

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

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

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

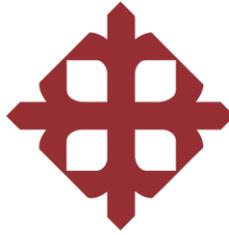
**TÍTULO: ANÁLISIS DE TRES FILMES ECUATORIANOS DEL
DIRECTOR SEBASTIÁN CORDERO: RATAS, RATONES Y
RATEROS; PESCADOR Y SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL
DESDE LA MIRADA DEL REALISMO SUCIO**

**AUTORA:
DE LA VEGA ZURITA MELISSA PAMELA**

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
GRADO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TUTOR:
LCDA. GARCÍA VELÁSQUEZ MARÍA EMILIA. MGS.**

**Guayaquil, Ecuador
19 de septiembre de 2018**



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **MELISSA PAMELA DE LA VEGA ZURITA**, como requerimiento parcial para la obtención del Título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

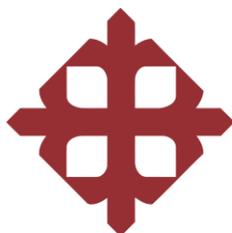
TUTOR (A)

f. _____
Lcda. García Velásquez María Emilia, MGS.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Lcdo. Efraín Luna M. MGS.

Guayaquil, a los 19 del mes de septiembre del año 2018



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

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

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Melissa Pamela De la Vega Zurita**

DECLARO QUE:

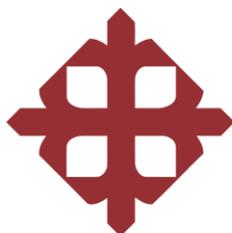
El Trabajo de Titulación **ANÁLISIS DE TRES FILMES ECUATORIANOS DEL DIRECTOR SEBASTIÁN CORDERO: RATAS, RATONES Y RATEROS; PESCADOR Y SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL DESDE LA MIRADA DEL REALISMO SUCIO** previa a la obtención del Título de **LICENCIADA EN COMUNICACION SOCIAL**, ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

Guayaquil, a los 19 del mes de septiembre del año 2018

LA AUTORA

f. _____
MELISSA PAMELA DE LA VEGA ZURITA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

AUTORIZACIÓN

Yo, **Melissa Pamela De la Vega Zurita**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **ANÁLISIS DE TRES FILMES ECUATORIANOS DEL DIRECTOR SEBASTIÁN CORDERO: RATAS, RATONES Y RATEROS; PESCADOR Y SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL DESDE LA MIRADA DEL REALISMO SUCIO**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 19 del mes de septiembre del año 2018

LA AUTORA:

f. _____
DE LA VEGA ZURITA MELISSA PAMELA

REPORTE URKUND

ANÁLISIS DE TRES FILMES ECUATORIANOS DEL DIRECTOR SEBASTIÁN CORDERO: RATAS, RATONES Y RATEROS; PESCADOR Y SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL DESDE LA MIRADA DEL REALISMO SUCIO

The screenshot displays the URKUND interface. On the left, a document titled "DE LA VEGA_MELISSA_FINAL3.docx (D41037870)" is shown, presented on 2018-08-29 15:17 (-05:00) by melissadelavegaz@gmail.com. The message content indicates that 1% of the 69 pages consist of text present in 3 sources. On the right, a "Lista de fuentes" (List of sources) panel lists several URLs and documents, including "http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.4.pdf", "http://epgp.inflibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000737SP/P001...", "TRABAJO FIN DE MÁSTER CORRECCIONES.docx", "http://caumas.org/wp-content/uploads/2015/03/24-el-realismo-en-el-arte.-co..", "https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/674.pdf", "https://espaciolibros.com/el-realismo-sucio/", and "http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44074/Documento_complet...". The bottom toolbar includes icons for navigation and actions like "0 Advertencias", "Reiniciar", "Exportar", and "Compartir".

f. _____
Lcda. García Velásquez María Emilia, MGS.

AGRADECIMIENTO

Quiero agradecer a Dios por darme la hermosísima capacidad de soñar y de amar.

A mis padres y a mi hermana por darme el hogar al cual siempre quiero y puedo regresar.

A mis amigos, cómplices de mis sueños, por alentarme siempre y creer en mi.

A la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, por haber sido mi espacio de formación académica.

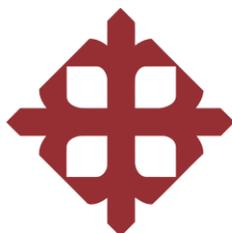
A mis profesores, por todo el conocimiento compartido y debatido.

A Marcelo y a María Emilia, por haber sido mis maestros del séptimo arte.

A Auguste Lumière, Louis Lumière y, en especial, a George Méliès.

DEDICATORIA

A todos quienes sienten pasión por el cine y
ven sus vidas en 3 actos de 35 mm



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

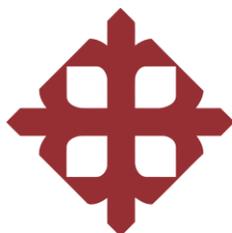
**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
Lcda. García Velásquez María Emilia, MGS.
TUTORA

f. _____
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

CALIFICACIÓN

Lcda. García Velásquez María Emilia, MGS.
TUTORA

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	XIV
ABSTRACT	XV
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: GENERALIDADES	3
PLANTEAMIENTO DEL “HECHO CIENTÍFICO” O “SITUACIÓN PROBLÉMICA”	3
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	4
JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	5
MARCO INSTITUCIONAL. - LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	6
HIPÓTESIS	6
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....	8
2.1 REALISMO SUCIO	8
2.1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL REALISMO EN LA PINTURA Y LA LITERATURA.....	8
2.1.2 REALISMO SUCIO: REPASO HISTÓRICO	10
2.1.3 CARACTERÍSTICAS DEL REALISMO SUCIO	12
2.2 EL CINE MODERNO.....	14
2.2.1 ANTECEDENTE DEL CINE MODERNO	14
2.2.2 EL NEORREALISMO ITALIANO.....	18
2.2.3 FREE CINEMA.....	21
2.2.4 CINÉMA VÉRITÉ, CINÉMA DIRECT Y NOUVELLE VAGUE	22
2.2.5 NUEVO CINE LATINOAMERICANO.....	24
2.3. CINE DE LA MARGINALIDAD	29
2.4 EL CINE ECUATORIANO.....	30
2.4.1 REPASO HISTÓRICO DEL CINE ECUATORIANO	30
2.4.2 SEBASTIÁN CORDERO Y SU FILMOGRAFÍA	32
CAPITULO 3: METODOLOGÍA	38
3.1. ENFOQUE METODOLÓGICO.....	38
3.1.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE MUESTRAS	39
3.1.3 MÉTODOS UTILIZADOS.....	41
3.2.1 PROPUESTA DE MATRIZ DE ANÁLISIS	45
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE RESULTADOS	51
4.1 ENTREVISTA A SEBASTIÁN CORDERO	51
4.2 ENTREVISTA A CECILIA VERA.....	53
4.3 ENTREVISTA A ANDRÉS CRESPO	55
4.4 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA <i>RATAS, RATONES Y RATEROS</i> BAJO EL ENFOQUE DE REALISMO SUCIO.....	57

4.5 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA <i>PESCADOR</i> BAJO EL ENFOQUE DE REALISMO SUCIO.	66
4.6 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA <i>SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL</i> BAJO EN EL ENFOQUE DE REALISMO SUCIO.	73
CONCLUSIONES	82
RECOMENDACIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	86
ANEXOS	89
Anexo A: Entrevista a Sebastián Cordero, director de <i>Ratas, Ratones y Rateros; Sin Muertos No Hay Carnaval</i> y <i>Pescador</i>.	89
Anexo B: Entrevista a Cecilia Vera, docente de la carrera de Literatura en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil.	104
Anexo C: Entrevista a Andrés Crespo, guionista de <i>Sin Muertos No Hay Carnaval</i> y actor principal en <i>Pescador</i>.	108

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Ficha técnica de Ratas, Ratones y Rateros	34
Tabla 2: Ficha técnica de la película Pescador	35
Tabla 3: Ficha técnica de la película Rabia	35
Tabla 4: Ficha técnica de la película Pescador	36
Tabla 5: Ficha técnica de la película Europa Report.....	36
Tabla 6: Ficha técnica de la película Sin Muertos No hay Carnaval	37
Tabla 7: Matriz de análisis (imagen)	48
Tabla 8: Matriz de análisis (sonido)	48
Tabla 9: Matriz de análisis (montaje)	49
Tabla 10: Matriz de análisis (espacio).....	49
Tabla 11: Matriz de análisis (narración)	50
Tabla 12: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (imagen)	57
Tabla 13: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (sonido)	59
Tabla 14: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (montaje)	61
Tabla 15: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (puesta en escena).....	62
Tabla 16: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (narración).....	64
Tabla 17: Análisis interpretativo de la película Pescador (imagen).....	66
Tabla 18: Análisis interpretativo de la película Pescador (sonido).....	68
Tabla 19: Análisis interpretativo de la película Pescador (montaje).....	70
Tabla 20: Análisis interpretativo de la película Pescador (puesta en escena) ..	70
Tabla 21: Análisis interpretativo de la película Pescador (narración).....	72
Tabla 22: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (imagen).....	73

Tabla 23: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (sonido).....	75
Tabla 24: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (montaje).....	77
Tabla 25: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (puesta en escena)	78
Tabla 26: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (narración)	80

RESUMEN

A lo largo de la historia del cine han surgido diversos movimientos que abordan la creación cinematográfica y la puesta en escena de historias o construcciones audiovisuales desde diversas ópticas y prácticas. Algunos de estos movimientos han surgido producto de la influencia de otras expresiones artísticas como la literatura o la pintura. Un ejemplo de esto es el caso de D.W. Griffith, quien tomó prestado de la literatura el melodrama y lo incorporó a su producción cinematográfica dando nacimiento al Cine Clásico.

El presente trabajo brinda una mirada al realismo sucio, como corriente literaria y su influencia en la producción cinematográfica del director ecuatoriano, Sebastián Cordero, específicamente en tres de sus producciones: *Ratas*, *Ratones y Rateros*, *Pescador* y *Sin Muertos No Hay Carnaval*.

Para la realización del presente trabajo de investigación, se procedió a identificar primero los rasgos del realismo sucio en la literatura y luego trasladarlos al lenguaje audiovisual mediante la construcción de una matriz basada en el método de análisis interpretativo propuesto por el escritor e investigador mexicano, Lauro Zavala. Cada una de las películas escogidas de Cordero fue analizada aplicando la matriz para de esa forma determinar la presencia de rasgos de realismo sucio en su cinematografía.

Palabras Claves: Realismo sucio; Cine; Literatura; Sebastián Cordero; análisis cinematográfico

ABSTRACT

Throughout the history of cinema, various movements have emerged that address the creation of films and the staging of stories or audiovisual constructions from different perspectives and practices. Some of these movements have arisen as a result of the influence of other artistic expressions such as literature or painting. An example of this is the case of D.W. Griffith, who borrowed melodrama from literature and incorporated it into his film production, giving birth to the Classic Cinema.

The present work offers a look at dirty realism, as a literary current and its influence on the cinematographic production of the Ecuadorian director, Sebastián Cordero, specifically in three of his productions: *Rats*, *Mice* and *Thieves*, *Fisherman* and *No Dead No Carnival*.

To carry out this research work, we first identified the features of dirty realism in literature and then transferred them to the audiovisual language by constructing a matrix based on the method of interpretive analysis proposed by the Mexican writer and researcher, Lauro Zavala. Each of Cordero's chosen films was analyzed by applying the matrix to determine the presence of dirty realism features in his cinematography.

Keywords: Dirty realism; Cinema; Literature; Sebastián Cordero; film analysis.

INTRODUCCIÓN

*“Una cámara en la mano
y una idea en la cabeza”*
Glauber Rocha

El presente trabajo representa un aporte al arte cinematográfico por su contenido académico que relaciona dos campos artísticos que comparten características en común: la literatura y el cine. El punto de partida plantea la idea de que es posible realizar un análisis de películas tomando en consideración la mirada que plantea el realismo sucio, un movimiento literario que propone un tipo de narrativa que se puede aplicar también a las historias que son llevadas a la pantalla grande.

A través del capítulo uno se establecen las generalidades del trabajo como el hecho científico, el planteamiento del problema, la justificación, el objetivo general, los objetivos específicos, entre otros detalles que delimitan el desarrollo de esta investigación.

A lo largo del capítulo dos se realiza un repaso histórico de los siguientes conceptos: realismo, realismo sucio, cine moderno, cine de la marginalidad, con el fin de presentar el universo de ideas que permitirán situar al lector. Estos conceptos servirán como el marco teórico que se aplicará para fundamentar el análisis de los filmes y las conclusiones del trabajo. En este mismo capítulo se incluye un repaso por la historia del cine ecuatoriano hasta aterrizar finalmente en la filmografía de Sebastián Cordero, cineasta que dirigió los tres filmes elegidos para el presente estudio, los cuales presentan historias que se desenvuelven en el contexto social ecuatoriano.

Una vez planteado el marco teórico del presente trabajo de titulación, en el capítulo tres se propone la metodología que servirá para realizar el análisis de los filmes. El modelo propuesto se compone de dos variables importantes; por un lado están los aspectos cinematográficos, definidos por modelos tradicionales de análisis de películas, y por otro lado (y el principal), las ideas que caracterizan al realismo sucio. La

convergencia de ambas artes permitirá abarcar el análisis de los filmes desde una perspectiva literaria y cinematográfica.

En el capítulo 4 está la aplicación del modelo de análisis en los filmes *Ratas*, *Ratones y Rateros*; *Pescador* y *Sin Muertos No Hay Carnaval*, es decir, cada uno de los filmes es analizado según el modelo establecido en el capítulo 3, el cual acoge la mirada del realismo sucio aplicado al cine.

Para finalizar, el trabajo expone los resultados de la investigación/análisis junto con las conclusiones del trabajo y las recomendaciones respectivas.

CAPÍTULO I: GENERALIDADES

PLANTEAMIENTO DEL “HECHO CIENTÍFICO” O “SITUACIÓN PROBLÉMICA”

En diciembre de 1999 se estrenó en nuestro país la película *Ratas, Ratones y Rateros*, el filme con el que el director ecuatoriano Sebastián Cordero (Quito, 1972) debutó en el mundo del séptimo arte. La película se basa en una historia que presenta una problemática de nuestro país: la delincuencia manifestada en diversos estratos sociales. Bajo esta premisa, el filme se promocionó como una producción ecuatoriana pionera en su tipo, alejada del cine clásico e innovadora dentro de las corrientes del cine moderno. Durante los seis meses de exposición en la cartelera de los cines ecuatorianos alcanzó una taquilla superior a los 180,000 espectadores¹, convirtiéndose en el referente de nuestro país en las listas de filmes latinoamericanos del cine moderno, específicamente, del cine de la marginalidad, un estilo particular que representa un punto de conexión entre el cine y el movimiento literario el realismo sucio.

