

La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: Ratas, ratones y rateros (1999) y Qué tan lejos (2006).

Jimena muhlethaler.

Cita:

Jimena muhlethaler (2019). *La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: Ratas, ratones y rateros (1999) y Qué tan lejos (2006)*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-030/212>



La representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano:

Ratas, ratones y rateros (1999) y Qué tan lejos (2006)

Jimena muhlethaler

Resumen

El cine ecuatoriano es un espacio de producción emergente que se ha reactivado en los últimos años: creadores, técnicos y productores se dedican a la búsqueda de nuevas narrativas audiovisuales a través de la experimentación cinematográfica. Este acontecimiento requiere ser examinado puesto que, a través del análisis de sus condiciones de existencia, es posible plantear balances y estrategias que sirvan a realizaciones futuras en el ámbito.

Esta ponencia reflexionará sobre la representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: *Qué tan lejos* (2006) y *Ratas, ratones y rateros* (1999) vinculando dicha representación con los aconteceres del contexto en el que se generaron las películas. Para lograr este objetivo se utilizará nociones teóricas de la Sociología del cine y una metodología mixta conformada por el método de la representación con acotaciones realizadas desde la noción de lo nacional en el cine; habilitando estas herramientas se analizarán secuencias específicas de ambos largometrajes.

Siendo que el análisis cinematográfico es un tema bastante precario en el país, este trabajo emprende en inspeccionar puntos de convergencia entre contexto social, producción cinematográfica y representación cinematográfica.

Palabras clave

Sociología del cine, cine ecuatoriano, lo nacional, representación.

Introducción

El cine ecuatoriano es un cine emergente, diría Stuart Hall (1998) que es un tercer cine. Este se presenta como un espacio de nuevas expresiones y relatos, un espacio de nuevas ficciones. Si bien este surgimiento implica situaciones precarias a nivel técnico, financiero y productivo; es necesario reconocer las bondades de esta precariedad en el sentido analítico. La frescura de los largometrajes emergentes permite analizarlos en vínculo con su contexto de forma efectiva.



El presente trabajo se genera con el fin de aplicar herramientas conceptuales referentes al análisis cinematográfico desde las Ciencias Sociales. Se revisarán categorías emblemáticas de la Sociología del cine planteada por Pierre Sorlin (1985), herramientas metodológicas cinematográficas y otros recursos conceptuales; con el fin construir un contexto cinematográfico ecuatoriano en la década de los noventa y en la primera década del siglo XXI; y analizar la representación de lo nacional en dos películas del cine ecuatoriano: *Qué tan lejos* (2006) y *Ratas, ratones y rateros* (1999).

La sociología del cine: producción cultural, ideología y mentalidad

Entender el fenómeno cinematográfico desde la sociología implica determinar relaciones entre el filme y su contexto: medios de producción, exhibición, mentalidades, representaciones, inversión, administración de recursos y otros elementos coyunturales que conforman esta industria. Es así que, a finales de la década de los setentas, Pierre Sorlin escribe “Sociología del cine”, traducida al español en 1985. Es un texto trascendental en el que se consolidan los debates en torno a la pertinencia de la sociológica frente al análisis cinematográfico. El autor señala que situar la sociología frente al cine requiere algunas acotaciones previas. En primer lugar, el investigador debe gustar de la obra cinematográfica en general, debe haber visto los filmes y no debe leerlos como textos. En segundo lugar, el autor declara que a la sociología no le interesa el cine como obra de arte, ni como lenguaje, sino como imágenes que representan aquello que a la sociedad le parece representable. (Francescutti, 2012)

La Sociología del cine propone entender a los materiales audiovisuales como inherentes a su contexto, si pensamos a la producción de la película como parte intrínseca de un campo cinematográfico, nos encontramos con algunas posibilidades de análisis: si entendemos cada película como una representación ambientada en un espacio y tiempo específicos, que es a su vez un producto de la sociedad que la generó; sería pertinente promover un análisis que no evalúe su capacidad mimética sino que vincule cada producción cinematográfica con aspectos concretos de su contexto cinematográfico, dichos aspectos se suponen latentes en el producto.

