



84

Ratas, ratones y rateros (Sebastián Cordero, 1999)

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

Jimena Muhlethaler

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Quito, Ecuador

jdejime@gmail.com

85

RESUMEN

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

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. Este ensayo 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 acontecimientos 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.

ABSTRACT

TITLE: The representation of the national in two Ecuadorian movies: *Ratas, ratones y rateros* (1999) and *Qué tan lejos* (2006)

Ecuadorian cinema is an emerging production space that has been reactivated in recent years: creators, technicians and producers are dedicated to the search for new audiovisual narratives through film experimentation. This needs to be examined because, through the analysis of its conditions of existence, it is possible to propose balances and strategies that serve future achievements in the field. This article applies conceptual tools related to the cinematographic analysis taken from Social Sciences. We will review emblematic categories of the sociology of cinema posed by Pierre Sorlin (1985), methodological and cinematographic tools and other conceptual resources; With the aim of reconstructing the Ecuadorian cinematography in the nineties and in the first decade of the XXI century. We will also analyze the representation of the national in two Ecuadorian films: *Qué tan lejos* (2006) and *Ratas, ratones y rateros* (1999). Being that in Ecuador cinematographic analysis is still a precarious discipline, this work studies points of convergence between social context, cinematographic production and cinematographic representation.

Keywords: Sociology of Film. Ecuadorian cinema. Nationalism. Representation.

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.¹

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.

Para sumergirnos en esta teoría es necesario precisar que, para la Sociología del cine, el cine es un producto cultural. Esté termine implica dos dimensiones, se referirá primero a la dimensión de *producto*:

En nuestro vocabulario, producción no equivale simplemente a fabricación: se añade el concepto de un proceso que incluye el conjunto de los factores sociales que acompañan la puesta en operación, la construcción, la circulación de los objetos: la fabricación no es más que la etapa material de la producción.²

1 Pablo Francescutti. «La sociología frente al proyector (y detrás también).» en *La sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico*, ed. de Juan Roche (Barcelona: Antrophos, 2012), 238.

2 Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), 67.

La dimensión productiva del cine se explica si entendemos que el mismo es *para empezar* una industria. El espectáculo audiovisual permite la coincidencia de técnicos, inversores y creativos en una misma fuerza productiva, dicho tejido industrial es el fabricante tanto de los productos cinematográficos como de la necesidad de consumirlos y es, sin duda, un modelo mecánico altamente diferenciado. La sociología del cine debe comprender al fenómeno desde su carácter industrial ya que la producción de películas requiere una estructura diversa conformada por agentes que lleven a cabo tareas específicas y responsabilidades claras asignadas en materia audiovisual y productiva. La industria cinematográfica acumula una extensa gama de productos audiovisuales predestinados a consumirse por una gama (igual de extensa) de públicos.

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.³

88

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 mejor que uno con bajo presupuesto, pero sí implica que las grandes producciones cinematográficas cuentan con audiencias más grandes. Si vemos esta particularidad en macro, nos encontraremos con que una industria con más recursos está mejor capacitada para competir en el mercado cinematográfico a nivel mundial, es por esto que las producciones norteamericanas lideran, influyen y determinan el mercado cinematográfico a nivel mundial al contar con una estructura laboral extensa y diferenciada, y también con un gran presupuesto.

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,⁴ a mayor cantidad de recursos, más nítido será el *efecto*

3 Sorlin, *Sociología del cine.*, 73.

4 Sorlin, *Sociología del cine.*

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 financieros⁵.

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.*⁶

En la práctica cultural están implicados miles de nociones y valores generales sobre el mundo. 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.

⁵ Sorlin, *Sociología del cine*, 73.

⁶ Sorlin, *Sociología del cine*, 71.

La ideología es un concepto trascendental para los estudios cinematográficos, para Sorlin la ideología funciona como una estructura compleja que se posa como un paraguas sobre la sociedad moderna y puede explicar la naturaleza de los contenidos de las películas. 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 transitan 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 segrega 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.⁷

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, Sorlin (1985) presenta un concepto anexo al de ideología: las mentalidades.

⁷ Gloria Camarero, «Presentación», en *La mirada que habla (cine e ideologías)*, ed. de Gloria Camarero. (Madrid: AKAL Editores, 2002), 6.

