política. Ante esto, la reacción del personaje principal es la de planear qué hacer a partir de este punto, donde concluye que vender la droga y vivir una vida tranquila, con Lorna, es lo mejor que puede hacer. Luego de ser robado por una pareja en Guayaquil, *Blanquito* decide que va a

venderle la droga al amante de Lorna, que es narcotraficante. El trato es que Lorna logre vender a un buen precio la cocaína, para que ambos puedan irse juntos. Sin embargo, al llegar, *Blanquito* ve que Lorna y su amante siguen juntos y se va a recoger lo que envió de drogas desde El Matal, no se ve ninguna acción donde se vea el futuro del personaje, por lo que la trama queda abierta a la conclusión del espectador.

3.9.5. Ideología

La película, al igual que *A tus espaldas* y *Prometeo Deportado*, se enfoca mucho en el sentimiento de identidad de sus personajes, que buscan una definición de ellos mismos a través de la historia. Esta película utiliza mucho el recurso de estereotipar a las clases sociales. Con la clase política, representada por el papá de *Blanquito*, como manipuladora y egoísta; los migrantes colombianos, como Lorna, como personas que intentan escalar en la sociedad a costa de apariencias y *Blanquito* mismo, como representación de la clase trabajadora, que se plasma como sumamente honesta e ingenua y que busca mejorar su estilo de vida.

Si bien, esta representación de los personajes intenta relacionarse con el público, se percibe un poco forzada, debido a las motivaciones poco claras de los personajes. A pesar de todo el viaje de *Blanquito* y Lorna, al final de la película su evolución no queda del todo clara. Lorna sigue en su relación, que al principio de la película parece ser disfuncional y con claras pruebas de abuso, mientras que *Blanquito*, por otro lado, queda en otro punto geográfico, distinto a El Matal, pero en una situación sentimental similar, sin dejar claro dónde debe ir o qué hacer con su vida.

Con este estilo narrativo, podríamos decir que Cordero intenta plasmar las complicaciones de la identidad y los problemas de la búsqueda de la misma. Es válido pensar que las motivaciones de los personajes no son claras, porque en realidad no quieren salir de sus espacios de confort, sino que la historia en sí solo fue una exploración temporal de lo que podrían hacer.

Sin embargo, eso nunca queda claro en la película, sino que siempre quedó explícito que ambos buscaban cambiar su realidad y estaban trabajando juntos para lograrlo por el medio que sea posible.

Pescador logró atraer 100.167 espectadores a las salas de cine y fue la última en lograr superar la barrera de los 100.000 en la historia del cine ecuatoriano.

Contextos de la realización y del estreno

Estreno de la película se desarrollaron durante un periodo que anunciaba la crisis política y económica?

Que ideología transmite la película: (derecha, izquierda, neo liberalismo?)

Estructura dramática, tres actos, cronológico, anacrónico, flashback, flashforward uso de narración en off, diálogos: jerga, malas palabras, año de ubicación (época), ciudad en que transcurre.

Impacto en medios de comunicación cobertura, publicidad (fragmento de crítica)

Respuesta del público

Intertextualidad, relación con otras obras literarias o audiovisuales

3.10. Análisis de Sexy Montañita



Afiche de *Sexy Montañita*


Guión y Dirección:	Alberto Pablo Rivera
País:	Ecuador
Año:	2014
Duración:	80 minutos
Género:	Drama/Comedia, Thriller, Aventura
Productora:	FilmoArte
Dirección de fotografía:	Luis Avilés
Edición:	Alberto Pablo Rivera
Música:	Antonio Vergara

Elenco:	Alberto Pablo Rivera Axel Amador Laura Schinca Leonardo Moreira Enrique Valle Fernando Villarroel Andrés Garzón Santiago Carpio Kleber Méndez Alex Plúas Daniela Vallejo
Sinopsis:	Un mago, una modelo, un escritor y un atleta comparten un destino. Todos son migrantes ecuatorianos y están estancados en la sala de espera de un aeropuerto europeo. La convivencia entre ellos y más migrantes ecuatorianos que continúan llegando, harán de esta sala de espera un país entero, el Ecuador.

3.10.1. Contextualización de la obra cinematográfica

Sexy Montañita es una película que se filmó utilizando el estilo de material encontrado o falso documental y fue la película con mayor audiencia del año 2014, con 14 mil personas, que dista bastante de las películas con más audiencia de los años anteriores. (Consejo Nacional de Cine, 2016)

3.10.2. Análisis de secuencia inicial

Sintagma (Plano, secuencia, escena)	Lugar	Personaje	Acción
<p>Plano secuencia: Presenta al personaje principal con diálogos, a pesar de que la cámara no lo enfoca bien.</p> 	Guayaquil	Mike y un productor de televisión	Mike le propone hacer un programa de televisión en torno a él.