Dice Sorlin, que esta producción se ve directamente influenciada por la cantidad de recursos con los que cuenta la industria cinematográfica:



Un equipo que disponga de poco dinero se verá obligado a suprimir lo que puede fotografiar, sugerir lo que no muestra, obligar al espectador a introducir por sí mismo, en el filme, lo que no tiene ante los ojos. (Sorlin, 1985, pág. 73)

En la lógica de Sorlin (1985) los filmes con mayor presupuesto serán más exitosos que aquellos que cuentan con un presupuesto limitado. Y sí, el factor financiero es determinante para el tipo de filme que se producirá, sin embargo, esto no significa que un filme con mayor presupuesto es necesariamente mejor que uno con bajo presupuesto, pero sí implica que las grandes producciones cinematográficas cuenten con audiencias más grandes.

Ahora bien, otra particularidad de un filme con gran presupuesto es que genera una lectura directa, alta credibilidad y mucha información lista para denotarse en pantalla. La capacidad de representar una realidad en pantalla de forma fehaciente se conoce como efecto de realidad. Siguiendo la tesis del autor, a mayor cantidad de recursos, más nítido será el efecto de realidad que genere el filme ya que contará con una producción más completa, llena de detalles y componentes que simulen una realidad.

El efecto de realidad, nunca enteramente ausente, funciona tanto mejor cuanto más precisa es la fotografía, más cuidadosos son los detalles, lo que corresponde generalmente a la utilización de grandes medios financieros. (Sorlin, 1985, pág. 73)

Se presenta un gran punto aquí: es necesario reconocer que el presupuesto es trascendental para tener una buena producción. Sin embargo, cabe decir que a las películas producidas en una industria prominente se les permite generar un efecto de realidad nítido, al contar con el presupuesto necesario, sin que esto implique cifras multimillonarias en todos los casos (rara vez sobra el dinero). En síntesis, el efecto de realidad, en nuestra opinión, se ve influenciado por la industria que provee los recursos. Una industria con mayores recursos generará una gama extensa de películas que se han producido con un presupuesto limitado pero necesario para su realización.

Ahora bien, una vez descritas las posibilidades del cine como producto, queda ahondar en la dimensión cultural del mismo. Si bien, hemos referido a factores y contenidos productivos (y por ende técnicos) de las películas, cabe aumentar un análisis sobre su dimensión cultural ya que la misma es la encargada de formar las temáticas a tratar en el producto cinematográfico; para esto se especificará que:



[...]una práctica cultural es una práctica de diferenciación, que incluye el dominio de medios específicos (una técnica, una terminología, etc.), que se inscriben en un conjunto social que reconoce un derecho exclusivo, o preferente, al grupo especializado de este tipo de práctica. (Sorlin, 1985, pág. 71)

La cultura en el cine es la encargada de asignarle sus contenidos ya que ancla el proceso de fabricación al lenguaje. En este punto, surge la oportunidad de preguntarnos: ¿cómo se eligen los valores y contenidos que se representan en cada filme?, ¿cómo saber, desde la producción, qué valores resultarán afines a una audiencia u otra?, ¿por qué las grandes películas contienen discursos amplios y generales en sus representaciones? La respuesta a estas y a más interrogantes se encuentra en el concepto de ideología.

La ideología es un concepto trascendental para los estudios cinematográficos. Según el autor, la ideología es el discurso que una clase tiene sobre sí misma, sus prácticas y objetivos; por extensión se convierte en el discurso general que las demás clases practican, modificándola eventualmente, pero conservando lo esencial de sus implicaciones. Sorlin (1985) considera que la ideología no es un sistema consciente y por esto tiene la facultad de integrar ciertas contradicciones e ignorar otras. En su opinión, no existe una ideología sino una serie de expresiones ideológicas que pueden ser paralelas, similares, contradictorias o dispersas y sirven para procurar el dominio ideológico de la clase dominante. Dichas expresiones transitán y se distribuyen a través de sistemas de difusión ideológica. Existe supremacía ideológica de algunas clases, lo cual se traduce en legitimidad social, pero también en la capacidad de generar contenidos, aparatos y obras que hagan prevalecer su predominio y asegurar las relaciones existentes. Así, se puede afirmar que las películas son expresiones cuyo análisis no debe dejar de lado ni lo que se ignora ni lo que se revela y que cada filme perpetúa, evidencia o tergiversa en función de la instancia ideológica (Sorlin, 1985). Para entender la relación de la ideología con el cine es vital abrir la mirada y afirmar que la ideología está inscrita en un conjunto extenso de relaciones sociales que operan a nivel cotidiano. En concordancia con esto, Gloria Camarero postula que:

La ideología sería más bien un inconsciente vital que se segregá desde unas relaciones sociales y que sirve para legitimarlas, convertirlas en lo natural y hacer funcionar así a esas relaciones sociales configurando la individuación de cada vida subjetiva, desde el trabajo al beso o el vestido. Este inconsciente ideológico, esta relación visible/invisible,



es lo que nos seduce en la mirada que (nos) habla desde la pantalla. (Camarero, 2002, pág. 6)

Cada película es una sutil operación del inconsciente ideológico que yace en las múltiples representaciones que podemos apreciar en pantalla. Sin embargo, esta operación no es única, sino que depende de la lectura que se dé por parte de cada grupo social. Por esto, para finalizar este apartado, es factible asumir que la ideología y las expresiones que le sirven de vehículo, necesitan una metodología que permita identificarles en las películas; para este particular se utilizará el método de la representación.

El método de la representación

Ahora bien, el método de la representación plantea algunas ideas muy útiles al momento de analizar un filme y sus implicaciones ideológicas. Para Casseti y di Chio (1991) la representación cinematográfica es una sustitución y como tal consiste en reemplazar un objeto, idea o hecho (x) por otro (y) que haga las veces del mismo en pantalla. Además, y en coherencia con la artificiosa producción cinematográfica, la sustitución de todos los objetos que se utilizan para crear un filme genera un mundo en sí mismo que se encuentra distante del referente.

El hecho de representar, por lo tanto, procede tanto en la dirección de la presencia de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su ausencia, sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen. (Cassetti & F, 1991, pág. 192)

Para Cassetti & Chio (1991), la representación en pantalla consta de tres niveles que operan de forma simultánea: la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. La primera, se refiere al qué, es decir, a los contenidos que se encuentran en la imagen, los mismos que pueden precisarse si se describe los informantes, indicios, temas y motivos presentados. La segunda, se refiere al cómo, a la manera en que se representan los objetos en pantalla, basta precisar planos, encuadres, jerarquías y enfoques. Finalmente, en la tercera, tenemos la puesta en serie que se refiere a la forma en que se conectan las imágenes para generar la sensación de condensación, articulación o fragmentación en las escenas. Los criterios de análisis propuestos por Cassetti y Di Chio (1991) son minuciosos y por esto conviene utilizar secuencias específicas de la película para que el análisis sea fácil de revisar. La secuencia presenta



la posibilidad de extraer un fragmento coherente y autónomo, pero también representativo del filme.

Dicho método se utilizará para rastrear aquellos elementos que den respuestas sobre la representación de lo nacional en el cine. En función a esto se citará la noción de Philip Schlesinger (2000) sobre lo nacional en el cine. Este autor rescata de las teorías de la comunicación, “la existencia de un ajuste funcional entre la comunicación y la nación, y una abrumadora preocupación por el interior del espacio comunicativo nacional, ya sea en relación con su formación o su mantenimiento” (Schlesinger, 2000, pág. 21). El rescate de estas ideas es importante puesto que permite entender que aquello que se considera como referencia a lo nacional en el cine, surge por un posicionamiento que se produce a nivel interno/comunicacional en dichas naciones, el espacio comunicativo que genera la noción de aquello que se piensa nacional es el Estado-nación soberano. El cine nacional se encuentra vinculado al proyecto político de la construcción de una identidad nacional que se diferencia de lo extranjero.

Se entenderá como lo nacional al grupo de personajes, espacios, condiciones, relaciones y demás características representadas en pantalla para evocar al Ecuador y sus habitantes, en uso de esta noción se seleccionarán secuencias que contengan los elementos antes citados y se someterá dichos elementos al método de la representación.