En el año 2011, Sebastián Cordero estrenó la película *Pescador*, un filme cuya historia se sitúa al inicio en una comunidad de pescadores de nuestro país, un sector que recibe sorpresivamente un contrabando de drogas y revoluciona las vidas de las personas que viven ahí, en especial, el de Blanquito, un pescador modesto y común que decide cambiar el rumbo de su vida, perseguir un mejor futuro y emigrar hacia la ciudad.

Cinco años después, Cordero promociona su película *Sin Muertos No Hay Carnaval* inspirada también en otro problema que aqueja a nuestra sociedad, en este caso, a uno que está presente en el contexto guayaquileño. La historia de este filme resulta familiar, pues se inspira en la invasión de terrenos en zonas periféricas de Guayaquil, problemática que por muchos años ha sido objeto de debates y esfuerzos en instancias públicas para crear vías legales que garanticen una solución a favor de las familias que habitan en esas zonas.

¹ Información extraída de diario El Telégrafo (2012).

Cordero es entonces, catalogado por él mismo y por la crítica, como un director que se alinea a la corriente del realismo y que se preocupa por elevar a la esfera pública, historias inspiradas en ciudadanos comunes con vidas que demuestran un contexto social de nuestro país, en este caso, el problema de la delincuencia expresada a todo nivel social (película 1), la emigración hacia la ciudad (película 2) y el problema de las invasiones ilegales de tierras (película 3).

El presente trabajo plantea analizar dos aspectos importantes: 1) las características del realismo sucio, como un movimiento literario con capacidad de compartir campo de aplicación con el cine, 2) Los aspectos de este movimiento presente en la cinematografía de Sebastián Cordero.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Diversos estudios académicos plantean que el cine es un arte que a su vez agrupa y se nutre de otros campos artísticos como la pintura, la música, la danza, el teatro, la fotografía y la literatura, esta última definida por la Real Academia Española como el arte de la expresión verbal. Si bien la literatura utiliza el lenguaje para su narrativa, el cine también se basa en él para definir su propia narrativa llevando las historias a una plataforma audiovisual: la pantalla grande.

No hay duda de que muchas de las historias de películas se basaron en obras literarias que fueron adaptadas para el cine. Sea cual fuere el caso, historia original o adaptada, toda película nace de un proceso creativo que involucra la realización de dos guiones: literario y técnico. El proceso dispone, en primer lugar, la redacción del guion literario del filme en donde se plasmará la historia y su tratamiento, las acciones y los diálogos protagonizados por los personajes que se desenvolverán en escenarios definidos. Una vez determinado el guion literario se da paso a otros parámetros vinculados con los aspectos técnicos: la propuesta de la fotografía, la composición audiovisual de las tomas, la utilización de planos y movimientos de cámara, la propuesta de diseño de producción y de arte, la selección de locaciones, el tratamiento de los personajes, maquillaje, vestuario, entre otros. Es entonces importante, para el éxito de

una película, que tanto el guion literario como el técnico guarden una estrecha relación que permita contar la historia de la forma en que fue metalizada por su autor.

Según Lauro Zavala (s.f.) afirma que “las intersecciones entre cine y la literatura son múltiples y ocurren en ambos sentidos” (p.10). Además de la adaptación cinematográfica existen otras interacciones como “las teorías y métodos del análisis de la adaptación, teoría y estética del guion cinematográfico, teoría de los géneros narrativos en el cine clásico, teoría narrativa y cine contemporáneo, teorías de la recepción cinematográfica (el espectador como lector), el director como autor” (p.13).

Por ello, en esta investigación aplicando la premisa de que Sebastián Cordero intenta representar historias de ciudadanos comunes envueltos en situaciones marginales en su filmografía, se plantea como problema de investigación la siguiente pregunta: **¿Cómo se manifiesta cinematográficamente la corriente literaria del realismo sucio en los filmes *Ratas, Ratones y Rateros; Pescador y Sin Muertos no Hay Carnaval?***

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El realismo sucio nació como un movimiento literario estadounidense a mediados del siglo XX. Su enfoque marcó a la Literatura y sirvió también para abrir nuevas narrativas que se pueden relacionar con el cine, específicamente, con el cine de la marginalidad en donde se exponen historias sobre la vida en las grandes ciudades, sus problemas, sus ciudadanos/protagonistas, la cotidianidad y los rasgos culturales que caracterizan a sus contextos sociales.

Si bien se ha establecido una conexión entre el realismo sucio y el cine (reflejado en el cine de la marginalidad) es importante analizar la aplicación de esta relación, literatura-cine, en productos cinematográficos de nuestro país, específicamente, en las películas de Sebastián Cordero: *Ratas, Ratones y Rateros; Pescador, y Sin Muertos No*

hay Carnaval, en donde está la exposición de algunas situaciones que representan el contexto social de nuestro país.

Por lo tanto, el presente análisis busca analizar la relación entre el realismo sucio y su reflejo en los aspectos cinematográficos de películas ecuatorianas alineadas con el cine de la marginalidad. Este análisis académico beneficiará, en orden prioritario, a las personas vinculadas a la producción cinematográfica de nuestro país: estudiantes de cine y carreras afines, directores, productores, guionistas, fotógrafos, críticos de cine, académicos, periodistas culturales etc. En segundo lugar, a la población en general, ya que se podrá elevar el conocimiento acerca del Cine y su influencia con otras artes como la Literatura la cual se ve reflejada en películas que intentan revelar problemáticas que aquejan a nuestro país.

MARCO INSTITUCIONAL. - LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Estudio de construcción discursiva y recepción.

HIPÓTESIS

La cinematografía del realizador ecuatoriano, Sebastián Cordero, específicamente sus películas, *Ratas*, *Ratones y Rateros*, *Pescador* y *Sin Muertos No Hay Carnaval*, presenta características vinculables a la corriente literario del realismo sucio.

OBJETIVOS DEL PROYECTO

OBJETIVO GENERAL

Analizar la representación del movimiento literario, el realismo sucio, en tres filmes ecuatorianos: *Ratas*, *Ratones y Rateros*; *Pescador* y *Sin Muertos No Hay Carnaval* a través de su visionado y la identificación de sus características.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) Realizar un repaso histórico del realismo sucio como movimiento literario a través de una investigación documental para determinar sus características.

- b) Adaptar las características del realismo sucio determinadas en el marco teórico al lenguaje audiovisual para la elaboración una matriz con los aspectos claves a identificar en los filmes seleccionados.

- c) Visionado de las películas *Ratas, Ratones y Rateros; Pescador y Sin Muertos No Hay Carnaval* para aplicar la matriz e identificar las características del realismo sucio presentes en ambas producciones.

- d) Entrevistar a un experto en el ámbito literario y personajes relacionados con la producción de las películas seleccionadas para determinar si las intenciones detrás de la puesta en escena concuerdan con las características del realismo sucio.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1 REALISMO SUCIO

2.1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL REALISMO EN LA PINTURA Y LA LITERATURA

El realismo es una corriente artística que surgió con la pintura en el segundo tercio del siglo XIX como contraposición al romanticismo. El artista que propuso esta nueva mirada y propuesta en el arte fue el francés Gustave Courbet (1818-1877), a través de un tipo de pintura realista que “mira la vida y pinta todos sus espectáculos, incluso lo más humildes para en que en lo trivial se vea expresado lo sublime. Manifiesta preocupaciones sociales para que se asocie pintura realista a arte popular y arte social” (Montesino, 2004, p. 7).

Una de sus principales obras pertenecientes a este movimiento es la pintura *El Origen del Mundo*. En ella se puede observar el órgano sexual de una mujer que está cómodamente postrada en una cama con sábanas blancas. Esta poderosa pintura funciona como una imagen apegada a la realidad, novedosa para la época y por tanto, objeto de polémica. Si se analiza esta pieza artística como si fuera el fotograma de una película, se trata entonces de un primer plano de una vagina abierta, mostrándose tal cual es frente a la cámara y sin ningún acompañamiento distractor, causando en los espectadores diversas emociones e invitando a reflexionar la idea que el artista quiso transmitir al pintar este cuadro y titulándolo como ‘El origen del mundo’. Y es que precisamente la propuesta discursiva que realiza Courbet apunta su mirada individual, que concibió la idea de que, a través de la vagina de una mujer común, cuyo rostro no interesa, se puede exaltar el origen/nacimiento de los hombres y mujeres comunes, sujetos que inspirarían a Courbet durante su carrera artística en el realismo.

Cada época puede ser presentada por sus propios artistas... La pintura histórica es esencialmente contemporánea. Cada época debe tener sus propios artistas que la expresan y la representan para la posteridad. Una época que no ha sido expresada por medio de sus artistas no tiene derecho a ser expresada por los artistas que vengan detrás. (Courbet citado por Teresa Montesinos, 2004, p. 13)

Esta convivencia entre mirada objetiva y mirada subjetiva, mundo exterior y mundo interior es lo que enriquece el papel del artista, al no ser un mero imitador/documentador de lo que observa, sino que, a través de su arte, le dota de sentido a lo que está a su alrededor, es decir, le da su expresión personal. “De la misma manera que antes se decía de un novelista (tiene imaginación), pido que hoy se diga “tiene sentido de lo real”. El don de ver todavía es menos común que el don de crear” (Zolá, citado por Camila Bejarano, 2014, p. 75).

El realismo también se relaciona con la Literatura y persigue la misma intención: entender y explicar la realidad social. En el campo literario, el realismo nace en Francia con Balzac y Stendhal, extendiéndose posteriormente por el resto de Europa. Las novelas, que surgieron como creaciones inspiradas en esta nueva corriente, tienen las siguientes características: 1) Ofrece una mirada crítica de la sociedad con el propósito de denunciar problemas que aquejan al entorno, en especial, de la clase media; 2) Realiza descripciones verosímiles tanto del entorno donde se desarrolla la historia, como de los personajes en sus diálogos internos y externos con las demás personas.

Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) ensayista, poeta y crítico de arte francés, dedicó un ensayo a analizar al pintor de la vida moderna. En el texto, Baudelaire exalta a ese artista que, llevado por su curiosidad, explora las diferentes facetas que ofrece una sociedad, desde su diversidad de grupos, sectores y problemáticas. Lo exalta y lo llama ‘hombre del mundo’ por esa estrecha cercanía que valora realizar desde su posición como artista.

Al Sr. G. no le gusta ser llamado artista. ¿No tiene algo de razón? Se interesa por el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestra esfera. El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político. El que vive en el barrio Breda ignora lo que pasa en el Faubourg Saint-Germain. Salvo dos o tres excepciones, que es inútil mencionar, la mayoría de los artistas son, hay que decirlo, brutos muy hábiles, puros braceros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea. (Baudelaire, 1863, p.6)

2.1.2 REALISMO SUCIO: REPASO HISTÓRICO

Una corriente del realismo literario es el realismo sucio que “surge en Estados Unidos alrededor de los años 70 y 80 de siglo XX” (Barrientos, 2013, p.9). Como su nombre lo indica, el realismo sucio planteó un nuevo enfoque y estilo de contar historias, ahora inspiradas en situaciones reales y marginales que atraviesan los ciudadanos comunes. Se tratan de historias grises, con héroes menores como personajes, que viven sus vidas comunes con dificultades y paradojas alejadas de lo extraordinario y lo heroico. Entre las características del realismo sucio se destacan la simpleza del lenguaje en el relato, sin uso de adjetivos, adverbios, ni de expresiones grandilocuentes. Aquí es donde radica la conexión que genera esta corriente literaria con lectores pensantes que se identifican con estas historias observadas desde una mirada pictórica que va retratando, con recursos mínimos, a los personajes y a sus situaciones apegadas a la realidad. Este realismo es catalogado como sucio: no ha pasado por ningún tratamiento fantástico o de ficción que haya alterado su cruda realidad.

Las historias que nos cuenta el realismo sucio prescinden del exceso de adjetivos, de situaciones imaginarias y de grandes historias. Como su propio nombre lo indica, las historias están centradas en la simple y sucia realidad cotidiana que nos rodea. Las vidas mediocres, sucias y grises de sus protagonistas identifican a cientos de lectores, los cuales, fueron los que lanzaron al éxito a este tipo de escritores. (Barrientos, 2013, p.9)

El contexto social y político en el cual surge el realismo sucio es la Guerra Fría, en donde a través de su narrativa examina la política y el discurso de la época, caracterizada por una hipocresía y ambigüedad en donde, por un lado, se promulgaba la imagen de un país como el ejemplo de libertad, mientras que por otro lado, se veía la injerencia militar en otros países o la censura del gobierno.

La producción cultural, la concepción de la realidad americana (especialmente a través del lenguaje), bajo un desinterés y un modelo apolítico, no era posible; la representación de la realidad se convierte en un acto político y era debidamente analizado. Una subcorriente política hipersensible corre a través de las representaciones de la realidad que se encuentra en el realismo sucio. El realismo sucio de 1960, 1970 y 1980 –que caracteriza la vida doméstica americana– exhibe en todas partes la huella dejada por la Guerra Fría en la cultura del país. (Martínez, 2015, p.68)

Entre los principales exponentes del realismo sucio están: Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolf, Charles Bukowski o Henry Miller.

El realismo sucio también llegó a Sudamérica de la mano de Pedro Juan Gutiérrez (1950) con su obra *Trilogía sucia de la Habana* en donde se expone la situación social que atravesó Cuba entre los años 1994 y 1997. Esta obra está compuesta por los relatos *Anclado en Tierra de Nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*, y en ellos se expone el estado de pobreza en que se encontraba La Habana debido a la crítica situación económica y social del gobierno castrista. Esta problemática fue en aumento debido al fin de las relaciones entre Cuba con los países de la órbita soviética, lo que provocó que graves consecuencias se desencadenen en la economía de la isla y en la economía familiar de los cubanos.