La película narra la historia de dos amigos, Mike y Alan, que gracias al sueño del primero de ser una estrella de televisión, logra la oportunidad de tener un reality show sobre su vida, lo que hace que una cámara lo siga durante su vida diaria. Luego de ver que Alan está en un momento duro gracias a su proceso de divorcio, Mike decide que lo mejor que pueden hacer es pasar un fin de semana en Montañita, con las cámaras siguiéndolos a cada paso. La película tiene cosas distintas a cualquier otra producción nacional, puesto que guarda elementos de comedia, suspenso y drama. Hay ciertos detalles que ayudan a situar la historia en la realidad, cómo utilizar a Fernando Villarroel, representándose a él mismo, para tener un intercambio que resultó ser una entretenida sección de meta comedia. Luego de robarse el automóvil del actor, los amigos se van para Montañita, donde tienen dificultades para encontrar hospedaje. Luego de muchas vueltas encuentran un lugar, donde conocen a Vale, una turista argentina que atrae a ambos, pero que muestra más simpatía por Alan, gracias a su personalidad respetuosa y tranquila, contraria a la de Mike que es descuidada, ruidosa y hasta molesta.

Al decidir salir, luego de que Mike fuera a divertirse por su lado y encontrara una chica con la cuál pasar la noche, los cuatro deciden ir a una discoteca y consumir éxtasis, comienzan a bailar y el segundo acto termina con los cuatro en la pista, drogados. El tercer acto comienza con Mike y Jennifer, la chica que encontró antes, teniendo relaciones sexuales frente a la cámara, luego de terminar, la meta de Mike es ir a grabar a Alan y Vale haciendo lo mismo, pero al llegar, encuentra a Alan a un costado de la habitación y a Vale acostada boca abajo, aparentemente muerta. Ambos amigos entran en pánico y deciden que van a tratar de revivirla, pero las luces se apagan. Ambos le piden al camarógrafo que encienda la luz de la cámara, pero al hacerlo, el cuerpo de Vale no está. Ambos deciden irse de Montañita y parten hacia la locación donde dejaron el auto robado. En el lugar los espera un personaje que solo se presenta como “Mi Sargento” ó “Mi Sargento Primero” que los estaba esperando. El Sargento comienza insultando a ambos

por la negligencia de su robo y les dice que el auto tiene localizador y que fue a verlos para custodiarlos hasta Guayaquil. Nunca se explica si el sargento es parte de la fuerza pública, pero se los lleva mencionando que tiene amigos en “la Inteligencia” del país. Al avanzar en el camino, el Sargento nota una camioneta con sus cuatro puertas abiertas en la carretera. En la oscuridad, decide estacionar el carro y bajar a ayudar. Mike, Alan y el camarógrafo se quedan en el auto y planean escapar, cuando de pronto, frente al auto aparece Vale, por lo que se asustan y salen corriendo hacia el costado de la carretera.

Mike, Alan y el camarógrafo llegan a una casa abandonada, que deciden explorar. Al no encontrar nada van hacia la terraza y se sientan en una esquina, mientras la cámara los graba desde el otro extremo. En ese momento Vale aparece desde debajo de la pantalla, mira a la cámara y decide acercarse a Mike, a quién le echa una sustancia en el rostro. Vale se va y en ese momento la cámara se queda fija, con el camarógrafo entrando a la acción, llevándose a Mike y luego a Alan, para que la escena culmine con una interferencia.

En los últimos diez minutos de la película, se explica que el camarógrafo y Vale se conocieron desde antes y ambos fueron parte de un experimento secreto gubernamental con un químico llamado “suero de la verdad”. Ambos planearon esto, y encontraron en Mike el sujeto perfecto, para documentar los efectos del suero y tener prueba de lo que les pasó a ellos. Durante la explicación de esta historia hay tomas de un hombre de traje, que se identifica como miembro del gobierno y que está solicitando la eliminación del material, como espectador, se asume que es el de la película, y que ninguna prueba quede evidente. Por otro lado, Mike y Alan despiertan amarrados a una tumba, con sueros en sus brazos, donde Vale y el camarógrafo comienzan a interrogarlos para probar el suero. Vale comienza preguntándole a Alan por qué quiso estar con ella, a lo que Alan responde que solo quería olvidarse de su esposa. Luego, Vale le pregunta lo mismo a Mike, que responde que solo le atraía. Luego, Vale revela que fue Mike quien se

acostó con la esposa de Alan y fue por eso que lo abandonó. Alan se enfurece y la toma se corta a negro. La escena final culmina con Vale y el camarógrafo cortándole las ataduras a Mike y Alan, en medio de la playa. Ambos se miran y Mike comienza a preguntarle a Alan si está bien, es ahí donde el intercambio final comienza, y Alan comienza a ahorcar a Mike, mientras el camarógrafo graba y un grupo de hombres de traje vienen corriendo a evitar que el material sea expuesto. Ahí termina la película.