La ideología se expresa para todos los grupos de una misma sociedad, sin embargo, cada uno la reinterpreta de acuerdo a sus vivencias particulares; en este sentido, las mentalidades son la lectura que cada grupo social tiene de estas expresiones en base a su relación con las mismas. La lectura, y (¿por qué no?) la producción, del filme están delimitadas por factores que varían de un grupo a otro. La población que percibe un material cinematográfico no es homogénea, posibilitando una gama de re traducciones. Las mentalidades guardan en sí a una serie de símbolos, bagajes, rituales y sobre todo modos de percepción. La remisión entre objeto y signo implica la existencia de ideas, características y descripciones; por ello, para Sorlin (1985), las representaciones son la totalidad de datos actuales o virtuales que subtienden una noción. Las mentalidades son las lecturas de la ideología que cada grupo social desarrolla, esto permite que los públicos se dividan de acuerdo a sus preferencias cinematográficas que vienen marcadas por sus condiciones sociales de existencia.

Para finalizar este apartado, es factible asumir que la ideología y las expresiones que le sirven de vehículo, necesitan una categoría que explique cómo se ingresan en las películas; para este particular se utilizará el concepto de representación.

91

El método de la representación

Es importante ingresar al análisis desde el concepto de representación porque así se puede comprender, analizar o discutir lo que está presentado en el filme. En las películas no existe la posibilidad del azar, todo lo que se expone en pantalla se encuentra allí por una razón, es funcional al relato y se anexa a las intenciones creativas del equipo de producción.

La construcción de la representación en el cine es una recuperación que se realiza para el análisis, esto es posible ya que la representación tiene su esqueleto en las percepciones visuales. Además, el personaje cinematográfico replica, dentro del universo de la representación, las formas de operación de los regímenes sociales, culturales y epistémicos que producen la subjetividad. Según Christian León (2010), la jerarquía social no significa jerarquía visual, por esto, hay representaciones que prevalecen de forma más efectiva dependiendo del campo, el momento histórico y otros factores externos que influyen en las películas.

Ahora bien, el método de la representación plantea algunas ideas muy útiles al momento de analizar un filme. Para Cassetti 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.⁸

De este modo, un filme puede garantizar la presencia de lo que se encuentra ausente para hablar de aquello (un filme biográfico, por ejemplo) o señalar la distancia entre lo sustituyente y lo sustituido con el fin de resaltar este producto presentado en pantalla (un filme de ciencia ficción, por ejemplo). Ahora bien, estas precisiones surgen con la necesidad de explicitar que sea cual sea el caso, el análisis cinematográfico y el de la representación específicamente, se centrarán en la comprensión de los resultados por encima del proceso ya que esto nos permite hacer eje en la representación.

92

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. Estos tres niveles corresponden a tres fases diferentes de la producción del filme y basta comprender dichas fases para detallar la representación que vemos en pantalla. Adicionalmente, se puede entender el cronotopo, es decir, las formas de representación del espacio y tiempo en la pantalla, todo esto para comprender la organicidad de las historias o hechos que se muestran.

8 Cassetti & Di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1991), 192.

Los criterios de análisis propuestos por Casseti y Di Chio (1991) son minuciosos y por esto conviene utilizar secuencias específicas de la película para que el análisis sea fácil de revisar. Utilizaré la noción de secuencia planteada por Carlos Vega Escalante (2004) en su *Manual de producción cinematográfica* que señala que una secuencia es un articulado de escenas ubicadas en el mismo espacio y tiempo y presentan un desarrollo narrativo continuo. De este modo veo en la secuencia 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.⁹ 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."¹⁰ 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.¹¹ El cine nacional se encuentra vinculado al

9 Para aplicar dicha estrategia metodológica se utilizó la técnica de análisis de contenidos, en términos prácticos el análisis se llevó a cabo siguiendo el siguiente orden de acción: 1) selección de las secuencias a analizar, 2) corte de las secuencias con herramientas digitales de edición, 3) anotación/narración minuciosa de lo acontecido en cada secuencia (personajes, espacios, acciones, problemas) en cuanto a su puesta en escena, en cuadro y en serie, 4) observación de jerarquías en pantalla, 5) identificación de relaciones de confrontación, oposición o consenso, 6) búsqueda de indicios que remitan a la idea de lo nacional, 7) verificación de repeticiones y diferencias, 8) síntesis.