Pedro Juan Gutiérrez muestra, a través de su propia experiencia, a una ciudad en donde vive el hambre, el pobre, el destruido y el desesperanzado. Colecciona y exhibe sin tapujo alguno, retratos de una urbe que se ha convertido en un espacio donde conviven el alcohol, el sexo, las drogas, la mendicidad, el delirio y el desenfreno, aspectos que se convirtieron en el entorno en donde conviven hombres y mujeres que luchan día a día por sobrevivir en una ciudad que no brinda esperanzas de un futuro mejor. Esta coyuntura social es relatada por Gutiérrez con la visceralidad narrativa que también caracteriza al estilo de Bukowski. Roberto Bolaño opina al respecto: “Una vida de múltiples trabajos, la mayoría aparentemente no relacionados con la literatura, un éxito tardío, una escritura sencilla, aunque aquí hay que tener muchísimo cuidado, unos temas comunes, como las mujeres, el alcohol y la lucha por sobrevivir” (Bolaño citado por Alexis Candía, 2007, p.53)

Retomando la relación entre la pintura y el cine se podría decir que ambas comparten la perspectiva pictórica del realismo, ambas intentan transmitir al espectador, a través de una imagen, una realidad social, con protagonistas que se desenvuelven en

problemáticas que llamaron la atención de artista/autor, quien tuvo la intención de revelarlas. He ahí el objetivo final de este ejercicio artístico: **no quiere deslumbrar al público con creaciones fantásticas y extraordinarias, sino elevar a la reflexión una situación social.**

2.1.3 CARACTERÍSTICAS DEL REALISMO SUCIO

El realismo sucio como un movimiento literario que presenta sus propias características, algunas de ellas inspiradas en el minimalismo debido a que “renuncia a todo aquello que no sea imprescindible para la narración” (Barrientos, 2013, p.10) . Estas apuntan hacia un estilo y construcción narrativa que tiene como objetivo la conexión con la realidad, cruda y sucia, por la que atraviesan los personajes inspirados también, en el ciudadano común de la sociedad. Estas características surgen en contraposición a lo que se conoce como el romanticismo².

Principales ideas del realismo sucio:

1.- En las historias del realismo sucio se presentan los problemas de los personajes como seres en donde convergen crisis, la corrupción de valores, la marginalidad, las injusticias, los vicios y placeres, las disparidades sociales, las banalidades y todo aquello que representa el lado oscuro de las vidas de las personas. Se presentan historias aterrizadas en la realidad, con ausencia de elementos fantásticos, en donde se representa una mirada al contexto social.

2.- Los finales suelen ser abiertos con el propósito de invitar al espectador a que sea él quien le dote de sentido y reflexión.

² Movimiento cultural que se desarrolla en Europa desde fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX y que, en oposición al Neoclasicismo, exalta la libertad creativa, la fantasía y los sentimientos. (Definición de la Real Academia Española).

3.- El objetivo de contar la historia no es la realización de un juzgamiento de los actos acontecidos, sino la demostración de otras caras y situaciones de la vida como la muerte, la soledad, la frustración, el dolor, la decepción, entre otros aspectos.

4.- El realismo sucio utiliza un lenguaje coloquial que se inspira en el contexto en el cual se desarrolla la historia. No utiliza adjetivos, adverbios o expresiones que maquillen la realidad que intentan representar, es decir, se puede apreciar el talento del escritor al adaptar su estilo a una historia con vida propia y apegada a unos lineamientos de la realidad y crudeza.

5.- La descripción realizada por el narrador es fría y concisa, se asemeja a la función de una cámara fotográfica la cual va registrando y contando minuciosamente la historia, sin manipulación o adorno alguno, sino con las propias características que la identifican en contexto histórico y social.

En otras palabras, el lenguaje se vuelve importante, en palabras de Richard Ford, «*in and of itself*»; el lenguaje se convierte en histórico en tanto que ilustra el carácter de la realidad como un discurso socialmente construido en un momento histórico dado, el lenguaje de un momento concreto refleja la fusión entre las necesidades y las circunstancias. El discurso no es fijo, sino que cambia y se altera, como las presiones sobre una realidad externa que afectan a una sociedad obligada a cambiar. (Martínez, 2015, p. 72)

6.- Los personajes que participan en la historia están concebidos según los propios rasgos de ciudadanos comunes, aquellos que viven al margen de las instituciones sociales y cuyas historias no salen precisamente a deslumbrar la esfera pública, sino que permanecen bajo una sombra que las mantienen dentro del ámbito de lo privado, lo rutinario, y alejado de los cánones aceptados por la sociedad.

Al hablar del realismo sucio es importante incluir el tratamiento de los personajes de las historias. Se tratan de héroes menores que no representan los clásicos personajes que obtienen la victoria de la providencia y la buena fortuna al final del relato. Por lo contrario, este movimiento literario va a centrar como protagonistas, a ese hombre/mujer

marginados y perdidos por la sociedad, con sus tribulaciones, sus derrotas, traiciones, sus pasiones desmedidas y la escasez de oportunidades que harán de sus estilos de vidas, representaciones de otros ciudadanos comunes marcados por una sociedad que no siempre brinda oportunidades ni justicia.

7.- El objetivo del narrador de estas historias no es el de convertirse en un juez que dicte sentencia de los actos de sus personajes, no se trata de escribir un examen de conciencia valorando el bien y el mal presentes en sus actos y decisiones. El narrador del realismo sucio busca adentrarse en las situaciones que contará en el relato, de la forma más apegada a ella, utilizando al lenguaje como su principal arma para expresar de la forma en cómo lo harían sus personajes, para describir las situaciones con tal minuciosidad que permita a los lectores visualizar y sentirse como en la piel y en las emociones de los personajes. Por tal razón es que el realismo sucio parte del minimalismo, como estilo artístico que reduce al mínimo sus medios de expresión, en este caso, el lenguaje utilizado será aquel en donde no existan expresiones que adornen a la realidad.

2.2 EL CINE MODERNO

2.2.1 ANTECEDENTE DEL CINE MODERNO

A través de la historia del cine han surgido diversos períodos y géneros que aparecieron según los cambios sociales, políticos y económicos de la época. El primero de ellos es conocido como el cine clásico, aquel que data desde el año 1912 hasta mediados de los años 50s. En esta etapa, el cine estaba liderado por los grandes estudios cinematográficos, el cine de género y el *star system* (entiéndase como la promoción de los actores y actrices para atraer al público). Esta etapa presentó algunas particularidades interesantes de análisis, debido a la paradoja que existió entre el nacimiento y posicionamiento de una nueva industria, la cinematográfica, en medio de una crisis socioeconómica que marcó la historia y las vidas de los ciudadanos de los Estados Unidos: la gran depresión. Esta etapa produjo varias consecuencias catastróficas en los sectores financiero, bursátil, y económico, no solo de Estados Unidos, sino también de

otros países. Las vidas de los norteamericanos dieron un giro rotundo al pasar de los prósperos años 20, a la bancarrota, pobreza, crisis y depresión de los años 30s.

A pesar de este contexto, la industria cinematográfica se posicionó con fuerza en las vidas de las personas y se convirtió en uno de los principales sectores artísticos de producción de la sociedad. No obstante a la crisis general económica, es en esta etapa en donde se estableció la fidelidad y la preferencia de los ciudadanos al acudir a las salas de cine, la cual se convirtió en toda una experiencia que ofrecía un escape a los problemas y las frustraciones que aquejaban sus vidas, así como en una oportunidad para admirar las interpretaciones de los actores/estrellas que también estaban en apogeo.

En esta época del cine clásico se produjeron filmes, a través de las grandes industrias cinematográficas, cuyas historias tenían la característica del *happy ending*, es decir, películas en donde sus protagonistas lograban superar los conflictos del relato, convirtiéndose al final en grandes triunfadores del amor, la buena fortuna, el perdón o la buena suerte. Es así que, para la época, la experiencia de visualizar una película era una suerte de escape de la realidad y de los problemas del día a día a través de historias esperanzadoras con personajes heroicos o que al final logran demostrar que sí es posible alcanzar los sueños y la solución de los problemas a pesar de todas las vicisitudes presentadas en la vida.

Si bien el séptimo arte se situó con fuerza en la cultura de los ciudadanos, el cine clásico entra en conflicto por el contexto social posguerra que invade al mundo y que surge a mediados de los años 50s.

Las razones por las que el esplendoroso cine clásico entró en crisis y por lo cual dio cabida al cine moderno, tiene que ver primero que todo con el brusco cambio cultural de finales de los años cincuenta, la sociedad moralista que veía el cine clásico es reemplazada por generaciones nuevas y de pensamiento mas libre, que ya desea ver algo diferente. La segunda causa de crisis, fue económica pues los grandes estudios de Hollywood que promovieron el cine clásico tuvieron una caída financiera por la entrada de la televisión a los hogares compitiendo con el cine (el ciudadano norte-americano común prefería quedarse viendo televisión en

casa) y por la ley anti-monopolio en la que se exige a los grandes estudios, dejar de monopolizar todo el mercado del cine y se les impone vender las salas de exhibición. (Gutiérrez, 2014, p.5)

Este giro histórico también representa la entrada de la modernidad, entiéndase como una época histórica marcada por la corriente filosófica de lo antropocéntrico (concepción filosófica que considera al ser humano como centro de todas las cosas y el fin absoluto de la creación), en donde la razón humana es el centro del conocimiento que revela las verdades del universo. El cambio generacional marcado por esta época es otro aspecto importante para el nacimiento del cine moderno. Se trata ahora de un público conformado por personas de pensamiento libre y crítico, con ansias en conocer más a fondo los problemas reales de la sociedad y las historias de los ciudadanos comunes que sufren las consecuencias sociales, políticas y económicas de la posguerra, una época que cambia el rumbo del mundo y que marca diversos hitos importantes en la historia de la humanidad.

Otro hecho que marcó la crisis del cine clásico fue la competencia que generó el ingreso de la televisión en la vida de las personas; los ciudadanos norteamericanos adoptaron el hábito de visualizar, desde la comodidad de sus hogares, la oferta televisiva y de entretenimiento de la época, lo que generó pérdidas económicas a las industrias cinematográficas. La crisis del cine clásico da paso al nacimiento del cine moderno, el cual surge principalmente en Europa de la mano de movimientos sociales y de directores que se preocuparon por mostrar las consecuencias de la posguerra, la falta de oportunidades, la miseria, el dolor, la injusticia, la muerte, la violación de derechos, la corrupción de valores, las fallas del Estado, etc.

Técnicamente, el cine moderno surge con los Nuevos cines o nuevos movimientos cinematográficos que aparecieron entre 1945 y 1975 principalmente Europeos, como el Neorrealismo Italiano (1945-1952) con directores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconte, la Nouvelle Vague Francesa (1958-1962) con directores como Francois Truffaut, Jean Luc Goddard, Claude Chabrol y Eric Rohmer, el Free cinema Inglés (1958-1965) con directores como Karl Reisz y Tony Richardson, el Nuovo cine Italiano (1955-1975) con directores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Passolini y Bernardo Bertolucci, y en Norteamérica, con el New American Cinema (1959- 1970) con

directores como John Cassavetes, Jonas Mekas o Andy Warhol. (Gutiérrez, 2014, p.6)

Con la aparición del cine moderno surge también lo que se conoce como cine de autor. Ambos conceptos van de la mano y ven al cine como un medio de expresión para contar historias inspiradas en el contexto social y político de las sociedades, así como en las historias de las vidas del ciudadano común, representado por hombres, mujeres, niños, ancianos y jóvenes. Y es precisamente en esta propuesta de cine moderno en donde juega un rol importante la mirada y el pensamiento del director/autor del filme, ya que pasa de ser un miembro más del equipo de filmación, encargado de obedecer las instrucciones propuestas por el productor y la industria, para ahora convertirse en el artista que va a plasmar su pensamiento a través de una historia que está marcada por personajes ambiguos que durante el filme, se enfrentan a circunstancias propias de sus vidas, en muchas ocasiones, no visibles para la sociedad ni el Estado.

El cine moderno se enfoca en personajes marginados de los discursos políticos y del derecho; personas con hambre de sobrevivencia a una realidad que es desconocida por los sectores privilegiados de la sociedad. Es aquí cuando el cine moderno cautiva a un público abierto a la reflexión, al pensamiento libre y crítico, al cuestionamiento de los problemas y a una mirada más profunda y cruda de las situaciones que atraviesan los personajes que al final, no logran obtener el *happy ending* característico del cine clásico. El objetivo del cine moderno se centra en contar historias con finales que inviten a la reflexión.

En el aspecto estético del cine moderno es importante analizar la propuesta visual que se observa en los filmes de esta época, la cual tiene como objetivo la conexión, lo más cercana posible, entre la historia y el espectador, de modo que durante la experiencia de visionado, este pueda captar el contexto social expuesto y los conflictos internos de los personajes. Por ello, es común observar escenas grabadas en locaciones exteriores, en estado natural, con lentes que permitan apreciar la profundidad de campo y dar una imagen general de la situación. Con esta técnica, el director/autor puede proyectar una composición audiovisual que transmita los escenarios en donde se desenvuelve la

historia y sus personajes. Otras técnicas audiovisuales utilizadas en el cine moderno son los planos secuencia y el uso del montaje invisible. La primera de ellas consiste en la filmación, sin corte alguno, de una secuencia de planos que en su estructura cumpla con inicio, nudo y desenlace. El uso de esta técnica permite aportar con fluidez en la narrativa audiovisual, lo cual a su vez genera en el espectador, la sensación de que es parte de la historia como sujeto cercano y cómplice con los personajes. Respecto a los temas, se puede analizar que las temáticas expuestas en el cine moderno se asemejan a la intención del realismo sucio, en el sentido de que ambas se inspiran en la condición humana y la complejidad que puede representar la vida hacia las personas.

Los temas mas comunes del cine moderno están ligados a la exploración de la psicología humana, las realidades del sujeto, la infancia, la crisis de las institución familiar, la caída de la figura paterna, las vicisitudes de la relación de pareja, el cuestionamiento al matrimonio, la infidelidad, la homosexualidad, el contexto socio-político de ese sujeto en ruptura y el debate ideológico y ético entre los grandes discursos tanto políticos como morales. (Gutiérrez, 2014, p.8)

El cine moderno está a su vez compuesto por los nuevos cines que reflejan el pensamiento moderno de la época. En este momento histórico se discuten cuestiones filosóficas relacionadas a la libertad de elección de cada individuo, centro principal de la razón y el conocimiento, en medio de una época en donde además se conjugaron discursos de corrientes políticas, sociales y religiosas extremas. Uno de los principales exponentes de los nuevos cines es el neorrealismo italiano.