3.10.3. Montaje y Edición

La película adapta muy bien los elementos del material encontrado, comenzando por la motivación inicial de grabar los eventos, a la razón por la cuál es importante para la historia. Esto se ha visto en otras películas antes, como *Cloverfield* o *The Blair Witch Project*. La película hace un buen intento en plantear a los personajes, pero los diálogos no se sienten reales, a pesar del esfuerzo de introducir modismos locales. Es este mismo recurso el que se ve forzado en la mayor parte de la película; sin embargo, el personaje de Héctor Garzón, el Sargento, logra brindarle una credibilidad que la película no se había ganado, puesto que la historia fue tratada como una comedia durante el primer y segundo acto.

Es necesario mencionar que son entendibles las razones por las que esta película fue la más taquillera del año, puesto que explora un género y una línea narrativa novedosa para el cine ecuatoriano. La misma trama, que busca representar a Montañita como una localidad donde todo puede pasar, es un elemento con el que cualquier espectador puede relacionarse. De igual manera, se intenta incursionar en la introspección de la amistad entre Mike y Alan, que dejan claro desde un inicio que pertenecen a una clase social pudiente.

Si bien es cierto, las actuaciones pierden profundidad por la poca seriedad de las mismas, son un buen intento de llevar al cine local a géneros inexplorados para el medio.

3.10.3. Ideología

Esta película no busca promover ideología, sin embargo, si hace una exaltación del libertinaje, a pesar de que también muestra sus consecuencias. Sin embargo, el final de la película, con un giro en la trama que es ciencia ficción, no va con el tono que tenía la película, por lo que es difícil tomarlo en serio.

Relación de elementos entre películas

Películas	Temáticas	Recepción	Imaginarios presentados
Prometeo deportado	Migración, pobreza, amor, identidad.	162.000	Regionalismos. Deportistas idolatrados como dioses. El rechazo a ecuatorianos muestra a la migración como un problema de xenofobia.
A tus espaldas	Pobreza, identidad, amor.	100.335	Banqueros inescrupulosos, extranjeros que no encuentran trabajos legales, desigualdad social
Pescador	Pobreza, identidad, drogas, amor.	100.167	Políticos corruptos, xenofobia.
Sexy Montañita	Drogas, libertinaje, sexo.	14.000	Montañita y sus excesos son representados con total banalidad.

CONCLUSIONES

El cine ecuatoriano tiene elementos de cine de autor, puesto que los directores, a través de su contexto particular crean y plasman sus historias de acuerdo a lo que ellos perciben como real. En las películas analizadas, se encuentra una relación bien marcada al respecto. Todas tienen un punto de vista distintivo y tratan temas según un enfoque propio.

De las 4 películas, *Pescador*, *Prometeo Deportado* y *A tus espaldas*, representa estereotipos ecuatorianos regionalistas. También están cargados de ideología de izquierda, donde el capitalismo o los personajes capitalistas están plasmados como villanos o como personas despreciables.

En todas las películas analizadas hay insultos, aunque es en *Pescador* y *Sexy Montañita*, donde se distingue más.

El cine ecuatoriano ha crecido exponencialmente su producción, lo que es saludable en función del objetivo de tener una industria cinematográfica local. Al igual que su aporte a la creación de historias que permitan mantener la esencia de la cultura ecuatoriana en ellas. Sin embargo, existe una fatiga en el género, que deriva del uso frecuente de elementos de cine de autor en las películas locales.

El cine ecuatoriano siempre ha tenido películas que se consideran de autor, por sus puntos de vista únicos, que salen a partir de una visión específica del director. Este proceso de hacer cine ha derivado en obras aclamadas por la crítica, como *Ratas*, *Ratones*, *Rateros*, pero no han logrado captar al público casual, aquellos que pueden mantener a la industria.

Los directores no toman en cuenta los géneros que el público consume. La mayoría prefieren géneros de ciencia ficción, por sobre dramas o, incluso, comedias. El desinterés radica en una fatiga de género social, que trata de plasmar personajes locales, en un contexto cotidiano, como un recurso nuevo, pero que resulta ser algo que ya se ha visto en repetidas ocasiones.

El apoyo del CnCine, por otro lado, ha sido de ayuda, pues no es hasta la existencia de esta entidad, que se producen más películas por año. Sin embargo, ha generado una oferta que no tiene la demanda suficiente. La exploración de otros géneros va a traer una mirada fresca a la manera de hacer cine y seguramente fijará la atención de un nuevo público, que se interesará en las historias ecuatorianas que hay por contar.