10 Philip Schlesinger, «The Sociological scope of National Cinema», en *Cinema & Nation*, ed. de M. Hjort & S. Mackenzie. (Londres: Routledge, 2000), 21.

11 En el caso ecuatoriano, la narrativa de lo nacional está marcada por problemáticas identitarias y conflictos políticos y de integración. Dicen Quintero y Silva (1983):

[...] no han faltado algunos discursos elaborados por investigadores nacionales y extranjeros en los que se lidia con "la región" (aparezca esta como una ciudad, provincia, o localidad) como si se tratase de verdaderos sujetos en los procesos económicos, sociales y políticos que se estudian, sujetos que se identifican a partir de la constatación de ciertas diferencias étnicas, lingüísticas, culturales, demográficas, "históricas" y "económicas". El caso más típico lo constituyen las referencias a "Quito y Guayaquil", la "Sierra y la Costa", tratados como duplas actuantes que se levantan en un quehacer específico reconociéndose diferentes. (Quintero & Silva, 1983, pág. 63)

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 la selección de estas secuencias¹² no fue aleatoria, 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,¹³ las secuencias 3 muestran la integración nacional a través de la representación de la carretera en pantalla.

94

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 aca-

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

13 Para fines de este trabajo, se entenderá clase social desde la teoría de Pierre Bourdieu quien señala que: Las clases sociales no existen (aun cuando la labor política orientada por la teoría de Marx haya podido contribuir en algunos casos, a hacerlas existir por lo menos a través de las instancias de movilización y de los mandatarios). Lo que existe es un espacio social, un espacio de diferencias, en el que las clases existen en cierto modo en estado virtual, en punteado, no como algo dado sino como algo que se trata de construir." (Bourdieu, 1999, pág. 24-25). En este sentido, las clases sociales se entenderán como constructos ideológicos que guían contenidos que se encuentran representados en pantalla y que se asignan a cierto número de personajes; uno de los objetivos de este análisis es describir dicha construcción en base a aquello que se presenta en pantalla para definirla, presentarla, caracterizarla y darle dinamismo.

démicos 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*,¹⁴ sin duda uno de los largometrajes más aclamados del cine ecuatoriano. Esta película pertenece al realismo sucio¹⁵ y se anexa a una serie de filmes latinoamericanos¹⁶ 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

14 Sebastián Cordero, *Ratas, ratones y rateros*, (Quito:1999), DVD, 107 min.

15 O cine de la marginalidad, diría el autor: El cine de la marginalidad, como lo llama León, es un relato cinematográfico que trata de reconstruir la experiencia de la exclusión social sin recurrir a narrativas burguesas, elitistas, o ilustradas, que aborda la pobreza y la violencia desde el punto de vista de personajes marginales. (León C., 2005, pág. 24)

16 Dicho 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.

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.

Ratas, ratones y rateros fue la primera película ecuatoriana cuya exhibición fue posible gracias al vínculo con circuitos cinematográficos extranjeros. En cuanto a los reconocimientos internacionales ganados por este filme, en 1999 ganó los premios a: Mejor Película en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Mejor Ópera-Prima y Mejor Actor en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y Mejor Edición en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana-En el año 2000, a su vez, ganó los premios: Mención Especial del Jurado al Mejor Actor en el Festival Internacional de Cine de Santo Domingo, de la Crítica en el Cuarto Encuentro Latinoamericano de Cine de Lima, Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Bogotá y a la Mejor Película en el Festival de Cine Iberoamericano de Bruselas.

96

Inmediatamente después, sin embargo, la producción se mantuvo baja hasta la llegada de *Qué tan lejos*,¹⁷ película que abriría el nuevo ciclo de cine generado bajo una infraestructura estatal sumada al apoyo privado resultante de la gestión de los realizadores.

Qué tan lejos (2006) es un filme que se adjunta a una ola de road-movies latinoamericanos que toman a los paisajes y caminos como espacios de construcción de la identidad. Por mencionar algunos tenemos: *Central Do Brasil* de Walter Salles (1998), *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón (2001) y *Diarios de motocicleta* de Walter Salles (2005).