El análisis

La cuestión nacional en Ratas, ratones y rateros y Qué tan lejos

Cabe señalar que las selecciones de estas secuencias¹ no fueron aleatorias, los fragmentos de cada película concuerdan entre sí de acuerdo con su numeración: las secuencias 1 escenifican la introducción de los personajes y los conflictos, las secuencias 2 escenifican las diferencias de clase social, las secuencias 3 muestran la integración nacional a través de la representación de la carretera en pantalla. Se han seleccionado dos películas que son representativas del cine ecuatoriano de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Películas y contexto

La década de los años noventa dio primeros indicios a la consolidación del cine ecuatoriano, sentó las bases para que luego emergieran producciones cinematográficas



y audiovisuales con diseños de producción cada vez más complejos. Al ser un período de emergencia, la inversión institucional desde el sector público fue casi nula, además, existen pocos registros académicos sobre el acontecer cinematográfico en la década previa al nuevo siglo. El total de largometrajes comerciales producidos a lo largo de la década es bastante bajo (menor a 100).

La primera película seleccionada pertenece a dicho periodo, su nombre es *Ratas, ratones y rateros* (1999), sin duda uno de los largometrajes más aclamados del cine ecuatoriano. Esta película pertenece al realismo sucio y se anexa a una serie de filmes latinoamericanos² que tratan temas de marginalidad, conflicto social, crítica a la idea del Estado y violencia; los protagonistas enfrentan la crisis y lo hacen por fuera de las instituciones sociales ya que no cuentan con su protección. Estos seres desvinculados atraviesan pérdidas y condiciones precarias que dan fe del entorno en el que viven, las historias por ende evidencian sectores de la sociedad que existen, pero no se acostumbra a ver.

Cabe decir también que *Ratas, ratones y rateros* se lanzó en el feriado bancario, la crisis económica más precaria que ha sucedido en Ecuador en las últimas décadas. La baja de liquidez y la alta inestabilidad del sistema financiero llevaron al país a una época de inestabilidad y descontento con las instituciones económicas, sociales y políticas. A partir del feriado bancario hubo una fuerte ola de migración que resultó en el envío masivo de remesas que, más adelante, dinamizarían la economía del país.

En concordancia con las vivencias comunes de 1999 en el país, la película habla de la precariedad existente en ese instante, a través del conflicto y de la marginalidad social. Este filme se vincula con otros productos latinoamericanos de la época por su exploración del realismo sucio, esta confluencia del relato social y del relato cinematográfico despertó interés en el filme y le dio gran aceptación, convirtiéndolo hasta hoy en día en un referente del cine ecuatoriano. Para suerte del presente análisis, es una película que enfatiza muy claramente la representación de la relación de los personajes con su entorno. Esta relación se puede establecer como lo nacional o, dicho de otro modo, una lectura fílmica de la realidad nacional que, inevitablemente, tiene relación con la precariedad socioeconómica que vivió Ecuador en el feriado bancario de 1999. El ambiente crítico y conflictivo en el que la película vio la luz generaría especial



interés en este tipo de cine ya que denunciaba realidades que se hacían cada vez más presentes en el país.

Qué tan lejos, por otro lado, es una película que abriría el nuevo ciclo de cine generado bajo una infraestructura estatal, siete años después y sumada al apoyo privado resultante de la gestión de los realizadores.

Esta película se benefició de un sistema de financiamiento mixto que aportó a la coincidencia del sector público y privado en pro del cine hecho en Ecuador. Este filme abrió una puerta a la producción y lanzamiento de filmes subsidiados por organismos e inversionistas de varios sectores, que luego tornarían en inversión casi cien por ciento pública.

El rodaje de la película fue realizado en ocho provincias del país: Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Manabí y Guayas. Cada parada presenta un rincón del Ecuador: las montañas, la playa, los pueblos pequeños y la carretera son algunos de los espacios que toman vida en la película. Para finalizar este apartado, cabe mencionar que entre 1999 y 2006 se dieron pasos determinantes a favor de la producción ecuatoriana de cine, y estas películas estuvieron íntimamente involucradas en dichos avances estéticos y productivos. Entre estos períodos y películas se identifica un punto en común: la intención de aportar a la generación de un mercado cinematográfico ecuatoriano y la predisposición a resolver el conflicto nacional a través de la representación de lo nacional.

El Ecuador tras el proyector

Para comenzar es necesario poner luz sobre las características de los personajes de las películas Qué tan lejos y Ratas, ratones y rateros. En primer lugar, los personajes partícipes de las historias son mestizos³ de las regiones Sierra y Costa. Si nos enfocamos en los personajes principales notaremos que, en ambos casos, son jóvenes (en mayoría) los encargados de llevar consigo el desenvolvimiento de la historia. Esta representación implica una exploración de la libertad, el tiempo libre y de la incansable búsqueda de la identidad propia que caracteriza a los jóvenes en el cine.