Sexy Montañita es un claro ejemplo de que con una simple exploración a un género distinto al clásico realismo social, se puede atraer al público. En un año en el que las personas se alejaron del cine ecuatoriano en salas comerciales, esta película fue la que más espectadores tuvo. A pesar de esto, la película no fue el mejor producto, sin embargo se puede leer como una muestra de que el público ecuatoriano quiere otra cosa en sus películas.

También es necesario recalcar el valor artístico del cine ecuatoriano, que tiene en su mayoría de películas un trabajo fotográfico y de producción digno de resaltar. Por lo que es necesario decir que eso agrega un valor cinematográfico visual único al momento de definir el cine ecuatoriano. Películas como *Pescador* o *Mejor no hablar de ciertas cosas* tienen una característica visual que los identifica como obras de alto valor artístico. Ambas muestran a sus locaciones –Guayaquil y Portoviejo- desde un punto de vista único que los vuelve parte orgánica de la historia.

Relación del cine de autor con el cine ecuatoriano

¿Qué elementos narrativos tienen en común las películas ecuatorianas?

La narrativa es la clave para contar cualquier historia y en cine no es la excepción. En el caso del cine ecuatoriano y de las películas analizadas, podemos encontrar algunos elementos que nos permiten definir los puntos comunes en su estilo narrativo. *Prometeo Deportado* y *Pescador*, por ejemplo, dependen mucho de la identidad de sus personajes, solo que de maneras distintas; mientras que en *Prometeo*, los personajes están conformados alrededor de su idiosincrasia, en *Pescador*, el personaje principal está en busca de una identidad propia, lo mismo sucede en *A tus espaldas*. Las tres

películas también abordan el tema de la sociedad ecuatoriana y sus distintivos rasgos sociales. Se puede observar en *Prometeo* que cada personaje se desenvuelve según su lugar de origen, los de la sierra tienen un prejuicio con los de la costa y viceversa; es una dinámica que permanece durante toda la película y es el hilo conductor para el desarrollo de los personajes. *Sexy Montañita*, por su lado, intenta ser lo suyo en su propio contexto, pero sigue teniendo elementos en común con el resto de películas en torno a la construcción de sus personajes principales, que son ecuatorianos, guayaquileños y se desarrollan utilizando los rasgos distintivos de la gente del lugar, dependiendo mucho de un uso del lenguaje informal y utilizando el insulto como parte de su lenguaje cotidiano.

El otro punto común, es que son todas películas dirigidas y escritas por personas que tienen un punto de vista específico sobre lo que quieren plasmar, algo que es sumamente saludable, ya que es la esencia del cine. Sin embargo, estas visiones se ven en problemas cuando se consideran únicas e imposibles de contradecir. El cine ecuatoriano tiene muchos elementos en común con lo que los críticos de *Cahiers du cinema* plasmaron a través de los años respecto a la teoría de autor, así como lo que mencionó Alan Lovell respecto al comportamiento de los directores al hacer cine:

Por el principio de autor, yo entiendo un método descriptivo que busca establecer, no si un director es un gran director, sino cuál es la estructura básica de la obra de ese director. (Lovell, 1969)

Lovell habla de la percepción de autor en cine, como una definición del trabajo del artista, es decir, los elementos distintivos que hacen que un director sea reconocido por sus películas al momento de verlas y no precisamente por la calidad cinematográfica de su trabajo. Con esto, podríamos decir que los directores ecuatorianos tienen una perspectiva de autor al momento de hacer sus películas, puesto que buscan plantear su visión y sus elementos estructurales propios a un film. Sin embargo, esto no significa que sus películas vayan a ser consideradas buenas. Considerar que todo el cine ecuatoriano es exclusivamente de autor sería una definición subjetiva, no

obstante, sí hay elementos en las estructuras narrativas de los directores que los harían entrar en esta categoría.

Las películas de Sebastián Cordero tratan temas que tienen que ver con la identidad y con la sociedad ecuatoriana en sí. Es posible ver en su cine, una manera particular de reflejar las situaciones a través de los ojos de su personaje principal, así como lo es su manera de colorizar escenas, que se tornan grises en momentos donde sus personajes están confundidos, como se logra ver en *Pescador* o en *Crónicas*. Este tipo de elementos podrían ayudar a definir a Cordero como un autor, sin calificar la calidad de sus películas.

Estos elementos que marcan el estilo de Cordero, nos ayudan a definirlo. Los demás directores, por igual, crean sus propios universos dentro de sus historias, siendo autores propios. Esto se relaciona, también, con la manera particular de hacer cine en Ecuador, donde se mantiene una dinámica independiente, con bajo presupuesto. Para ello, la visión del director es clave, para poder lograr un producto atractivo.