2.2.2 EL NEORREALISMO ITALIANO

Uno de los movimientos del séptimo arte alineado a la corriente del cine moderno es el neorrealismo italiano (1939-1945) el cual surgió como propuesta opuesta a lo producido cinematográficamente en la época. Los directores pertenecientes a este movimiento vieron al cine como un medio para expresar públicamente una mirada distinta, fuera de los cánones establecidos por el régimen político, con el fin de denunciar la realidad y las consecuencias posguerra que aquejaba a una Italia gris.

El neorrealismo cambia la visión de la séptima arte como mera forma de distracción para, haciendo honor a su nombre, convertirse en una herramienta de polémica y crítica social a la situación de posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial. Recordemos el Pentateuco salmantino de 1953 (tan solo unos años después de la puesta de largo del Neorrealismo italiano) en el que Juan Antonio Bardem definió nuestro cine patrio como: “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Contra esto se rebeló el cine y los cineastas italianos con el orgullo nacional herido tras una guerra mundial perdida y una posterior guerra civil sin solución de continuidad. (Caldevilla, s.f. p. 2)

El neorrealismo italiano como movimiento cinematográfico es capaz de ser objeto de análisis, tanto de su contenido como estilo. Como antecedente para este estudio se debe tomar en cuenta el contexto italiano previo a esta etapa. Se trataba de una Italia gobernada por el fascismo, el cual delimitaba su campo de acción, siendo el cine un espacio enfocado al entretenimiento del público o a la propaganda a favor del régimen político en funciones, es decir, no había un trasfondo social representado en las historias llevadas a la pantalla grande. Con la llegada del neorrealismo italiano el cine toma un nuevo rumbo de la mano de sus principales exponentes:

1.- Roberto Rossellini: *Roma, città aperta* (1945), *Paisá y Desiderio* (1946), *El Amor* (1947), *Alemania año cero* (1948), *Stroimboli, tierra de Dios* (1949), *Francisco, juglar de Dios* (1950), *La machina ammazzacattivi* (1952), *Ya no creo en el amor*, *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) e *India: Matri Bhumi* (1959).

2.- Luchino Visconti: *Ossessione* (1943), *La terra trema* (1948) *Bellísima* (1951), *Siamo donne* (1953), *Senso* (1954) y *Le notti bianche* (1957).

3.- Vittorio de Sica: *Ladri di biciclette* (1948), *Milagro en Milán* (1951), *Umberto D.* (1952) y *Stazione Termini* (1952).

¿Cuál fue entonces el aporte del neorrealismo italiano al cine? El mundo fue testigo de una nueva propuesta cinematográfica con un enfoque social cuyo objetivo era el levantamiento de una nueva voz, enfocada en contar historias reales de ciudadanos

afectados por las consecuencias de una guerra que había dejado muertes, dolores, sufrimiento, crisis, miseria, delincuencia, etc. Una sociedad cuyos ciudadanos atravesaban por cambios sociales, culturales y políticos, y cuya adaptación requería atravesar por situaciones difíciles alejadas de la imagen de una “sociedad perfecta” que era anteriormente representada por el régimen fascista.

El estilo de este movimiento apuesta por las historias y la carga sentimental que genera reacción en los espectadores que se adentran en el fondo de las historias. No se debe entender esto como un descuido o despreocupación por la propuesta visual y estética, sino que en orden de importancia, los personajes, el guion y los diálogos son los protagonistas de la película y los generadores de la expresión. Un ejemplo de esto es *El ladrón de bicicleta*, filme elegido por excelencia como ejemplo de este movimiento en donde presenta a tres personajes principales que se desenvuelven en la historia: un padre, una madre y su hijo. Durante toda la película se puede contemplar el contexto social a través de planos generales de locaciones ambientadas en la cultura italiana de la época. Pero además, el filme también nos permite adentrarnos en la vida privada de la familia cuyo problema principal era la desesperación por obtener un ingreso económico al hogar a través de un trabajo que requería una bicicleta. Otra característica de este movimiento son los diálogos y la construcción de los personajes, tanto así que las actuaciones respetaban los dialectos que caracterizaban a los personajes de la historia. Es tanto el apego a la realidad que el neorrealismo italiano restaba importancia a los actores profesional. En su lugar, le daba preferencia a propios hombres, mujeres y niños (estos dos últimos con más presencia en el cine que en años anteriores) que estuvieren atravesando por las situaciones relatadas, de modo que se obtendría la realidad representada. Esto va de la mano con la característica de la improvisación. El director Rossellini, en el filme (*Paisá, 1946*) dejó establecido únicamente ciertos parámetros en la grabación y apostó por la improvisación con actores no profesionales que definían con anticipación el curso de las escenas.

Se trata de una ecuación de base paritaria ser = parecer. El actor, nos dice el neorrealismo, no debería existir, pues cada uno debe ser el intérprete de sí mismo, y el querer que un hombre recite lo que experimenta otro es falsear la realidad.

Quizá la huella soviética es más palpable aquí que en ningún otro momento de la historia del cine. (Caldevilla, s.f. p. 4)

Como parte de su propuesta de estilo también se debe analizar la carga moral presente en sus películas. Al tratarse de un movimiento preocupado por mostrar las necesidades que emergían de una sociedad víctima de cambios posguerra, las historias representadas apuestan por la reflexión, con finales que invitan al espectador a hacer una retrospectiva del ser humano y su desenvolvimiento en un contexto social que condiciona el rumbo de la vida. A través del visionado de estas películas se logra un encuentro con la realidad de la vida, muchas veces no esperanzadora, sino abrumante e incierta como ella misma, especialmente cuando se trata de etapas históricas que merecen ser registradas con una visión global desde los diferentes sectores de la sociedad.

2.2.3 FREE CINEMA

Otro de los países en donde el cine moderno tuvo su influencia fue en Gran Bretaña. En febrero de 1956, un grupo de jóvenes cineastas hicieron la primera proyección de cortometrajes en el *National Film Theatre* en Londres, bajo el nombre de FREE CINEMA. En estos filmes se puede observar una nueva propuesta de cine enfocado en mostrar a la clase obrera a través de una imagen real y natural de Inglaterra. Este grupo se mostró ante la prensa como un grupo sólido que buscaba ofrecer una nueva propuesta de cine, la cual apuntaba a mostrar, lo que había tardado en mostrarse: los cambios sociales que también se estaban dando en Inglaterra como producto de la posguerra. Este grupo de cineastas buscaba además, que se exalte la firma de quien producía la película, como una demostración de que no se trataban de películas que respondían a estudios de producción o fórmulas de éxito de taquilla, sino a un punto de vista. Entre los cineastas que destacan en este movimiento están: Karel Reisz, Lindsay Anderson y Tony Richardson. Fueron varios los factores que causaron el éxito de este movimiento, entre ellos destaca el avance tecnológico de la época como películas más rápidas de 16mm, cámaras ligeras, sonido sincronizado, los cuales permitieron dar pasos firmes hacia novedades tanto en el cine de ficción como en el documental.

Los cineastas que fundaron este movimiento escribieron un manifiesto famoso que expresó lo siguiente: “*Ninguna película puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido la amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo. Actitud significa estilo. Estilo significa actitud*”. (Mazzetti, Anderson, Reisz y Richardson, 1956)

2.2.4 CINÉMA VÉRITÉ, CINÉMA DIRECT Y NOUVELLE VAGUE

Jean Rouch fue un cineasta y antropólogo francés muy importante en el siglo XX. Su gran aporte consistió en proponer la terminología *cinéma vérité* (“cine verdad”) para referirse a aquel cine documental etnográfico que tiene como propósito registrar, a través de los nuevos modelos de cámara ligeras, a las actividades humanas de forma general y particular. Él concebía al cine como un medio importante de registro de actividades humanas para la investigación y difusión (su principal aporte investigativo tuvo como protagonista a África: su cultura, tradiciones, creencias, estilos de vida en comunidad, necesidades, etc.).

La visión de Rouch fue a su vez una derivación de lo que fue la propuesta del ruso Dziga Vértov³ (1896-1954), un cineasta que realizó varios reportajes en donde mostró los cambios que se iban suscitando en la sociedad rusa. En palabras de Jacqueline Mouesca (2005) Vertov “se rebelaba contra lo que llamaba “la lepra” de los viejos filmes novelados, teatralizados, y conminaba a huir de “los dulzones abrazos del romance” y del “veneno de la novela psicológica”, y a dar la espalda a la música”. (p. 26).

Debido a que el término *cinéma vérité* resultó ambicioso para la época, este fue sustituido, durante el transcurso de los años 60, por *cinéma direct*. Este término se asimila al *direct cinema* que también se estaba utilizando en Estados Unidos. Ambas corrientes, francesa y estadounidense, tenían como enfoque el mismo *cine directo*, con la diferencia de que los franceses lo concebían como “generadores de la realidad” (mosca en la sopa)

³ Su verdadero nombre era Denis Kaufman. Declara que “el drama cinematográfico es el opio del pueblo” y busca regresar a la propuesta de cine de los hermanos Lumière. Él es conocido por proponer el “Kino-Pravda” (cine-verdad).

mientras que los estadounidenses lo veían como una práctica puramente observacional, sin intervención alguna (mosca en la pared). Esta nueva tendencia en el cine fue gracias al avance tecnológico de la época, la cual permitió que el cine directo y sus técnicas pudiesen ser aplicadas tanto en el campo del cine documental (verdad etnográfica), como en la ficción: cámaras ligeras *Arriflex* y *Éclair* de 16mm que podían ser cargadas al hombro, así como la grabadora portátil Nagra que permitió capturar sonido sincrónico en exteriores. Estos avances permitieron además abaratar los costos de producción y hacer que jóvenes cineastas de la *Nouvelle Vague* pudiesen acceder a ellos incluso sin haber estudiado previamente el oficio. Por lo tanto, la revolución tecnológica de la época no representó solamente una ayuda a la verdad etnográfica a través del cine que proponía Rouch, sino también al cine de ficción que compartía la sensación de inmediatez (como la de un documental etnográfico) a través de las imágenes granuladas y rojizas, que le daban el toque de realismo y que mostraban a ciudadanos comunes en sus vidas, tal como Rouch mostraba en sus aportes documentales acerca de los africanos.

El aporte del *cinéma vérité* a través de Rouch permitió que algunos de los cineastas comenzaran a aplicar sus técnicas a películas de ficción. Estas son algunas:

1.- ***Adieu Phillipine*** de Jacques Rozier: Este filme fue grabado con cámaras muy ligeras al hombro, con un estilo fuerte de documental, sin ser un documental. En él trabajaron actores desconocidos, con espacios para la improvisación, rodada en su mayor parte en exteriores y también en espacios interiores naturales.

2.- ***L' enfance nue*** de Maurice Pialat: Esta película se trató sobre un niño problemático y huérfano que cambia de familia debido a su comportamiento. Para contar esta historia Pialat utilizó técnicas del cine de guerrilla en donde la película es producida y es producto de los acontecimientos y situaciones. No se visualiza la clásica construcción dramática.

3.- ***Le pere Noel a les yeux bleus*** (1966) de Jean Eustache: En este filme se puede apreciar la intención de "verdad" al contar una anécdota autobiográfica. Utilizó

técnicas del cine documental al filmar en el mismo lugar donde sucedió el hecho hace años atrás, acoplado el sitio para que luzca de la época y utilizando a personas del pasado del cineasta.

Más allá de los casos evidentes que representan ciertos trabajos estrictamente documentales quizás la aportación más singular del directo en todas sus acepciones a la *Nouvelle Vague* sea la convicción de la pertinencia de trabajar con equipos reducidos y sonido directo, en escenarios naturales y aprovechando cada elemento que pueda aportar algo desde fuera a ideas (más que guiones) concebidos de manera lo más flexible posible. O dicho de otro modo: sirvió para comprender que la utilización de las herramientas y las posibilidades del reportaje en la elaboración de ficciones cinematográficas podía ser más una ventaja que un inconveniente. En vista de algunos de los resultados -más que notables- que se obtuvieron, así como de la propagación de estos métodos por todo el mundo, y su actual vigencia (entre otras cosas, gracias al digital), no es algo a menospreciar. (Ramos, s.f. p. 134)

2.2.5 NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Las voces de los cineastas europeos que agitaron la forma de hacer cine, inspirados en esta nueva etapa del cine moderno, no tardaron en llegar a Latinoamérica, lugar donde el cine también estaba presente. En 1967, el cineasta Aldo Francia⁴ (1923-1996) organizó el primer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (su antecedente fue la Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI) que fue creada en 1958), el cual sirvió como un espacio de encuentro de cineastas con el fin de compartir, exhibir, conocer el cine de otros países y unir esfuerzos de este cine independiente que aparecía como contraposición a lo que hasta ese entonces gozaba de más aceptación: el cine comercial (en especial el proveniente de Hollywood). El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) engloba diversos movimientos cinematográficos que se desarrollaron a lo largo de los años 60s. Su discurso era una crítica antiimperialista del continente, por tanto, los realizadores de esta época buscaron en las calles las realidades, temas, aspectos culturales y las luchas que aquejaban a las personas de la

⁴ Cineasta y médico chileno (especialidad pediatría).

época con el propósito de revelarlos o denunciarlos. Se trataban de producciones de bajo presupuesto pero de un altísima calidad de propuestas discursivas.

El impulso antiimperialista y antiburgués de este cine se nutrió de las energías de los movimientos populares y guerrillas latinoamericanos y los movimientos de liberación anticoloniales en África. Entre las bases teóricas de este cine encontramos las teorías sobre el subdesarrollo de pensadores como el psiquiatra y filósofo Frantz Fanon, originario de la isla de Martinica. (Izquierdo, s.f. p.2)

Al final de la década de los 60s ya resonaban los nombres de importantes cineastas de la región que mostraron una visión distinta de América Latina, apegada a su identidad, culturas y a sus problemáticas sociales. La mirada de estos cineastas fue innovadora ya que era distinta a la de los colonizadores extranjeros o la de las burguesías locales. En esta época destacaron cineastas como: Fernando Birri, Leonardo Favio, Fernando Solanes y Octavio Getino (Argentina); Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha (Brasil); Tomás Guitiérrez Falea y Julio García Espinosa, Santiago Alvarez y Manuel Octavio Gómez (Cuba); Jorge Sanjinéz (Bolivia); Miguel Littín, Raúl Ruiz y Lautaro Murúa (Chile), entre otros.

John King, en su obra *Carrete Mágico*, dedica un capítulo para analizar el cine latinoamericano de los años sesenta, período que lo cataloga de 'militante' por su discurso lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario contra la hegemonía de Estados Unidos y sus prácticas monopólicas empresariales, discurso muy alienado al ambiente político socialista y que dotaba de optimismo a la región, modelo que resultó llamativo para muchos artistas intelectuales como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.