En cuanto a las relaciones entre los personajes principales, ambas películas presentan a los personajes en cierta relación de confrontación. Es posible afirmar esto por una



serie de sucesos: en ambos casos el encuentro de los personajes representa una ruptura con su cotidianidad, son sujetos que difieren en su origen y que traen consigo identidades representativas de dicho origen. Sin embargo, existen rasgos homogéneos entre ellos que les permiten unir sus historias para desarrollar la trama de la película.

Ahora bien, el conflicto de clase social entre personajes principales y secundarios parecería ser un tema recurrente para explicar la complejidad del tejido relacional de las múltiples identidades que convergen en la nación. Como se ha revisado en la secuencia 1 de Ratas, ratones y rateros y la secuencia 2 de Qué tan lejos, la clase alta se presenta a través de la fiesta, ya que esta representación tiene una serie de elementos de los cuales los filmes se sirven para caracterizar a la clase alta mestiza ecuatoriana: el festejo, la gala, la decoración, la casa grande, el consumo opulento de alcohol y comida y la decoración festiva en los espacios son algunos aspectos a mencionarse. En ambos casos, una vez que la fiesta se desarrolla, los personajes principales comparten un espacio con los personajes secundarios que pertenecen a la clase alta, sin embargo, los personajes que no pertenecen a la clase acomodada pasan casi desapercibidos, no están invitados a compartir la celebración y se representan por fuera de esta.

En cuanto a los espacios, en ambos casos existen una carretera y un trayecto que representan la integración y el intercambio. El recorrido de los personajes por el tramo que une ambas regiones y su transitar por las ciudades que los reciben representa el interés de las películas por demostrar espacios diversos y representativos del país: montañas y planos, la ciudad andina y nublada, la urbe costeña caótica o la playa son algunos de los espacios que se presentan en las películas⁴. Representar la multiplicidad de espacios existentes en el país dentro de la pantalla aporta a la sensación de exploración de lo nacional.

Cabe recalcar que, tanto la relación entre personajes como la integración de los espacios es aquella existente entre las regiones Sierra y Costa, mientras que el Oriente y Galápagos no se encuentran necesariamente incluidas en las representaciones cinematográficas. Si tomamos en cuenta que evaluar el éxito de una representación por su fidelidad con la realidad es un ejercicio poco útil, veremos que, más allá de que la representación de lo nacional, el cine ecuatoriano de ficción no abarca a todas las regiones y, por ende, a la diversidad real de etnias e identidades que existen en el país. Es la representación de la unificación entre sierra y costa la encargada de generar una



ilusión de totalidad en cuanto al abordaje de la identidad nacional. En fin, lo nacional, en estos dos casos representativos del cine ecuatoriano, se detalla como un espacio de convergencia de identidades (mayoritariamente mestizas), de los escenarios tanto de la Costa como de la Sierra y de la oposición entre la clase alta y el resto de clases sociales. Dicha convergencia basta para representar la integración y logra generar un efecto de realidad funcional a una visión global de lo nacional.

Del realismo sucio al rodaje de carretera

Si bien ambas películas abordan lo nacional, lo realizan desde perspectivas y estilos cinematográficos diferentes.

En primer lugar, la película de Cordero (1999) es un abordaje desde el realismo sucio mientras que la película de Hermida (2006) es un abordaje desde el cine del nuevo siglo. Esto genera muchas diferencias en la forma en que se desarrollan las preocupaciones y problemáticas en torno a lo nacional. La visión de Cordero denuncia las condiciones precarias de vida de los sujetos marginales, que es, de cierto modo, una denuncia a los problemas sociopolíticos del Ecuador en los años 90. Por otro lado, si bien Hermida busca crear una visión general de lo bueno y lo malo del Ecuador en la que existen un sinnúmero de conflictos, sus personajes y su historia poseen un tinte de renacimiento e iluminación sobre los aspectos trascendentales de la identidad nacional.