La oposición entre las lógicas productivas del mainstream cinematográfico hollywoodense –que conforma la segunda industria con mayores ingresos en Estados Unidos, después de la armamentista- y las producciones que se realizan al margen constituyen “una tirantez antigua que ha estado marcada en todo momento por la presencia de un área alternativa dentro del mismo territorio. Un espacio otro que nutrido casi siempre por figuras puntuales y en ocasiones por alianzas colectivas, ha conservado una postura marginal con respecto a ese centro que dicta las pautas de la manifestación. Y esta alteridad frente al oficialismo, ha sido catalogada desde su origen, con el nombre de independencia”. (Machado, 2000)

Aquí Machado habla del cine independiente como un cine que es marginal, con respecto al orden establecido. Sin embargo, esa noción también es subjetiva. El cine independiente se ha hecho cargo de utilizar nociones mainstream y darles su propia visión, así cómo ha generado películas con gran éxito de taquilla y crítica, como por ejemplo *Pulp Fiction*, que no solo llegó a ganar un premio de la Academia por su guion, sino que logró recaudar 213,9 millones de dólares en todo el mundo (Reynoso, 2013).

El cine ecuatoriano no tiene grandes productoras, por lo que la mayoría de películas tienen un punto de vista muy personal por parte de los cineastas. Solo tomando en cuenta las películas analizadas en el capítulo anterior, que fueron las que más audiencia tuvieron en su respectivo año, es fácil darse cuenta que son proyectos personales e introspectivos, donde los personajes tienen algo del autor y que lo mencionan abiertamente al presentar la película. El personaje de Prometeo en *Prometeo Deportado* es una representación de Fernando Miele, ya que creó al personaje alrededor de sus experiencias como migrante en España (Balastro Jiménez, 2013). Lo mismo sucede con Tito Jara y el personaje de *A tus espaldas*, que fue creado a partir de sus experiencias en Quito y de circunstancias que pudieron haber sido las de él (Balastro Jiménez, 2013).

Esta fórmula de crear películas a través de las mismas temáticas y utilizando los mismos elementos narrativos, puede terminar cansando a la audiencia. De las películas analizadas, solo *Sexy Montañita* no trató el tema de identidad, ya que su historia tenía que ver más con una situación específica. *Prometeo Deportado* trata de explorar la percepción de identidad de sus personajes, a través de la manera en la que se definen como sociedad. Por otro lado *A tus espaldas* lidia con el conflicto de identidad que tiene el personaje principal, que reniega de sus orígenes y crea una identidad acorde a lo que él siente como apropiado. En *Pescador* la identidad del personaje principal es uno de los motivos principales por los cuáles decide que salir del pueblo es la mejor opción para tener una vida mejor. Tratar los mismos temas, a pesar de que se lo hagan desde perspectivas distintas, puede terminar apartando a la audiencia.

Análisis de comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano

Eso se puede notar en la diferencia abismal entre la película ecuatoriana con más audiencia del 2012, que fue *Pescador*, con un poco más

de 100 mil espectadores; la que atrajo a más personas en el 2013, que fue *Mejor no hablar de ciertas cosas*, con 53000 personas y la del 2014, que fue *Sexy Montañita*, con tan sólo 14000. Hay que saber notar el cambio de audiencia que está sufriendo el mercado ecuatoriano y que quizás se relacione con tener al cine de autor como referente principal de las películas ecuatorianas. Es necesario que los cineastas comprendan que el cine de autor, no es sinónimo de buen cine.

Las producciones locales no toman en cuenta al mercado local, es decir, lo que le gusta a la audiencia o el grupo objetivo al que quisieran dirigir la historia que hay por contar. María Emilia García habla claramente del problema:

La producción cinematográfica en el Ecuador ha aumentado progresivamente en los últimos años, mientras que la respuesta en taquilla ha sufrido un declive bajando a un promedio de 40.000 espectadores por película en el 2012. A pesar de esta preocupante realidad, los presupuestos de las películas nacionales producidas en el país se han mantenido en un costo promedio de alrededor de \$400.000. Cifra que muestra un posible desconocimiento por parte de los productores del comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano y una falta de planificación en términos del retorno de la inversión realizada en sus proyectos. (García, 2015)

Es clave comprender que la fórmula de tomar en cuenta cómo funciona el mercado ecuatoriano es cuestiones cinematográficas está apartando el interés de la audiencia por consumir cine ecuatoriano. Es necesario que los cineastas tomen en cuenta el tipo de cine que consume la audiencia, antes de comenzar una producción.