“Es difícil subestimar la importancia de Cuba en la configuración del crecimiento de la conciencia radical a lo largo de Latinoamérica. Fue una revolución nacionalista y antiimperialista que parecía ejemplar, y que demostró la necesidad del compromiso y de la claridad política”. (King, 1994, pp. 103-104).

La segunda parte del Nuevo Cine Latinoamericano se da a partir de la década de los 70s cuando varios países de la región sufrieron golpes de estado y dictaduras. Este

nuevo ambiente político hizo que varios cineastas se exilien, entre ellos el chileno Miguel Littín, el argentino Fernando Birri y el boliviano Jorge Sanjnés. Este es el período en donde el cine latinoamericano realizó su crítica social a partir de la comedia y el melodrama. A finales de los años 70s las producciones norteamericanas (con historias fantásticas sin mayor apego a la realidad) sorprendieron con la innovación tecnológica de la mano de los efectos especiales que mostraron cineastas como Steven Spielberg y George Lucas.

El NCL toma un nuevo giro al que es conocido como neobarroco y que es definido por Paul Schroeder de la siguiente manera: “Durante esta segunda fase muchos de los mismos cineastas que habían sido militantes en los años 60 reconceptualizan su trabajo para responder a un proyecto más complicado: desarrollar el equivalente cinematográfico de un discurso político pluralista identificado con una emergente sociedad civil y opuesto al autoritarismo y monologismo de los regímenes represivos que se en la región a partir de los finales de los 60 (Schroeder citado por Izquierdo, s.f. p. 6).

Schroeder expone los cuatro discursos de la modernidad de la siguiente manera:

“El primero, el liberalismo, pone énfasis en el individuo privado. El segundo, el socialismo, privilegia a la clase obrera. El tercero, el corporativismo, busca la armonía entre capital y mano de obra. Los tres discursos privilegian al hombre blanco heterosexual. Al contrario que estos, el cuarto discurso, y este es el que define las obras neobarrocas del nuevo cine latinoamericano, el privado-social, está protagonizados por el individuo-colectivo”

Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano está el **Cinema Novo**, un movimiento cinematográfico que surgió en Brasil a principios de los años sesenta, de la mano de varios cineastas talentosos que anhelaban elevar el cine a un nivel superior intelectual que demostrase “*la expresión trágica y plástica del subdesarrollo y del hambre en América Latina*” (Gubern citado por Giménez, s.f. p.1).

Entre los principales exponentes se encuentran Nelson Pereira Dos Santos (*Vidas secas*, 1963), Ruy Guerra (*Los fusiles*, 1964), Leon Hirzsmann (*La fallecida*, 1965), Paulo Cesar Saraceni (*O desafio*, 1965), Roberto Santos (*Matraga*, 1966), Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1963; *Os herdeiros*, 1969), Walter Lima Jr. (*Brasil, ano 2000*, 1969) y el

desaparecido Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964; *Terra em transe*, 1966; *Antônio das Mortes*, 1969).

El antecedente del Cinema Novo fue marcado por una industria cinematográfica brasileña enfocada en mostrar entretenimiento, con fines comerciales, muy similar a la imagen de un Hollywood que respondía a intereses económicos. En aquella época lideraba la “Comphania cinematográfica Vera Cruz”, la misma que producía películas alejadas al contexto social y político de Brasil, y que era objeto de críticas por parte de esta nueva ola liderada por jóvenes cineastas con capacidad de plasmar su sello como autores de grandes obras cinematográficas enfocadas en mostrar una crítica a la realidad, el hambre y la necesidad del Tercer Mundo.

El hambre, la alienación religiosa –cristianismo impregnado de paganismo–, la sequedad de la tierra castigada por un sol implacable, la dominación colonial de los monopolios norteamericanos y el caciquismo latifundista son la savia que nutre a este cine de la indignación y de la cólera, en la más cabal expresión en clave poética del drama del Tercer Mundo que ha asomado hasta hoy en las pantallas. (Gubern citado por Giménez, s.f. p.2).

Al hablar del Cinema Novo es necesario rendir homenaje y traer al análisis las profundas reflexiones de Glauber Rocha (1939-1981). Su carrera cinematográfica inició en su adolescencia con la realización de crítica de cine hasta posteriormente convertirse en un director y teórico del séptimo arte realizado en su país. En sus libros y artículos realizaba una crítica pertinente, pero al mismo tiempo polémica acerca de la trayectoria fílmica de Brasil. Sus textos estaban marcados por la filosofía marxista, la cual se representó en la lucha de clases, las desigualdades sociales (terratenientes vs. campesinado), el neocolonialismo de Brasil por parte de Estados Unidos y la revolucionaria “estética de la violencia” la cual fue tratada en su tesis “Uma estética da fome”⁵.

⁵ “Uma estética da fome” (1965) fue una tesis escrita por el cineasta durante un vuelo de Nueva York a Milán que efectuó en enero de aquel mismo año y su intención era presentarla en la “Reseña del Cine Latinoamericano” que iba a tener lugar en Italia bajo el patrocinio de la Fundación Columbianum de Génova. (Giménez, s.f., p.4).

Esta postura conduciría a Glauber a adoptar una poética personal rebelde y colérica, caracterizada por una tosquedad excesiva en la filmación de los planos (generalmente, de cámara en mano) que el realizador definiría como rasgo estilístico fundamental de sus cintas, a pesar de ser visto en algunas latitudes como síntoma de una precariedad en medios técnicos. (Giménez, s.f., p.4).

En su tesis se pueden extraer las ideas principales que resumen su propuesta original del *Cinema Novo*, la cual recae en la representación del hambre y la miseria del país, como elementos revolucionarios que caracterizan la esencia de una sociedad marcada por ellos. Son precisamente las historias basadas en situaciones de hambre y miseria las que van hacer que el Cinema Novo se diferencia del cine mundial. Por otro lado, su tesis se encamina en demostrar que a partir del hambre surge la violencia, no como condición primitiva del ser humano, sino como manifestación cultural. La “estética de la violencia” está marcado por el elemento revolucionario porque a través de ella el colonizador ve al colonizado a través de un acto que no está precisamente marcado por odio, sino todo lo contrario: un amor brutal, como la misma violencia, con capacidad de transformar. La propuesta del Cinema Novo debe seguir autoprocesándose a la misma luz que la hizo surgir, el contexto social, político y económico que caracteriza al continente.

Las declaraciones de Rocha, además de ser revolucionarias, tenían un toque frontal y pesimista al reflejar la limitación filosófica que condiciona a la mente intelectual de una persona desarrollada en nuestro continente, pero marcado por la intervención extranjera:

“El problema internacional de América Latina solo es una cuestión de cambio de colonizador. Como consecuencia, nuestra libertad siempre está en función de una nueva dominación. El condicionamiento económico nos ha llevado al raquitismo filosófico, a la impotencia consciente o inconsciente. En el primer caso, engendra la esterilidad y, en el segundo, la histeria. De donde se deriva que, en perspectiva, nuestro equilibrio no puede surgir de un sistema orgánico sino, sobre todo, de un esfuerzo titánico, autodestructor, para sobrepasar esta impotencia. Solo en el apogeo de la colonización nos damos cuenta de nuestra frustración. Si en este momento el colonizador nos comprende no es por la claridad de nuestro diálogo sino por el sentimiento humanitario que eventualmente posee”. (Rocha citado por Giménez, s.f. p.6).

2.3. CINE DE LA MARGINALIDAD

El cine de la marginalidad expone historias que se encuentran presentes en el cine latinoamericano. En palabras de León (2005) “el cine de la marginalidad hace de los huérfanos, de los olvidados, de los empleados, de los delincuentes sus personajes principales” (p. 13). En este sentido estos personajes marginales no son representados como esos otros seres aislados en las periferias de una ciudad, sino que son “personajes que son la médula de grandes urbes, el oscuro corazón de la urbanidad” (p.13).

El autor en su obra expone como ejemplos los siguientes filmes: 1) *Un oso rojo; Ratas, Ratones y Rateros; y Amores perros*, filmes que plantean personajes cuyas actuaciones están por fuera de los “códigos morales humanistas” (p.14). 2) *La vendedora de rosas y Pizza, Birra y Faso* muestran a la marginalidad en una relación directa con las “formas laborales de ganarse la vida” (p.14). 3) En *Perfume de violentas, Un día de suerte, B-Happy y María llena eres de gracias* se puede observar el concepto de marginalidad y su relación con “las normas hegemónicas de identificación sexual” (p.14).

Durante los años 90s, el cine en América Latina se encuentra con el desafío de abordar nuevas temáticas debido a la crisis producidas en el Nuevo Cine Latinoamericano durante los años 80s: la crisis de la cultura nacional frente a la globalización, el desmantelamiento y agotamiento del Estado intervencionista, el fin del discurso utópico del proyecto socialista y la crisis de la modernidad cinematográfica.

Esta búsqueda de nuevas temáticas del cine latinoamericano durante los 90s, responde a la siguiente mirada explicada por Christian León en su obra

Se empieza a producir un cine que responde al nuevo contexto social y cultural de la región, y encara crítica la exclusión social producida por el neoliberalismo y la abrupta irrupción de nuevos actores sociales que empiezan a cuestionar el concepto homogéneo de la nación. Surgen un conjunto de películas de temática urbana que retratan con desencanto la vida de seres marginados por las instituciones sociales. Un cine que relata sin ningún ánimo redentor la violencia y el desamparo que se experimenta en la subcultura de la calle. (León, 2005, p. 23)

Por este motivo, es que este nuevo tipo de cine se lo relaciona con lo que en la literatura se conoce como el realismo sucio, ya que en ambas aluden “a una escritura caracterizada por las jergas de las minorías marginadas que relatan sórdidas historias de violencia y desintegración familiar” (p. 23)

Este nuevo discurso que aborda la violencia urbana, la marginalidad social, el desarraigo identitario con un lenguaje visual desenfadado ha sido bautizado en España y América del Sur con el apelativo de «realismo sucio». Tomando como referencia la denominación consagrada en la literatura para referirse al tipo de novela iniciada por John Fante y Charles Bukowski, algunos críticos calificamos como «realismo sucio o callejero» a los relatos fílmicos de personajes marginales que desde los años noventa se hacen en América Latina. (León, 2005, p. 23)

2.4 EL CINE ECUATORIANO

2.4.1 REPASO HISTÓRICO DEL CINE ECUATORIANO

La historia del cine ecuatoriano no se asemeja ni al de Estados Unidos, Europa ni al del resto de países latinoamericanos. Su poca participación se debió a algunos factores, entre ellos, la falta de recursos tecnológicos e incentivos para la producción local. Los primeros trabajos fílmicos datan desde el año 1921 cuando la empresa Ambos Mundos realiza la serie Gráficos del Ecuador que contaron con el auspicio de la Presidencia de la República debido a la necesidad y el interés en promocionar al país y atraer inversión extranjera. Dentro de esta serie constan los siguientes filmes: *Las honras funerales de Eloy Alfaro* (1921), *La revista y desfile del Cuerpo de Bomberos* (1921), *Inauguración de la Escuela de Aviación* (1921), *Panorámica general de Guayaquil a vista de pájaro* (1921) y *Fiestas del centenario de Quito* (1923).

Por otro lado, Ocaña Films también realiza otra serie de filmes en donde registraba noticias sobre la gestión del presidente Isidro Ayora. También filmó varios acontecimientos públicos y populares como *El match trágico de Tito Simón* (1925), *Las olimpiadas de Riobamba* (1926), un partido de fútbol, salida de fieles de la catedral, actos

protocolarios del Estado como la posesión del presidente Isidro Ayora y posteriormente, imágenes de la gestión de su gobierno.

La primera película de ficción ecuatoriana es *El tesoro de Atahualpa* (7 de agosto de 1924⁶) dirigida por el poeta y dramaturgo Augusto San Miguel, en donde narra la historia de un estudiante de medicina que busca los tesoros ocultos por los incas. Por otro lado, el documental también surge en el país como observación antropológica de la cultura indígena de la mano de realizadores extranjeros como: 1) Carlos Bocaccio (italiano), quien en 1926 filmó los primeros registros del oriente ecuatoriano; 2) Carlos Crespi (italiano) realizó en 1927 el primer documental etnográfico de los Shuara; 3) Rolf Blomberg (sueco) quien filmó 15 documentales, entre 1936 y 1969, acerca de la flora, fauna y cultura de las comunidades indígenas.

El estudio de las culturas indígenas también fue realizado por ecuatorianos como el escritor Demetrio Aguilera Malta, Ramiro Bustamante, José Corral Tagle, Fredy Elhers, Gustavo Guayasamín, Teodoro Gómez de la Torre, Raúl Khaifé y Jaime Cuesta. Durante los años setenta y ochenta se produce el *boom* del documental en donde se realizan varios filmes que denuncian la marginación que vive el indígena. Sin embargo, a partir de los años noventa, las propias comunidades indígenas ganan representación social y política, logrando realizar una autorepresentación a través de medios audiovisuales en donde muestran sus testimonios de vida, tradiciones, costumbres, modo de vivir y sus luchas.

En la década de 1990 aparece una generación de cineastas con formación académica y conocimiento sobre los aspectos técnicos y formales del lenguaje fílmico. Entre ellos figuran los graduados de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba): Carlos Naranjo, Tania Hermida, Diego Falconí, Fernando Mielles y Alan Coronel. También hay un grupo de cineastas ecuatorianos que estudiaron en Estados

⁶ El Ministerio de Educación conmemora en esta fecha se celebra el Día del Cine Ecuatoriano.

Unidos, entre ellos: Sebastián Cordero, Miguel Alvear, Juan Martín Cueva, Yanara Guayasamín, León Felipe Troya y los hermanos Wilson y Sandino Burbano.

En el año 2006 se crea la Ley de Cine y el Consejo Nacional de Cinematografía logrando producir cambios importantes y mayores producciones en la industria cinematográfica del país.