En cuanto a los personajes principales y a las identidades que estos representan, en el caso de Ratas, ratones y rateros se encuentran las identidades Costa/Sierra que constituyen un problema intrínseco de la nación al oponer dos identidades que pertenecen al espacio nacional y que se han tornado en confrontación interna⁵: el serrano y el costeño. Problemas como el regionalismo han generado una visión casi opuesta de estas dos figuras. Es muy difícil poner en escena estas identidades sin enfatizar en sus diferencias: su acento es distinto, sus formas de vestir, actuar y enfrentar la vida cotidiana también. La propuesta de Cordero (1999) plantea la posibilidad de explorar estos dos personajes principales de la identidad ecuatoriana para generar una comprensión global del conflicto marginal, esta película observa sus semejanzas y enfrente sus diferencias. Al momento de plantear problemáticas, se representa la marginalidad social.



Qué tan lejos, por su lado, encuentra las identidades ecuatoriano/español que representan cierta oposición entre nacional/extranjero, pero también evidencia la problemática tensión entre los países Ecuador y España en su relación histórica colonizador/colonizado. Ambos casos implican la revisión de conflictos históricos constitutivos de la identidad mestiza ecuatoriana. Pese a esto, la película muestra la posibilidad de una alianza entre ambas identidades y entabla entre ellas una amistad y un vínculo de complicidad. No existe una denuncia profunda ni referencias fuertes ligadas al proceso de colonización. Cabe señalar que, al momento de presentar problemáticas, la película refiere a la inestabilidad política.

Asociación Latinoamericana de Sociología

Esta primera diferenciación sostiene, en el análisis, la necesidad de señalar que la película de Cordero (1999) es una visión masculina que se sirve de las representaciones de masculinidad para generar un largometraje que ve en la violencia su fuente de representación. En el caso de la película de Hermida (2006), se puede ver una exploración femenina que facilita la exposición de aspectos subjetivos, emociones y vínculos pacíficos entre los personajes.

Si bien ambas películas escenifican las diferencias de clase, Ratas, ratones y rateros muestra personajes de origen popular como protagonistas mientras que Qué tan lejos pone en escena a personajes que pueden etiquetarse como sujetos de clase media cuyo origen no está marcado por la precariedad. De este modo, la escena de confrontación entre clases en la primera película muestra esta inequidad en un sentido manifiesto y material: los vestuarios, las formas de hablar y las formas de relacionarse de los personajes son muy diferentes; en la segunda película existe una confrontación ideológica⁶ entre los personajes, no solo porque estos no se llegan a encontrar físicamente sino también porque existe una manifestación verbal sobre la no pertenencia, de hecho, en este último caso resulta posible que los personajes pertenezcan a la misma clase social, no existen indicios que nieguen esta posibilidad.

Por último, existen diferencias en la forma en que se presenta la integración del territorio nacional. El recorrido de los personajes por dicho territorio es importante para entender la representación de dicha integración. En Ratas, ratones y rateros (1999), los personajes huyen y las carreteras son un medio que garantiza su escape. El territorio nacional se representa a través de los lugares en que los personajes cometen delitos y escapan. Esto genera una sensación de incomodidad y precariedad sobre el territorio



nacional que, en la lógica de la representación, es el país. Dicho esto, las puestas en escena y en cuadro, no trabajan los paisajes, ni los detalles ni la belleza, sino que esbozan brevemente los espacios, los presentan con oscuridad y opacidad y cambian rápidamente de escenario.

En el caso de *Qué tan lejos* (2006), el recorrido por el país es mucho más cálido y lento, hay muchas puestas en cuadro de paisajes, vegetación y espacios. Existe una exploración bastante documentada de los escenarios naturales del país. Si bien esta es una característica básica del género road movie, es posible que esta visión responda también a la necesidad de revitalizar la industria cinematográfica nacional a través de una visión optimista de la identidad ecuatoriana.

Las diferencias entre ambas representaciones se pueden explicar fácilmente si se alude a los estilos y contextos que las contienen, *Ratas, ratones y rateros* (1999) nace en un momento de crisis económica y política en el país y se anexa al realismo sucio. Esto facilita una crítica sobre la violencia que se vale de representaciones sobre lo negativo de la nación. *Qué tan lejos* (2006), en cambio, nace en una coyuntura muy importante para el cine ecuatoriano, el cual empieza a contar con más apoyo de la empresa pública y privada y representa la apertura de un proceso de gestión y crecimiento cinematográfico al que su lanzamiento contribuirá. Esto facilita la generación de un largometraje que pone aspectos positivos y negativos en una balanza. Es necesario revisar aquellos rasgos que diferencian la representación de lo nacional en ambos largometrajes puesto que esto permite comprender qué variables de esta representación tienden a cambiar con el paso del tiempo.