Recomendaciones

Es necesario que los directores realicen un estudio de mercado sobre las historias que el público local desea ver. Esto no solo va a ayudar a conocer lo que atrae a los espectadores al cine, sino que brindará elementos clave para que las historias que cuentan los cineastas puedan llegar a más lugares

con la relevancia que se merecen y que las referencias no sean tan de nicho, sino más globalizadas en el espectro del público local.

Si bien es cierto, el cine ecuatoriano está influenciado por el cine de autor, debido a su particularidad de tener a los directores y su visión como punto de partida para la creación de historias, esto no quiere decir, que deba ser la única manera. Es necesario que hayan guionistas que trabajen conjunto a los directores en función de crear la mejor historia posible, para lograr atraer a más personas al teatro.

Así mismo, es necesario explorar más géneros, como la ciencia ficción o la comedia, alejándose de los dramas sociales. Esto no debería pasar en su totalidad, pero sí debería abrir el abanico de ofertas, que permita a las personas asistir y ver el cine ecuatoriano explorando su género favorito.

Las historias originales van a seguir teniendo que ser el sostén narrativo del cine ecuatoriano. Sin embargo, esta originalidad debe explorar otros géneros y otras realidades para que no sean repetitivas. El cine ecuatoriano debe salir de su cámara de eco, donde se utiliza en exceso los ecuatorianismos y modismos locales, para darle paso a historias y narrativas más globales. En el momento que eso pase, tendremos un cine sostenible y capaz de atraer al público local, y expandirse a otros lugares.

Bibliografía

- Andrade, M. (2014). 13 películas lograron lo que 'La Tigra' en 1990. (E. Telégrafo, Entrevistador)
- Bajaña, G. (2014). *INFLUENCIA DEL DESARROLLO DEL CINE EN LOS PROCESOS DE INTERACCIÓN ENTRE LOS ESPECTADORES*. Guayaquil: UCSG. Obtenido de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/2308/1/T-UCSG-PRE-FIL-CCS-46.pdf>
- Balastro Jiménez, A. (2013). *Análisis del cine ecuatoriano entre los años 2006 y 2012 a partir del estudio de tres casos: Qué tan lejos, A tus espaldas y Prometeo Deportado*. Quito: Universidad de las Américas.
- Bazin, A. (Abril de 1957). La Politique des auteurs. *Cahiers du cinema*(70). Obtenido de <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>
- Benavides Nieto, L. C. (2016). *Universidad de Las Américas*. Obtenido de <http://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/5129>
- Bertorello, A. (2010). *Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad*. Madrid, España: Escritura e Imagen.
- Biskind, P. (2016). *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*. Bloomsbury Publishing. Obtenido de https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=aXn_CwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=independent+film&ots=3PM9x2Wmzv&sig=pKhg7bUScNDAYlkOugm8WqNx7ig
- Ceballos, N. (2 de Septiembre de 2015). *Revista GQ*. Obtenido de <http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/peliculas-de-superheroes-la-lista-completa/22465>
- Congreso Nacional. (3 de Febrero de 2006). Ley de Fomento del Cine Nacional. Quito, Ecuador.
- Consejo Nacional de Cine. (7 de Noviembre de 2016). *CNCine*. Obtenido de CNCine: http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALAS_CINE_COMERCIAL.pdf
- Cuevas, E. (1994). *Notas sobre la "teoría de autor" en ficciones audiovisuales*.
- El Universo. (2006). Reseña del caso Cabrera. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2006/11/12/0001/12/18F993E1BF854E2A98A2045B3DB127AA.html>
- El Universo. (12 de Enero de 2017). 'Guardians', los vengadores rusos con su Soldado de Invierno incluido. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/vida->

estilo/2017/01/12/nota/5993818/llega-trailer-final-guardians-vengadores-rusos-su-soldado