Esta ley se la creó, no solamente para proteger el patrimonio del cine ecuatoriano, sino que para esta década, el avance tecnológico generó un movimiento masivo de locales ilegales en donde venden copias de películas que recién se estrenaban en el cine, a precios muy bajos y con una gran cantidad de selección para el público, generando la declinación de las salas de cine y los locales discográficos, ocasionando, en algunos casos, el cierre de los mismos. Junto a esta ley aparece la participación del cine en el Ministerio de Cultura y la nueva ley de cine. (Calderón, 2010, p. 45)

En diciembre de 2016 se aprobó la Ley Orgánica de Cultura en donde se estableció que el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) se debía transformar en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), institución que está en funciones a la presente elaboración de este trabajo de investigación. La institución tiene siete finalidades, establecidas por la Ley Orgánica de Cultura (2016) en el artículo 133, entre las que destaca “fomentar la creación y la producción cinematográfica y audiovisual nacional independiente, diversa y de calidad, así como la promoción y difusión nacional e internacional del cine y audiovisual ecuatoriana” (p.23).

2.4.2 SEBASTIÁN CORDERO Y SU FILMOGRAFÍA

El presente estudio académico se va a centrar en tres películas del cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero Espinosa, nacido en Quito el 23 de mayo de 1972. Su carrera profesional no solo se concentra en su función como director, pues Cordero también se ha desempeñado como escritor y editor. Su debut como cineasta surgió en 1998 con el estreno de la película *Ratas, ratones, rateros*, película que expone la vida de un delincuente que comete varios crímenes en el bajo mundo de la sociedad quiteña y

guayaquileña. A lo largo de su carrera artística ha podido exhibir sus películas en festivales como: Festival de Cine de Sundance, el Festival de Cannes, entre otros.

Cordero vivió parte de su niñez en Francia. Su interés por el cine nació cuando por primera vez vio la película “En busca del arca perdida” a sus 9 años. Realizó sus estudios de cine y guion a los 18 años en la University of Southern California. Una vez obtenido el título profesional, Cordero regresa a su país en 1995 con el fin de impulsar la industria cinematográfica que en ese momento registraba poca producción al año.

Con su primera película *Ratas, Ratones y Rateros* Cordero estuvo presente en el Festival Internacional de Cine en Venecia y posteriormente en otros festivales como el de Toronto, San Sebastián, el de Cine Independiente de Buenos Aires, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, eventos que le reconocieron con varios premios y honores.

Su segunda película es *Crónicas*, la cual fue proyectada en el 2004 en el Festival de Cannes dentro de la sección *Un certain regard*. La cinta también fue nominada al Gran Premio del Jurado en el Festival de Cine de Sundance.

En el 2009 lanza su tercer largometraje *Rabia*, cuya historia es una adaptación de la novela homónima del escritor argentino Sergio Bizzio.

El 2010 fue el año en que filma en Ecuador su película *Pescador*, basada en la crónica *Confidencias de un pescador de coca*, de Juan Fernando Andrade, coautor del guion. Esta película fue estrenada en septiembre del 2011 durante el Festival de cine de San Sebastián, en España.

Europa Report es una quinta película y fue filmada a finales del 2012 y a lo largo del 2013. Esta cinta tiene un toque de Sci-Fi y en ella se presenta la historia de invasores en tierras extranjeras y su lucha por reacomodarlos. Su última producción es *Sin Muertos No hay Carnaval*, película que tuvo su estreno el 2 de septiembre de 2016. En ella se

presenta una historia ambientada en una de las problemáticas más tradicionales de la sociedad guayaquileña: las invasiones ilegales de tierra. En ella también se observa a la familia de clase alta, víctima de sus propios errores, y que vela por sus propios intereses económicos.

Tabla 1: Ficha técnica de *Ratas, Ratones y Rateros*

Dirección	Sebastián Cordero
Guion	Sebastián Cordero
Elenco	Carlos Valencia, Álex Aspiazú, Simon Brauer, Marco Bustos, Cristina Dávila, Fabricio Lalama
Duración	107 minutos
Género	Drama
País	Ecuador
Producción	Lisandra Rivera
Premios y nominaciones	Mención honorífica para el director en el Festival de Cine en Bogotá y nominación a mejor película. Mejor edición en el Festival de Cine de La Habana (Cuba). Nominación en los premios Goya (2011), en el Festival de Cine Slamdance (2000), en los Ariel Awards (2001) y en los premios ALMA (2002)
Fotografía	Matthew Jensen
Sinopsis	Salvador es un adolescente quiteño que se ha iniciado en el mundo de los robos callejeros. Su mundo cambia cuando llega su primo Ángel, un exconvicto que atrae varios problemas a su vida. Con esta llegada, la vida de Salvador se meterá en un abismo que también arrastrará a su familia y amigos.

Tabla 2: Ficha técnica de la película *Pescador*

Dirección	Sebastián Cordero
Guion	Sebastián Cordero
Elenco	John Lequizamo, Alfred Molina, Leonor Watling, Damián Alcázar, José María Yazpik
Duración	108 minutos
Género	Drama, Thriller
País	Ecuador
Producción	Jorge Vergara, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro
Premios y nominaciones	Premios Ariel (XLIX edición) a la mejor dirección.
Fotografía	Enrique Chediak
Sinopsis	Un reportero de un noticiero sensacionalista de Miami viaja a Ecuador en búsqueda de un asesino de niños conocido como el “Monstruo de Babahoyo”. Su ambición por conseguir una historia vendedora traerá consecuencias trágicas al pueblo.

Tabla 3: Ficha técnica de la película *Rabia*

Dirección	Sebastián Cordero
Guion	Sergio Bizzio y Sebastián Cordero
Elenco	Martina García, Gustavo Sánchez Parra, Concha Velasco, Alex Brendemühl, Icíar Bollar, Xavier Elorriaga, Fernando Tielve
Duración	89 minutos
Género	Romance, Thriller
País	Ecuador, México, España, Colombia
Producción	Jorge Vergara, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro
Premios y nominaciones	Festival de Cine de Guadalajara (2010) mejor director, Festival de Cine Español de Málaga (2010) – Biznaga de Oro a la Mejor Película
Fotografía	Enrique Chediak
Sinopsis	Un migrante de origen sudamericano se enamora de una empleada doméstica. Un día, después de matar accidentalmente a su capataz, José María se esconde secretamente en la mansión donde labora su amada. Desde su escondite visualiza el entorno en donde ella se desenvuelve.

Tabla 4: Ficha técnica de la película *Pescador*

Dirección	Sebastián Cordero
Guion	Juan Fernando Andrade y Sebastián Cordero
Elenco	Andrés Crespo, María Cecilia Sánchez, Carlos Valencia, Marcelo Aguirre, Antonio Santos.
Duración	96 minutos
Género	Drama
País	Ecuador, Colombia
Producción	Lisandra I. Rivera, Sebastián Cordero
Premios y nominaciones	Nominada a mejor película Latinoamericana en los premios Ariel de México. Premio Mayahuel de Plata al mejor actor 2011.
Fotografía	Daniel Andrade
Sinopsis	Blanquito es un pescador modesto de la comunidad de El Matal que un día encuentra un cargamento de cocaína. Este descubrimiento representó para él una oportunidad para ir a la gran ciudad, buscar a su padre que nunca lo reconoció y un mejor futuro.

Tabla 5: Ficha técnica de la película *Europa Report*

Dirección	Sebastián Cordero
Guion	Phillip Gellat
Elenco	Sharlto Copley, Michael Nyqvist, Daniel Wu, Anamaria Marinca, Christian Camargo, Karolina Wydra
Duración	90 minutos
Género	Ciencia Ficción
País	Estados Unidos
Producción	Ben Browning, Matt Levin
Premios y nominaciones	Premio Asteroide a Mejor Película en el Festival de Cine de Ciencia Ficción de Italia.
Fotografía	Enrique Chediak
Sinopsis	Una misión espacial tiene como objetivo encontrar vida en Júpiter. Seis astronautas se embarcan en esta misión especial. Luego de 16 meses sin señales de la misión, datos perdidos de la incursión llegan a la Tierra.

Tabla 6: Ficha técnica de la película *Sin Muertos No hay Carnaval*

Dirección	Sebastián Cordero
Guion	Sebastián Cordero y Andrés Crespo
Elenco	Daniel Adum Gilbert, Andrés Crespo, Víctor Aráuz, Erando González
Duración	100 minutos
Género	Drama
País	Ecuador
Producción	Sebastián Cordero, Bertha Navarro y Arturo Yépez
Premios y nominaciones	Premios Platino 2017 en la categoría Mejor dirección de Montaje. Mejor película Iberoamericana en la 59ª edición del premio Ariel.
Fotografía	Tonatiuh Martínez Valdez
Sinopsis	Una misión espacial tiene como objetivo encontrar vida en Júpiter. Seis astronautas se embarcan en esta misión especial. Luego de 16 meses sin señales de la misión, datos perdidos de la incursión llegan a la Tierra.

CAPITULO 3: METODOLOGÍA

3.1. ENFOQUE METODOLÓGICO

Una vez realizado un repaso por las manifestaciones del realismo en el campo artístico y literario, además de una revisión por la evolución del cine moderno y sus distintas manifestaciones en Europa y Latinoamérica, es importante definir la metodología que se utilizará para el análisis de la presente investigación, la cual responde a un tipo de investigación cualitativa.

La RAE define al término metodología como el conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica o en una exposición doctrinal, en otras palabras, la forma en que vamos a estudiar nuestro problema de investigación. La modalidad cualitativa surge de la corriente teórica fenomenológica, la cual “busca comprender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Pretende comprender en un nivel personal los motivos y creencias que están detrás de las acciones” (Quecedo y Castaño, 2002, p. 7).

En la quinta edición del libro Metodología de la investigación de los autores Hernández, Fernández y Baptista (2010) se establece que “la investigación cualitativa se enfoca a comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto”. (p. 364)

El fenómeno de estudio es la producción cinematográfica de Sebastián Cordero y serán analizadas desde el marco de la teoría del cine realista propuesta por Siegfried Kracauer y André Bazil con el fin de poder identificar rasgos del realismo sucio. El alcance de la investigación pretende obtener un estudio de tipo **interpretativista**, por la siguiente explicación:

“A diferencia del paradigma explicativo, el paradigma interpretativo no pretende hacer generalizaciones a partir de los resultados obtenidos. La investigación que se apoya en él termina en la elaboración de una descripción ideográfica, en profundidad, es decir, en forma tal que el objeto estudiado queda claramente individualizado”. (Martínez, 2011, p. 6).

3.1.1 MUESTRA

La metodología de investigación de tipo cualitativo indica que luego de haber realizado una inmersión inicial en el tema, para aclarar el contexto en donde se va analizar, se debe luego definir las muestras/casos que son de interés para el estudio. Dentro de la clasificación de las muestras están las muestras no probabilísticas que también se suelen aplicar en estudios cualitativos. En esta clasificación se encuentran las **muestras teóricas** o **conceptuales** definidas por los autores de la siguiente manera: “cuando el investigador necesita entender un concepto o teoría, puede muestrear casos que le ayuden a tal comprensión. Es decir, se eligen las unidades porque poseen uno o varios atributos que contribuyen a desarrollar la teoría”. (Sampieri, Collado y Baptista, 2010, p. 399).

Para efectos del presente análisis se escogieron tres filmes del cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero. Estas son:

- Ratas, Ratones y Rateros.
- Pescador
- Sin Muertos No Hay Carnaval.

3.1.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE MUESTRAS

Las películas seleccionadas cumplen con un muestreo teórico intencional, ya que fueron escogidas según la necesidad del análisis que se va a realizar. Primero se tomaron en cuenta los criterios para que una película sea calificada como una producción ecuatoriana de acuerdo a la Ley de Fomento del Cine Nacional (Registro Oficial 202, 3-II- 2006), en su artículo segundo:

*Art. 2. Para hacer efectivos los beneficios contenidos en esta Ley, el Consejo Nacional de Cinematografía deberá emitir la correspondiente **calificación de película nacional**, a*

las obras cinematográficas, que siendo producidas por personas naturales o jurídicas con domicilio legal en el Ecuador, reúnan **por lo menos dos** de las siguientes condiciones:

- a) Que el **director sea ciudadano ecuatoriano** o extranjero residente en el Ecuador;
- b) Que **al menos uno de los guionistas sea de nacionalidad ecuatoriana** o extranjero residente en el Ecuador;
- c) Que **la temática** y objetivos tengan relación con **expresiones culturales o históricas del Ecuador**;
- d) Ser realizadas con **equipos artísticos y técnicos** integrados en su mayoría por **ciudadanos ecuatorianos** o extranjeros domiciliados en el Ecuador; y,
- e) **Haberse rodado y procesado en el Ecuador**. No podrán obtener estos beneficios las obras cinematográficas producidas con fines publicitarios, ni las telenovelas o los programas de televisión. Se garantizará la libertad de creación de los productores de cine.

En el caso de las tres películas seleccionadas, todas cumplen con más de dos criterios para que sean calificadas como película nacional. El primer criterio es que todas fueron dirigidas por el ecuatoriano Sebastián Cordero, quien también participó en la creación de los guiones de las tres obras cinematográficas junto con otros ecuatorianos: Juan Fernando Andrade (*Pescador*) y Andrés Crespo Arosemena (*Sin Muertos No hay Carnaval*).

Las temáticas que se exponen en ellas están relacionadas con expresiones culturales de nuestro país, específicamente, a problemáticas sociales como el tráfico de drogas; el consumo de alcohol en adolescentes; la corrupción de valores; el cometimiento de delitos como asesinatos y robos; invasión de tierras ilegales; entre otros. Estos problemas sociales se representan en las historias y personajes que se desenvuelven en ciudades como Quito, Guayaquil y Manta, lo cual también cumple con el criterio de que las películas hayan sido rodadas en nuestro país.

Se excluyeron las películas *Rabia*, *Europa Report* y *Crónicas*, también del director Sebastián Cordero porque no cumplen con los criterios previstos para analizar las obras

desde el concepto del realismo sucio. En el caso de *Rabia*, la historia es un melodrama de carácter psicológico que se desarrolla en España. Sus personajes no representan a los ecuatorianos, no se expone una problemática social que vincule a nuestro país y el desarrollo de la historia sucede en la mansión de la familia Torres, como escenario principal en donde convergen las luces y sombras que elevan el *suspense* de la presencia escondida de un hombre.

Europa Report por su parte es una película estadounidense de ciencia ficción, de aventura espacial, que tampoco cumple con el criterio de que sea una historia ambientada en un conflicto social de nuestro país.

En el caso de la película *Crónicas*, si bien se desarrolla en nuestro país, el *thriller* presenta dos temáticas principales: 1) la personalidad y psicología de un asesino de niños; 2) el papel sensacionalista de los medios de comunicación de crónica roja. El personaje principal es un periodista extranjero, Manolo Bonilla, el cual es enviado a Ecuador, por lo tanto, su desenvolvimiento y ética profesional no cumple con la representación del Periodismo de crónica roja de nuestro país. El segundo argumento para excluir esta película es que el enfoque principal se basa en revelar, durante el transcurso del filme, la personalidad escondida de Vinicio, “el monstruo de Babahoyo”.