Conclusiones

En las representaciones que se generan en estas películas, podemos identificar la tendencia imperativa de retratar lo ecuatoriano en la pantalla grande. Esta estrategia resulta comprensible en un cine periférico, ya que expresa el deseo de vernos a nosotros mismos, nuestros modos y formas de hablar reflejados en un producto audiovisual. Existe un metarrelato de la identidad nacional (León, 2010) que explicaría tanto la emergencia de un cine documental indigenista, folclorisante y rural como también un cine de ficción estereotípico, urbano e insistente en la revisión de problemáticas históricas y sociales del país.



Qué tan lejos (2006) y Ratas, ratones y rateros (1999), en tanto películas destacadas del cine ecuatoriano, representan materiales con gran potencial para el análisis. Ambos productos buscan resolver la conflictiva identidad nacional en la gran pantalla. Cabe señalar que, en ningún caso se intenta describir la pluralidad de identidades culturales o, dicho en otras palabras, la multiculturalidad que podría pensarse como un espacio de exploración primordial al momento de referir a la identidad ecuatoriana. En los materiales analizados es primordial describir la identidad mestiza como un aspecto trascendental de lo nacional.

Si bien no se analiza el fenómeno multicultural, es necesario entender que el cine ecuatoriano de ficción ve al espacio nacional como un espacio de identidades múltiples, heterogéneas y diversas. Esto se transparenta en la urgencia por representar varios estereotipos que aparecen en las películas, los principales son: el costeño y el serrano. Estas dos identidades personifican también dos territorios que conforman el imaginario social nacional; la relación amable u hostil, integrada o separada, opuesta o comparada de la costa y la sierra son relatos importantes para la nación ecuatoriana. Representar lo nacional en pantalla implica revisar, aunque sea a breves rasgos, la mayor cantidad de elementos, personajes, clases sociales y costumbres que sea posible para verificar dicha idea de diversidad dentro de la identidad nacional. Todo esto con el fin de que los espectadores nos observemos a nosotros mismos en nuestro territorio.

Ahora bien, ambas visiones sobre lo nacional ven en el trayecto de los personajes por las carreteras y en su visita por espacios de Costa y sierra, la Integración de la nación o la sensación de revisar la totalidad del país en pantalla. La resolución del conflicto costa/sierra es importante porque la identidad mestiza está marcada por este regionalismo. Otra semejanza es la oposición explorada entre los personajes principales de cada película y la clase alta serrana que se representa a través de la festividad, en este sentido, se muestra un país con desigualdades y el encuentro de los sujetos en dicha relación desigual. Además, la interacción entre los personajes de clase social baja o media y aquellos que pertenecen a la clase alta es limitada y las actividades que comparten están lejos de ser íntimas.

Cabe destacar que Ratas, ratones y rateros (1999) es un retrato masculino que simboliza el peligro que yace tanto en la ciudad como en los sujetos que viven en condiciones de inseguridad. La película representa un país oscuro que no es el



escenario de victorias ni finales felices para los personajes. Como producto ideológico, este filme es una lectura que surge en un país sumido en crisis económica y política.

Por otro lado, *Qué tan lejos* (2006) es una historia femenina que representa el viaje como una forma de conocimiento e introspección, y en donde el país es un espacio de reflexión sobre las cosas buenas y las cosas malas de vivir en el Ecuador. Sin embargo, al final del recorrido es factible mirar lo nacional con más optimismo que desagrado. Como producto ideológico, este filme es una lectura que surge en un país, y de un contexto cinematográfico, con la mirada en un futuro positivo en cuanto a políticas culturales y cinematográficas.

Este recorrido analítico es importante porque nos llama a revisar a fondo las características de una de las estrategias cinematográficas más relevantes del cine ecuatoriano, más allá de criticar o imponer juicios de recomendaciones que brotan de este estudio. En primer lugar, y una vez identificado el deseo de emprender en la construcción de una industria cinematográfica sustentable en el país, cabe señalar que, si se desea que el mercado audiovisual genere ganancias, deberán realizarse estudios de mercado más profundos sobre las preferencias de consumo del público. En segundo lugar, y ante la posible saturación de productos que ofrecen presentar la realidad nacional, se recomienda abandonar esta estrategia.