- Frankenberg, G. (2011). Teoría Crítica. *Academia. Revista sobre enseñanza del derecho*, 67-84.
- García, M. E. (2015). Estudio del comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano en el año 2012 y de la injerencia de los planes de negocios para la generación de ganancias. *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*. Obtenido de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=339&path%5B%5D=276>
- González, M. A. (4 de Julio de 2014). *¿Un cine al margen?* La Habana: Universidad de La Habana. Obtenido de Universidad de La Habana: www.uh.cu
- Gramsci, A. (2000). *Apuntes para la introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía y la historia de la cultura*.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2004). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill. Obtenido de <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38911499/Sampieri.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1485745258&Signature=IsHgXHQD47JyfnpvwY4Dt4jrrro%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DSampieri.pdf>
- Horkheimer, M. (1988). *Observatorio Cultural de la Universidad de Guadalajara*. Obtenido de <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/402>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración* (Vol. 63). Ediciones Akal.
- IMDB. (s.f.). *Internet Movie Database*. Obtenido de <http://www.imdb.com/title/tt1522250/>
- King, J. (1990). *El Carrete Mágico, historia del cine latinoamericano*.
- León, C. (2005). Racismo, políticas de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 91-100.
- Lovell, A. (1969). Robin Wood-A Dissenting view. *Screen*, 10(2), 47-48. Obtenido de [https://the.hitchcock.zone/wiki/Screen_\(1969\)_-_Robin_Wood_-_A_Dissenting_View](https://the.hitchcock.zone/wiki/Screen_(1969)_-_Robin_Wood_-_A_Dissenting_View)
- Machado, M. (2000). *Apocalípticos e integrados. La hibridez de la independencia en la era de su masificación. Un recorrido por el cine independiente norteamericano de los años 90*. La Habana: Universidad de La Habana.
- Maigret, É. (2004). *Sociología de la comunicación y los medios USA: Fondo de Cultura Económica* (2009 ed.). Madrid: S.L. FONDO DE CULTURA ECONOMICA DE ESPAÑA.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

Perus, F. (1982). *Historia y Crítica Literaria El Realismo social y la Crisis de la Dominación Oligárquica: Ensayo*. Obtenido de <https://philpapers.org/rec/PERHYC>

Reynoso, D. (6 de Marzo de 2013). *The Hollywood Reporter*. Obtenido de <http://www.hollywoodreporter.com/gallery/top-ten-independent-films-at-562487/2-9-pulp-fiction>

Rocha, G. (1971). *Revisión crítica del cine brasileño* (Vol. 4). Fundamentos.

Rotten Tomatoes. (30 de Mayo de 2012). Obtenido de https://www.rottentomatoes.com/m/marvels_the_avengers/

Vera, J. C. (2013). *El melodrama como arte y parte e lo kitsch*.

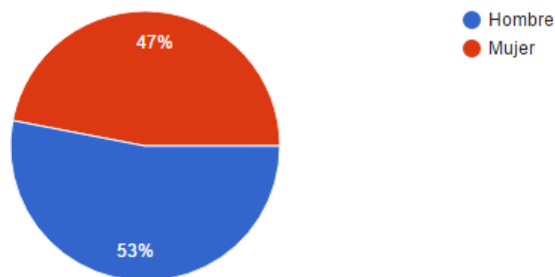
Vidal Alejandro, A. (2011). *Dreams Making: La regulación del Contenido en Hollywood*. La Habana: Universidad de La Habana.

Villarruel, P. (14 de Octubre de 2015). *Ecuador, el país latinoamericano en el que más ficción se ve en televisión*. Obtenido de El Universo: <http://www.eluniverso.com/noticias/2015/10/14/nota/5182799/ecuador-pais-latinoamericano-que-mas-ficcion-se-ve-televisio>

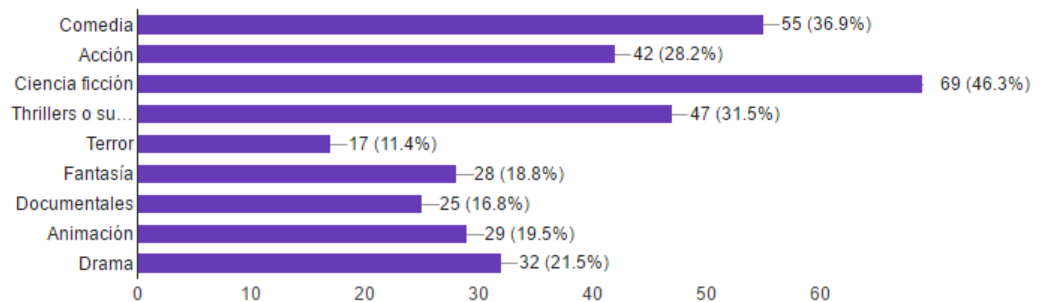
Anexos

1. Resultados de encuesta a personas de clase media que van al cine en la ciudad de Guayaquil.

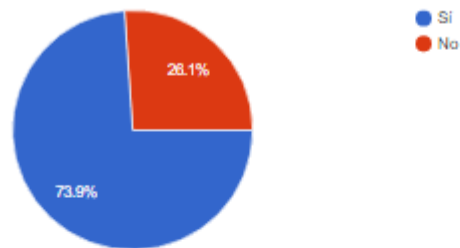
Sexo (149 responses)