3.1.3 MÉTODOS UTILIZADOS

Observación

El método utilizado para este trabajo de investigación inicia con la observación, explicada de la siguiente manera: “La observación cualitativa no es mera contemplación (“sentarse a ver el mundo y tomar notas”) implica adentrarnos en profundidad a situaciones sociales y mantener un papel activo, así como una reflexión permanente. Estar atento a los detalles, sucesos, eventos e interacciones” (Sampieri, Collado y Baptista, 2010, p. 411).

El método de la observación se va a plasmar en el visionado de las películas para la identificación de rasgos de realismo sucio.

Entrevistas a profundidad

Para las investigaciones de tipo cualitativo también se establecen las entrevistas cualitativas, en donde hay intercambio de información entre el entrevistador y el entrevistado. Hay 3 tipos de entrevistas: “estructuradas, semiestructuradas o no estructuradas, o abiertas” (Grinnell y Unrau citado por Sampieri, Collado y Baptista, 2010, p. 418).

“No obstante, la *entrevista cualitativa* es más íntima, flexible y abierta” (King y Horrocks citado por Sampieri, Collado y Baptista, 2010, p. 418).

“En la entrevista, a través de las preguntas y respuestas, se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a una tema” (Janesick citado por Sampieri, Collado y Baptista, 2010, p. 418)

Para el presente estudio se van a realizar 3 entrevistas semiestructuradas a profundidad a las siguientes personas, entendiéndose por semiestructurada las que “se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados” (Sampieri, Collado y Baptista, 2010, p. 418)

Personalidades que serán entrevistadas:

1.- Sebastián Cordero: Director de las 3 películas elegidas; guionista de *Ratas, Ratones y Rateros* y co-guionista en *Pescador y Sin Muertos No Hay Carnaval*.

2.- Cecilia Vera de Gálvez: Reconocida crítica literaria, ensayista y catedrática. El tema a abordar con ella en la entrevista es sobre el realismo (puro) y el realismo sucio en la Literatura.

3.- Andrés Crespo Arosemena: Actor en las películas *Pescador* y *Sin Muertos No hay Carnaval*. Autor original de la historia *Sin Muertos No Hay Carnaval* el cual luego contó con la colaboración de Cordero.

Análisis cinematográfico

Para Lauro Zavala (s.f.), autor del texto académico 'El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica' existen dos tipos de análisis del discurso cinematográfico "el **interpretativo** y el **instrumental**" (p. 65).

"El análisis interpretativo utiliza diversos métodos derivados de la teoría del cine y tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película. Este tipo de análisis pertenece a la tradición de las humanidades, lo cual significa considerar al cine como arte". (Zavala, s.f. p. 65)

Ahora bien, el análisis como interpretación puede estar a su vez enfocado en dos aspectos: estética o semiótica. El análisis de naturaleza **semiótica** "centra su interés en el enunciado y sus condiciones de enunciación, como es el caso de las aproximaciones estructuralistas, formalistas, intertextuales, los estudios de traducción, etc." (Zavala, s.f. p. 65).

En este análisis se utilizan como herramientas a la descripción y la microdescripción, tomando como objetivo general al análisis de un todo, el universo del cine. Por tanto, a analizar este lenguaje cinematográfico (enunciado y cómo se enuncia) permite establecer características de una película que la permite distinguir de otras a través de "5 componentes esenciales como: la imagen, el sonido, montaje, puesta en escena y narración" (Zavala, s.f. p. 65).

Las tradiciones de análisis que se han desarrollado en el análisis cinematográfico ofrecen 6 modalidades: *Análisis Valorativo*, *Análisis Estructural*, *Análisis Simultáneo*, *Análisis de Componentes*, *Análisis Histórico* y *Análisis Comparativo*.

Para el presente trabajo académico se utilizará la modalidad de **Análisis de Componentes**, el cual consiste en un análisis formalista de los recursos expresivos: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración, los cuales serán a continuación explicados según autores relacionados con el análisis de filmes.

Componentes

La siguiente explicación de los 5 componentes es tomada del libro *Cómo analizar un filme* de los autores Casetti y Di Chio (1991).

Imagen: Los autores Casetti y Di Chio indican que existen códigos comunes (basado en la idea de que el cine reproduce fotográficamente la realidad) a todos los films llamados “códigos de la composición fotográfica a través de cuatro clases de hechos: la perspectiva, el encuadre, la iluminación y el blanco y negro y el color” (p. 84).

Sonido: En el libro ‘Cómo analizar un filme’ (1991) se explica que “los componentes sonoros están constituidos por tres tipos de hechos las voces, los ruidos y los sonidos musicales” (p. 99).

Montaje: Casetti y Di Chio (1991) en su obra explican al tiempo como “no tanto simple emergencia cronológica como imparable de fluir en el que los acontecimientos, tomados en su conjunto, se disponen según un orden, se muestran abiertamente a través de una duración, se presentan según una frecuencia” (p. 151).

Puesta en escena: En toda película se debe analizar el ambiente (físico o social) “en el que se desarrolla la trama se manifiesta en su organicidad, en su condición de dimensión “englobadora”, totalidad que al mismo tiempo circunscribe la acción y la estimula continuamente” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 211).

Narración: Los autores Casetti y Di Chio (1991), describen 3 elementos que son partes esenciales de la narración: los acontecimientos, los personajes y las transformaciones.

La relación de estos elementos hace que “la narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. (p. 172).

Una vez definido los 5 componentes cinematográficos que se van a analizar, dado que el objeto de estudio son 3 largometrajes del cineasta Sebastián Cordero, es importante hacer la definición de las características del realismo sucio que se van a identificar en el análisis, a través de la observación/visionado de los 3 filmes.

Para la realización de este ejercicio se establecerá una matriz que contendrá 15 variables (preguntas) planteadas con el enfoque del realismo sucio. Estas surgieron a partir de los conceptos explicados por los autores en el capítulo 1 del marco teórico, en donde se expuso los principales aspectos del realismo sucio; mientras que, los elementos cinematográficos expuestos en la misma matriz de análisis, son tomados a partir de la guía de Lauro Zavala en su artículo denominado *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*.

La guía propuesta por Zavala establece 120 elementos cinematográficos que se deben tomar en cuenta para analizar cualquier tipo de película. En ella se establecen rasgos importantes para poder expresar la perspectiva personal del espectador, además incluye códigos del cine clásico y también estrategias de experimentación de estos códigos, expresadas en el cine moderno y el cine contemporáneo. La guía a su vez, en palabras del autor, “es solo un mapa para llegar a donde se desee en el análisis de una película”. (Zavala, s.f. p.19)

3.2.1 PROPUESTA DE MATRIZ DE ANÁLISIS

A continuación se establecerán las matrices de análisis según el componente, estos son: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración. Las preguntas con enfoque de

realismo sucio que se exponen en la columna 1 surgieron a partir de características de este movimiento literario que se explican en el marco teórico de este trabajo, estas son:

- ***La descripción realizada por el narrador es fría y concisa, se asemeja a la función de una cámara fotográfica la cual va registrando y contando minuciosamente la historia, sin manipulación o adorno alguno, sino con las propias características que la identifican en contexto histórico y social.***

De esta característica se desprenden las preguntas relacionadas a la imagen, el sonido y el montaje ya que parte de la premisa de que estos elementos no sean los protagónicos del filme, sino acompañantes y tributantes al realismo sucio manifestado a través de la historia y los personajes.

- ***El realismo sucio utiliza un lenguaje coloquial que se inspira en el contexto en el cual se desarrolla la historia. No utiliza adjetivos, adverbios o expresiones que maquillen la realidad que intenta representar.***

Esta característica inspira la pregunta que se expone en la matriz de sonido ya que ahí es donde se analiza las voces y los diálogos de los personajes. De esta forma, se podrá analizar si los filmes cumplen con exponer diálogos coloquiales, libres de adjetivos o expresiones metafóricas que no vayan acorde al contexto social de la historia y a la lenguaje común de sus personajes.

- ***Los personajes que participan en la historia están concebidos según los propios rasgos de ciudadanos comunes, aquellos que viven al margen de las instituciones sociales y cuyas historias no salen precisamente a deslumbrar la esfera pública, sino que permanecen bajo una sombra que las mantienen dentro del ámbito de lo privado, lo rutinario, y alejado de los cánones aceptados por la sociedad.***

Esta característica permitió proponer las preguntas de la matriz de la puesta en escena, ya que en ella se analiza a los personajes y sus características. Además, al analizar a los personajes que participan en la historia, se debe también identificar el escenario en donde ellos se desenvuelven.

- ***En las historias del realismo sucio se presentan los problemas de los personajes como seres en donde convergen crisis, la corrupción de valores, la marginalidad, las injusticias, los vicios y placeres, las disparidades sociales, las banalidades, etc. Se presentan historias aterrizadas en la realidad, con ausencia de elementos fantásticos, en donde se representa una mirada al contexto social.***

Esta característica permitió plantear las preguntas para la matriz de la narración. En ella se analizará el tema de la historia, las temáticas expuestas y los puntos fuertes, de modo que se pueda identificar si en la trama se encuentran rasgos del realismo sucio.

- ***Los finales suelen ser abiertos con el propósito de invitar al espectador a que sea él quien le dote de sentido y reflexión.***

Y finalmente, esta característica permite también analizar algo fundamental en toda película: su final. De este modo se puede también revisar si al final de la historia se encuentra una reflexión abierta que la película deja al espectador, como una característica más del realismo sucio.

Tabla 7: Matriz de análisis (imagen)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿La composición de las imágenes en la película es propicia para recrear un relato marginal y cotidiano de acuerdo a los parámetros del realismo sucio?</p> <p>2.- ¿Las imágenes reproducidas en la película se muestran ante el espectador de modo “natural” respecto de los cánones de la visión de lo real?</p> <p>3.- ¿El uso de luz sirve para acompañar las escenas y darle el toque de realismo o para subrayar ciertas implicaciones metafóricas?</p> <p>4.- ¿Cómo es el estilo de cámara y a su vez cómo este estilo sirve o no el propósito de dar al espectador la sensación de que lo que observa es una situación real no sublimada?</p>	<p>1.- Elementos para analizar las imágenes de una película -Color/Iluminación/Composición</p> <p>-Lentes: profundidad de campo/zoom</p> <p>2.- Elementos para analizar la perspectiva de la cámara</p> <p>Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento</p>

Tabla 8: Matriz de análisis (sonido)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿Las voces de los personajes están acorde a los ciudadanos que son representados en el filme?</p> <p>2.- ¿Los diálogos están contruidos en un lenguaje directo, llano y coloquial propio del contexto social, lejos de metáforas, dobles sentidos, analogías suspicaces o semiótica de cualquier índole?</p> <p>3.- ¿El conjunto de sonidos ambientes (música, voces, ruidos, silencios) ayudan a crear la sensación de realidad y representan un apoyo a las imágenes?</p>	<p>1.- Elementos para analizar la relación del sonido con las imágenes Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis. Temas y motivos sonoros: iteración y variantes</p> <p>Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)</p>

Tabla 9: Matriz de análisis (montaje)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿Su montaje es sencillo, con recursos técnicos fundamentales?</p> <p>2.- ¿El montaje permite que el espectador pueda situarse claramente en tiempo y espacio?</p>	<p>1.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes en cada secuencia. Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica) Duración y ritmo de las tomas (Ej. normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)</p> <p>2.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes entre secuencias. Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward) Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia</p>

Tabla 10: Matriz de análisis (puesta en escena)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿El espacio donde se desarrolla la historia permite conocer el ambiente del mundo marginal a partir de sus códigos subalternos?</p> <p>2.- ¿La película expone personajes que viven perdidos en la sociedad, desesperados, rutinarios, fracasados?</p> <p>3.- ¿El vestuario y maquillaje que utilizan los personajes son de tipo realista, es decir, que está conforme a la realidad histórica y social?</p>	<p>1.- Elementos para analizar el espacio donde ocurre la historia Espacios naturales: relación simbólica con la historia. Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio.</p> <p>2.- Elementos para identificar a cada personaje Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal. Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas, casting.</p>

Tabla 11: Matriz de análisis (narración)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿La narración de la película permite conocer los problemas de la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad, la indigencia o situaciones sórdidas de la vida corriente?</p> <p>2.- ¿La historia se termina sin que los conflictos cotidianos que viven los personajes queden resueltos?</p> <p>3.- ¿Se exponen temas cotidianos, sin hechos heroicos, extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común?</p>	<p>Presencia de estructura dramática, otro tipo de fórmula narrativa o su rompimiento.</p> <p>Conflicto</p> <p>Puntos fuertes</p> <p>Premisa central de la historia</p> <p>Tema</p> <p>Final abierto o cerrado</p>

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1 ENTREVISTA A SEBASTIÁN CORDERO

Como parte del análisis del presente trabajo se entrevistó a Sebastián Cordero, cineasta cuyos filmes son objetos de estudio. Durante la entrevista se realizaron preguntas enfocadas en conocer más detalles, sobre las características del realismo sucio presentes las películas. En el caso de *Ratas, Ratones y Rateros*, el cineasta mencionó la influencia que recibió por parte del neorrealismo italiano y de otras obras del cine mexicano como *Los Olvidados*, los cuales ayudaron en la creación de la historia y los personajes. Durante la entrevista el cineasta también exaltó el realismo sucio como una fuente de historias que pueden por un lado ser muy interesantes y por otro lado, ser muy propias del contexto Latinoamericano:

“Y yo creo que Latinoamérica lo que se tiene es la razón por la cual se tiene un movimiento fuerte de realismo social y realismo sucio, en circunstancias, creo que hay historias sumamente interesantes aquí que se pueden contar con recursos como más de la calle, más de alguna forma apropiados al tipo de historia que se quiere contar y son historias que pueden tener mucha tensión, y esa tensión puede surgir de elementos sociales, de elementos de contraste, de elementos de crisis, de carencias que generan de por sí un trasfondo lleno de tensión que normalmente en el cine norteamericano se rechaza un poco porque se siente que se asemeja mucho a la realidad”. (Cordero, 2018).