Notas

¹Anexo 1: ubicación de las secuencias dentro de la duración de cada película.

²Dicho género tuvo gran acogida a nivel local e internacional. Grandes películas como *Amores Perros* (2000) y *Estación Central* (1998) se lanzaron en esta década, fueron referentes importantes para la producción cinematográfica en adelante y dan fe de nuevos procesos en el cine a partir de los años noventa. Todas ganaron premios en festivales internacionales activando circuitos extranjeros de exhibición para el cine latinoamericano.

³Para fines de esta disertación se utilizará el término mestizo más allá de sus implicaciones étnicas, incluso en su dimensión socio-económica. Mestizo o identidad mestiza se utilizarán para referir al grupo de sujetos y prácticas relativas al 77,1% (INEC, 2010) de la población ecuatoriana que se identifica como mestiza. Más allá de buscar la descripción de la representación una identidad étnica, se referirá a los personajes que remiten a este extenso segmento de la sociedad ecuatoriana y que, en este sentido,



tienden a representarse en los personajes del cine de ficción. Se describirá, a través del método antes citado, las características de esta representación.

⁴La ciudad de Quito es el único escenario que se repite en ambas películas.

⁵Según Rodrigo Borja (1997), el regionalismo es “un sentimiento de rivalidad y, a veces, de animadversión entre los habitantes de distintas regiones o ciudades de un país. En ocasiones puede ser acentuado y conspirar contra la unidad nacional. Diversos factores influyen en él: la historia, la cultura, el clima y la geografía, diferencias étnicas y religiosas, idiosincrasia intereses económicos y problemas político-administrativos” (Borja, 1997, pág. 25)

⁶En concordancia con Pierre Sorlin (1985), es muy posible que la representación de la clase social representada en pantalla sea una lectura ideológica de la clase sobre sí misma. El planteamiento Francescutti (2012) resulta útil para soportar esta noción, ya que especifica que los contenidos cinematográficos se encuentran sesgados por los conocimientos de mundo de los realizadores. Ambas películas contienen lecturas ideológicas de los directores en torno a la clase social y a sus implicaciones, dichas lecturas nacen de las experiencias personales de los autores.

Anexos

Anexo 1

	Ratas, ratones y rateros	Qué tan lejos
Secuencia 1	1:00- 11:00	2:30- 07:04
Secuencia 2	24:01- 32:30	1:23:32- 1:26:28
Secuencia 3	38:50- 44:08	1:06:54- 1:09:51

Ubicación de las secuencias en el tiempo de duración de las películas.

Bibliografía

- Camarero, G. (. (2002). La mirada que habla (cine e ideologías). Madrid: AKAL Editores.
- Castro, C. (2012). La mirada en el cine de Sebastián Cordero: De Ratas, ratones y rateros (1999) a Pescador (2012) (Disertación de la Maestría de Estudios de la Cultura, no publicada). Quito: UASB.
- Cinemateca Nacional. (25 de Agosto de 2016). Cronología del cine ecuatoriano. Obtenido de Cinemateca Ecuador: <http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/2>
- León, C. (2005). EL cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Ediciones Abya-Yala.



- León, C. (2010). Reinventando al otro. EL documental indigenista en el Ecuador. Quito: La Caracola Editores.
- Schlesinger, P. (2000). The Sociological scope of "ational Cinema" En M. Hjort, & S. Mackenzie, Cinema & Nation (págs. 17-28). Londres: Routledge.
- Santos, E. (2007). Qué tan lejos. Guaraguao, 159-163.
- Sorlin, P. (1985). Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Cassetti, F., & F, D. (1991). Cómo analizar un film. Barcelona: Ediciones Paidos Ibérica.
- Hall, S. (1998). Cultural Identity and cinematic representation. Framework, 68-81.
- Borja, R. (1997). Enciclopedia de la política. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Escalante, C. V. (2004). Manual de producción cinematográfica. México: UNAM.
- Francescutti, P. (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). Barcelona: Antrophos.