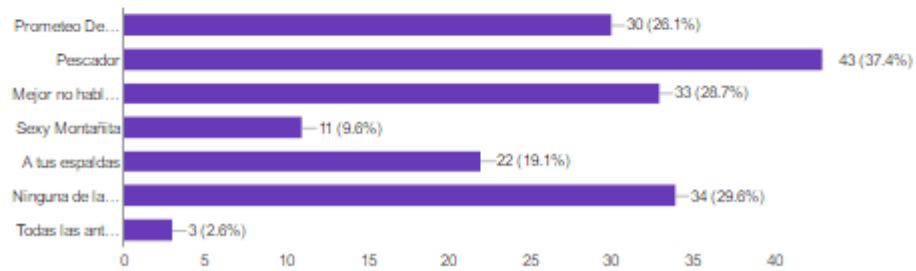
Qué géneros prefieres ver en el cine (149 responses)



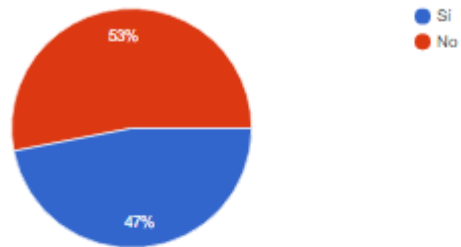
¿Te interesan ver películas ecuatorianas? (115 responses)



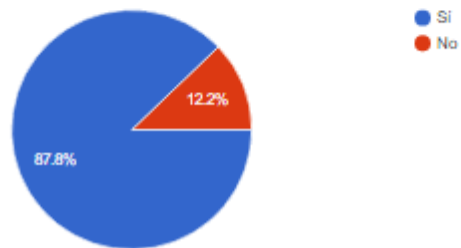
¿Cuál de las siguientes películas ecuatorianas has visto? (115 responses)



Conoces alguna película ecuatoriana que se haya estrenado durante el 2016
(115 responses)



¿Quisieras ver una película ecuatoriana con tu género preferido? (115 responses)



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Mejía Arriaga Joham David, con C.C: # 1204486573 autor del trabajo de titulación modalidad Proyecto de Investigación: Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el periodo 2010-2015 y su relación con el tipo de narrativa utilizada por sus directores en la ciudad de Guayaquil, previo a la obtención del título de **LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, modalidad Examen Complexivo, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 20 de febrero de 2017

f. _____

Nombre: Mejía Arriaga Joham David

C.C: 1204486573

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	Estudio de las películas ecuatorianas comerciales con más espectadores en el periodo 2010-2015 y su relación con el tipo de narrativa utilizada por sus directores en la ciudad de Guayaquil.		
AUTOR(ES) (apellidos/nombres):	Mejía Arriaga, Joham David		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES) (apellidos/nombres):	Moncayo Romero, Mario David		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de las Educación		
CARRERA:	Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Comunicación y Periodismo		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	Febrero 20 de 2017	No. DE PÁGINAS:	84
ÁREAS TEMÁTICAS:	Estudio de cine ecuatoriano		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	CINE ECUATORIANO, LENGUAJE NARRATIVO, CINE DE AUTOR, RECEPCIÓN.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p><i>Este trabajo busca analizar al cine ecuatoriano a través de su lenguaje narrativo, observando su relación con lo que lo identifica como tal y los elementos que hacen que tenga la recepción que tiene. Se estudiarán cuatro de sus películas con mayor cantidad de espectadores entre el período 2010-2015, que fue en el que mayor cantidad de filmes locales se han estrenado en cines comerciales. La investigación viaja a través de distintos conceptos sobre cine y la cultura ecuatoriana en general y el tipo de narrativa que esta utiliza. Esta relación es lo que permite hacer una lectura clara a través de los distintos mensajes e inferir por qué el público se puede ver atraído a estos. La relación entre los espectadores y el producto plasmado es lo que hace que el cine ecuatoriano se encuentre en el lugar en el que está en este momento. El análisis de estas películas permite estructurar el significado propio del cine ecuatoriano así como los elementos en común que pueden tener y si éstos se pueden ubicar en la categoría del cine de autor. El análisis está marcado alrededor del uso de un método mixto, en el que se utilizaron encuestas, bibliografía, análisis de contenido que culminan en una triangulación teórica que permite hacer una lectura del contenido plasmado por las películas analizadas. La recepción de estas películas va ligada al sentido narrativo del que vienen construidas y es vital su análisis para la evaluación de estos productos audiovisuales en función de tener conclusiones claras al respecto.</i></p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-9-82986591	E-mail: joham.mejia@cu.ucsg.edu.ec / johamdmejia@hotmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN: COORDINADOR DEL PROCESO DE UTE	Nombre: Yanez Blum, Sonia Margarita		
	Teléfono: +593-9-91923729		
	E-mail: sonia.yanez01@cu.ucsg.edu.ec / syanez.rpp@gmail.com		

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	