Esta película desarrollo un diseño de producción mixto que resulta coherente con las condiciones antes mencionadas y contó con recursos facilitados por organismos nacionales e internacionales del sector público y privado para su realización. Esta mezcla entre gestión privada y pública generó una dinámica de producción e inversión de recursos que involucraba una gama diversa de actores.

Si remitimos a la reflexión del apartado previo sobre la existencia de una industria cinematográfica en el país, se puede concluir que este mecanismo de financiación corresponde a un sector cinematográfico que

17 Tania Hermida, *Qué Tan Lejos*, (Quito:2006), DVD, 92 min.

no se encuentra financiado por una infraestructura económica propia, en tanto específicamente cinematográfica, sino que se ve subsidiado por muchos organismos a la vez, los mismos que no necesariamente se especializan en materia de cine. Sin embargo, 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. El relato paralelo al de los viajeros es el del Ecuador, los personajes se cuestionan constantemente acerca de cómo es el país y de qué vivencias está hecho, se toca inevitablemente la política y una voz en off narra la biografía de las ciudades que sirven de puntos estáticos donde comienza y termina la historia.

El roadmovie se lanzó el 8 de septiembre del 2006, con 220.000 espectadores, es el tercer largometraje más taquillero del país.¹⁸ Ese año, se presentó en festivales internacionales y ganó el Grand Coral Price en el Havana Filme Festival y el Silver Zenith en el Montreal World Filme Festival. Además, fue nominada a Mejor Película tanto en el Festival de Cine de Cartagena como en el festival de Cine de Sao Paulo.

La película se presentó en varios formatos. En primer lugar, están las salas de cine multiplex (Cinemark, Supercines y Multicines) a nivel nacional, además de salas independientes que presentaron la película en 35mm. A partir del lanzamiento de *Qué tan lejos* (2006), se puede decir que la relación entre películas y salas (comerciales o independientes) de exhibición se dinamizó y mejoró exponencialmente.

Desde su salida de las salas de cine hasta el día de hoy la película se distribuye a nivel nacional en formato DVD y en formato digital por Internet. Su distribución a nivel internacional estuvo a cargo de Karma Filmes (España), Latinofusion (Mexico), Medula Filmes (Francia), trigon-filme (Suiza, Austria, Alemania).

¹⁸ Diario El Universo, «Día del cine ecuatoriano: Las películas más taquilleras», Diario El Universo (7 de agosto del 2016).

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

Con el objetivo de determinar las semejanzas en la representación sobre lo nacional en las películas previamente seleccionadas y analizadas, se detallarán características, relaciones y espacios que se repiten en la representación de la identidad nacional generada en ambos casos.

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 mestizos¹⁹ 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 compleji-

¹⁹ Para 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.

dad 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.

Para este análisis se interpretará esta repetición como una revisión de la oposición que todas las clases tienen con la clase alta en el Ecuador, ya que en el país esta clase es pequeña y se la suele ver plasmada de expresiones poco auténticas de la identidad ecuatoriana. Por tanto, se muestran estereotipos y actividades que explican brevemente qué significa la clase alta mestiza: la fiesta y los personajes elegantes en ambos casos.

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 películas.²⁰ 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

20

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

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 interna:²¹ 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

21 Según 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)

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.

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.

Ahora bien, en el apartado anterior se encontró que ambas películas representaban de la misma forma a la clase alta, sin embargo, existe una diferencia entre las secuencias que trabajan esta representación. En el caso de *Ratas, ratones y rateros*, los personajes sí se confrontan directamente con los personajes de clase alta. El filme resalta el acercamiento de Ángel a JC y sus amigos con el fin de venderles un arma, sus acciones están cargadas de indicios de persuasión, peligro y malicia; casi al final de la secuencia, Carolina enfatiza en el peligro que Ángel representa para su círculo social. En este largometraje el choque entre clases es mucho más claro y su confrontación se pone en evidencia más de una vez, se muestran como grupos opuestos y las escenas que comparten están direccionadas a expresar su desigualdad.

Si bien ambas películas escenifican las diferencias de clase, *Ratas, ratones y rateros* muestra personajes de origen popular como protagonis-

tas 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 ideológica²² 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.

Qué tan lejos (2006), por otro lado, no llega a mostrar confrontación entre los personajes de clase media y los personajes de clase alta. Si bien los muestra como personajes lejanos y diferentes en sus formas de concebir el mundo, estos no llegan a enfrentarse ni a compartir escenas que expongan la desigualdad entre ellos.

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

22

En 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 Franciscutti (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.

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.

En síntesis

103

No es casual que representar lo nacional sea un asunto prioritario en estas dos películas. De hecho, poner los valores comunes a los miembros de un país frente a la pantalla, representa una estrategia sólida, un buen punto de partida al momento de convocar al público y persuadirle de que elija una película nacional en lugar de una película extranjera. Los filmes nacionales son los únicos (al menos por ahora) que ofertan representar lo ecuatoriano.

Pues bien, el afán de representar la identidad nacional podría no ser exclusiva del cine ecuatoriano; esta es una búsqueda cinematográfica común en sectores que se han encontrado históricamente relegados de la producción audiovisual que circula a nivel mundial.

Tomando la noción de Hall (1998) sobre la identidad cultural, cabe afirmar que el cine ecuatoriano representa lo nacional como un espacio de énfasis de las semejanzas y diferencias entre los sujetos; escribir, detallar y representar dichas identidades en la pantalla genera discursos identitarios que resultan atractivos. Lo nacional, en los casos estudiados, es un espacio de convergencia de identidades que se afectan en el territorio ecuatoriano serrano-costeño que se encuentra integrado, a través de la presentación de

las carreteras en pantalla. La identidad nacional, en los casos que se han revisado, es un tejido bastante complejo conformado por múltiples sujetos que representan estereotipos, la confrontación de dichos sujetos en pantalla simboliza una suerte de resolución del conflicto nacional, el sujeto protagonista del conflicto nacional es el mestizo.

Ahora bien, todo lo dicho sobre la identidad nacional no significa que su representación en pantalla sea estática cuando de contenidos se trata, este análisis permite suponer que, entre el cine de los años noventa y el cine de la primera década del siglo veintiuno, la forma de representar lo nacional ha cambiado. En el primer caso, lo nacional se representaba con austeridad e indiscreto afán de denuncia sobre las precarias condiciones materiales de los personajes y el abandono de las instituciones sociales hacia ellos. En el segundo caso, se puede observar una visión mucho más esperanzadora en la cual los conflictos se debaten en el campo subjetivo de los personajes. El cambio de estilo/género de los largometrajes, de los modos de producción y financiamiento y de las relaciones entre campo cinematográfico y Estado podrían ser algunos de los factores que configuran las diferencias entre los contenidos y abordajes trabajados en los largometrajes.

104

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, folclorizante y rural como también un cine de ficción estereotípico, urbano e insistente en la revisión de problemáticas históricas y sociales del país.

Los personajes, escenarios, objetos y diálogos en pantalla dan pistas sobre la representación fílmica de la cuestión nacional ecuatoriana, tomando en cuenta que no es posible referir a la totalidad de la identidad nacional, sino del tejido en donde convergen las semejanzas y las diferencias de las identidades que se relacionan en una nación.

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 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.

105

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.

Referencias bibliográficas

- Borja, Rodrigo. *Enciclopedia de la política*. México D. F. : Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Camarero, Gloria (ed.). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: AKAL Editores, 2002.
- Cassetti, F, y DiChio F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- Castro, Carlos. *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, 2012
- Cinemateca Nacional. *Cronología del cine ecuatoriano*. 25 de Agosto. <http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/2>. 2016.
- Cordero, Sebastián. *Ratas, ratones y rateros*. Quito, DVD, 107 min. 1999.
- Escalante, Carlos Vera. *Manual de producción cinematográfica*. México: UNAM, 2004.
- Hall, Stuart. «Cultural Identity and cinematic representation.» *Framework*, 68-81, 1998.
- Hermida, Tania. *Qué tan Lejos*. Quito, DVD, 92 min, 2006.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005.
- León, Christian. Reinventando al otro. *EL documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola Editores, 2010.
- Schlesinger, Philip. "The Sociological scope of 'National Cinema'". *Cinema & Nation*, de Mette Hjort y Scott Mackenzie, 17-28. Londres: Routledge, 2000.
- Sorlin, Pierre. Sociología del cine. *La apertura para la historia del mañana*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985.

107

Anexos

Anexo 1

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

	<i>Ratas, ratones y rateros</i>	<i>Qué tan lejos</i>
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