El director también exaltó la visión general que tuvo al inicio de la película en donde quiso exponer diferentes mundos representados por los personajes principales según palabras del propio director:

Pero básicamente hay el mundo de Salvador, que es este mundo más bien, yo siempre lo veía como más *cinema vérité*, realista, muy cercano a como si hiciera un documental. Cámara al hombro, a ratos más estilizada, pero como que cercana a la realidad y bastante gris, tonos azules, etc. Ángel en cambio todo va, todo vale. Con Ángel, la

cámara se mete en el mundo de Ángel y refleja en su retrato lo que hace Ángel. Desde la escena inicial, con la base que era un elemento súper importante, tratar de retratar el acelerar de la base a través de esos elementos. (Cordero, 2018).

Respecto a *Pescador*, Cordero resaltó el proceso que se realizó durante creación de la historia, la cual contó con la colaboración de Juan Fernando Andrade quien escribió la crónica que inspiró posteriormente a la película la cual toma como punto de partida una situación real que afecta a la comunidad de El Matal.

Y con Juan Fernando estábamos trabajando en otra cosa cuando él me dijo que se iba a El Matal a escribir una crónica sobre esto... Fue a buscar personas, fue a buscar qué onda. Y yo le dije que sonaba increíble porque yo ya había oído un montón de historias de encuentros, de hallazgos de drogas, que cambian la vida a alguien. Entonces él cuando me contó que iba a hacer eso yo le dije “bueno, cuéntame qué tal te va porque yo creo que ahí de ley hay una historia, de ley hay una peli ahí”. Y cuando él regresó a El Matal, o sea cuando escribió la crónica, ya la idea estaba sembrada... Ya como que sí sabíamos que queríamos contar esto. (Cordero, 2018).

Finalmente, con la película *Sin Muertos No Hay Carnaval* el director expresó su intención de hacer una película que a través de sus personajes, retrate la ciudad de Guayaquil y sus ciudadanos a través de elementos de contraste que revelen esas diferencias sociales que hace que hayan grandes aislamientos entre los grupos. Este contraste el director lo plasma en diversas formas, no solo en sus personajes y en la historia, sino también en otros aspectos como la propuesta visual y de escenario.

Me pareció que ahí habían muchos elementos que me atrajeron y me pareció increíble hacer ese retrato de la ciudad de Guayaquil a través de personajes que además cada uno tenía su onda, tenía su fuerza pero ahí sí siento que las decisiones y cómo se cuenta la historia, igual el realismo social está súper presente, pero también es una peli muy estilizada... o sea se plantean los mismos elementos de contraste, hay ideas como acerca del aislamiento de la gente, de cómo los personajes por ejemplo de su status social se asilan más o

menos, de las personas que están en los autos, a través de los reflejos para enfatizar el hecho de que algo que se ve mucho aquí en Guayaquil... De que aquí es toda la burbuja de aire acondicionado... (Cordero, 2018).

Lo interesante que también resaltó Cordero fue el proceso de búsqueda y selección de la locación que serviría como escenario principal para plasmar la historia de las invasiones de tierra y posteriormente el intento de desalojo que se desarrolla al final de la historia. Esta búsqueda sirvió además como un acercamiento real con la zona, las familias y socialización del filme ya que muchos de los habitantes participaron como extras en algunas de las escenas de la película.

Entonces entender la Geografía fue súper interesante. Y nos pasó que primero encontramos otra invasión que tomamos fotos, hablamos con la gente, pero luego retomé contacto con ellos 4 meses después y habían desalojado esa invasión... Y entonces buscamos otra a la final muy cerca de allí pero igual vimos que era precario y que en algunos meses podría venirse abajo. Y eso también fue interesante, el hablar con la gente de allí. Y sobre todo luego hubo una apertura muy grande de la gente de ahí de que filmemos ahí mismo. Y ahí sí los extras, la gente que aparece durante el desalojo es gente de ahí mismo porque digamos de los barrios aledaños hicimos un casting local. pero lo que sí fue chévere es que dijeron que se cuenten historias sobre este tema. (Cordero, 2018).

4.2 ENTREVISTA A CECILIA VERA

Otro de los entrevistados claves para este trabajo fue Cecilia Vera, catedrática de la carrera de Literatura de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Durante la entrevista, se pudo conversar acerca del realismo, en particular del realismo sucio y sus principales características enfocadas en el tratamiento de la historia y sus personajes. Las ideas expresadas por Vera están alineadas con los conceptos expuestos en el capítulo 1 de este trabajo en donde se expone el tipo de historias que este movimiento literario expresa, así como sus personajes peculiares que van acorde a esta visión.

Personajes muy poco atractivos, amargados, dejados, sin interés, sin un objetivo importante en su vida, gente que se deja llevar por las corrientes de un lado a otro, como que si la vida decidiera sobre la suerte de ellos. (Vera, 2018).

Respecto al uso del lenguaje, Vera también relaciona al minimalismo con el realismo sucio en el sentido de que en ambos existe una simpleza en la narrativa, buscando que se muestra las imágenes lo más apegadas a la realidad, sin adorno alguno que pueda alterarla.

Son escritores influenciados tal vez por la pintura, por una pintura que buscaba simplificar todo y crear imágenes totalmente desprovistas de mayores elementos y ruido visual, que es lo que se conoció en pintura, como el minimalismo, en los Estados Unidos. El minimalismo pasa a la literatura, y estos escritores buscan decir o contar su historia de la manera más elemental, básica y desprovista de calificativos, o sea con un lenguaje minimalista, en donde prácticamente desaparecían los adornos de la literatura, barroca, también desaparecían los calificativos. (Vera, 2018).

Siguiendo con la línea de los personajes que protagonizan las historias del realismo sucio, Vera también mencionó la procedencia o los espacios en donde ellos se desenvuelven, catalogándolos como sectores marginales o de escasez en donde no habita la burguesía:

Porque estos son seres sin rumbo, que no son los que viven en la burguesía, digamos en las clases acomodadas, si no que viven en los sectores de mayor escasez o de desinterés por el progreso, sectores refundidos, recónditos geográficamente hablando incluso de los Estados Unidos, en barrios también marginales, por eso también se llama Realismo Sucio. (Vera, 2018).

4.3 ENTREVISTA A ANDRÉS CRESPO

El actor ecuatoriano, Andrés Crespo, también fue otro de los entrevistados a quien se le consultó acerca de su participación en los filmes *Pescador* y *Sin Muertos No hay Carnaval*.

Durante la entrevista se buscó conectar el abordaje de Crespo tanto del personaje en *Pescador*, como en la concepción de la historia de *Sin Muertos No Hay Carnaval* con las características del realismo sucio.

En el caso del primer filme y su visión del personaje principal, Blanquito, quien representa al pescador de la comunidad de El Matal en Manabí, Crespo lo describe de la siguiente forma:

Como un hombre con todos sus errores y todas sus virtudes que puede tener un ser humano. O sea lo veo muy normal pero si le veo algo especial a él... Es como ese, que no tiene miedo de aventurarse, no tiene miedo de perseguir su sueño de tratar de hacer algo con su vida. (Crespo, 2018)

Respecto a su preparación para personificar a este personaje que a su vez está inspirado en pescadores reales de una zona de nuestra país, Crespo resalta la importancia de una etapa de su vida en donde vivió en la playa, la cual le permitió entender el día a día y el modo de vivir de la comunidad de pescadores. Esta importante referencia, como es la propia experiencia de una persona, permitió que Crespo le agregue un importante aporte durante la creación del personaje de Blanquito y sus características como la humildad y la ingenuidad que podemos ver a lo largo del filme.

Lo que pasa es que yo viví en la playa durante casi 8 años, yo viví en Olón, entre Manglaralto y Olón y tenía un restaurante, entonces yo trabajaba mucho con pescadores y eso también me sirvió mucho porque, o sea es descubrir que nadie es distinto a nadie, ¿me explico? O sea los pescadores son gente tranquila con un espíritu también como bastante relajado porque la playa es así, ¿no? Como libre de

estrés y claro el ser costeño, el que vive cerca del mar digamos si tiene una carga de ingenuidad importante. (Crespo, 2018)

Esto corresponde con el tipo de personajes que retrata el realismo sucio. Blanquito representa a una persona común, al pescador de la Costa. Un tipo de personaje no cuya historia no tiende a ser de interés público o mediático.

Adicionalmente su experiencia viviendo en la playa le sirvió de referente sobre cómo actúan los pescadores en el día a día. Esto dota de mayor realismo a su interpretación.

Respecto a su participación en Sin Muertos No Hay Carnaval, la idea original de la historia nació de una experiencia que vivió sobre una familia adinerada y practicante de la caza en la ciudad de Guayaquil. Esta idea original se la puede ver plasmada en la película al analizar a la familia de Don Gustavo y a la caza que se realiza al inicio, como hecho que termina con la muerte del niño.

La idea era unas oficinas donde yo iba con mi viejo de chico que eran de una avionetas que alquilan para fumigar... que me parece que es de la familia Estrada. Es cerca del aeropuerto... Ahí quedan esas avionetas, la oficina de ese man era todo madera oscura como esta, pero las paredes también y tenía como hartísimos... ¿Cómo se llama eso? Reliquias indígenas, que en los movimientos de tierra que hacían para aeropuertos o para las clínicas de los manes de ahí salían esas reliquias, tenía full reliquias, tenía armas, entonces como que eso para mí representó muchísimo cuando yo era muy chico digamos lo que era el poder en Guayaquil, ósea que era ser una persona importante y los Estradas eran unos manes con mucha cancha. (Crespo, 2018)

A lo largo de la creación de la historia, Crespo sumó la problemática de las invasiones de tierra que es común en la ciudad de Guayaquil, ya que él fue testigo de las noticias que protagonizaron un hecho importante: el asesinato de Carlos Castro Torres (fundador de Bastión Popular) a cargo de

William Matuano. Al haber vivido ese momento de la historia de Guayaquil, toma este hecho real para plasmarlo también en la película.

Es que hubo un momento dado en que yo logré naturalmente como cruzar las historias , porque yo ya era grande cuando William Mantuano asesino a Carlos Castro torres, ¿me explico? que era el fundador de Bastión Popular... El fue asesinado en el 91 entonces yo me cogí esa historia y la hice parte de mi historia, este joven que mata a este man, a este cacique. (Crespo, 2018)

Esto también coincide con otra característica del realismo sucio: presentar los problemas de los personajes como seres en donde convergen crisis, la corrupción de valores, la marginalidad, las injusticias, las disparidades sociales, etc. él construyó una historia donde se aborda el tráfico de tierras, la corrupción del sistema legal, la manipulación del Sistema de parte de personas pudientes, el asesinato, entre otras cosas.

4.4 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *RATAS, RATONES Y RATEROS* BAJO EL ENFOQUE DE REALISMO SUCIO.

Tabla 12: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (imagen)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>Preguntas 1,2</p> <p>Para responder las preguntas se analizará, en primer lugar, la primera secuencia de la película en donde Ángel es encontrado en el cuarto de una prostituta y luego es perseguido por el cementerio. El argumento para seleccionar esta escena es porque en ella se demuestra varios actos de realismo sucio, ambientados en marginalidad, ya que se sitúa en un prostíbulo, para luego pasar a una persecución protagonizada por delincuentes. Como podemos observar, el color amarillo es el que predomina en esta escena interior, la cual es iluminada por la lámpara incandescente, que se encuentra en el fondo de la habitación. Esta iluminación le da calidez al ambiente y atrae la atención del espectador, ya que este color es uno de los más fáciles de percibir para el ojo humano. Chevreul, químico francés que creó la rueda del color, concluyó en sus investigaciones que</p>	<p>1.- Elementos para analizar las imágenes de una película Color/ Iluminación/ Composición</p> <p>Lentes: profundidad de campo/zoom</p> <p>2.- Elementos para analizar la perspectiva de la cámara</p> <p>Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento.</p>

los colores cálidos estrechan los espacios y son más utilizados en los primeros planos para dar la sensación al espectador, de que está más cerca de la imagen. Además, el amarillo incentiva al movimiento y a la acción, y en definitiva, va acorde para esta primera presentación de Ángel, ya que a lo largo de la historia podemos observar que él es un hombre en constante movimiento (más adelante, él tiñe su cabello de amarillo y usa la camiseta amarilla de Barcelona, que además es el principal equipo de fútbol que representa a los guayaquileños).

Por otro lado, el color que predomina en la habitación es **el marrón**, el cual hace referencia a la estación del otoño. Este color es realista, ya que se lo asocia con la tierra que pisamos y que sirve a su vez como ambiente para el ambiente de la naturaleza. Al inicio de esta escena, la principal función narrativa de la cámara es la de presentarnos a Ángel a través de un *zoom out* y luego varias tomas fijas de primer plano y planos detalles.

Sobre esto, Sebastián Cordero, en la entrevista realizada expresa que:

La cámara se mete en el mundo de Ángel y refleja en su retrato lo que hace. Desde la escena inicial, con la base que era un elemento súper importante, tratar de retratar el acelerar a través de esos elementos. (Cordero, 2018)

El tratamiento de la imagen varía en toda la película según los personajes y las situaciones. Sebastián Cordero los define como “mundos” dentro del filme:

... hay el mundo de Salvador, que es este mundo más bien, yo siempre lo veía como más cinema verité, realista, muy cercano a como si hiciera un documental. Cámara al hombro, a ratos más estilizada, pero como que cercana a la realidad y bastante gris, tonos azules, etc (...) La escena cuando Salvador va al cuarto de Carolina son las primeras escenas de la película donde hay plano, contraplano estándar, donde hay un máster, donde hay un lenguaje cinematográfico casi televisivo. Además, que en ese cuarto hay una pared de color pitufo, uno siente que entra a otro mundo... (en referencia al mundo de Carolina). (Cordero, 2018)

3.- ¿El uso de luz sirve para acompañar las escenas y darle el toque de realismo o para subrayar ciertas implicaciones metafóricas? El uso de la luz sirve para acompañar el realismo del filme, no hay imágenes metafóricas. Por lo general se

<p>ve iluminación natural y en escenas en interior se ve iluminación fundamental para acompañar la escena.</p> <p>4.- ¿Cómo es el estilo de cámara y a su vez cómo este estilo sirve o no el propósito de dar al espectador la sensación de que lo que observa es una situación real no sublimada?</p> <p>La perspectiva de la cámara ayuda a que las imágenes reproducidas de la película se desplieguen de un modo “natural” ante el espectador, es decir, de un modo homogéneo respecto a la visión de lo real para que exista una percepción efectiva de las situaciones planteadas en la historia. No existe variación de la perspectiva de la cámara, es decir, no existen imágenes borrosas o distorsionadas. Respecto al encuadre podemos ver variedad de planos y de ángulos que se ajustan en la incidencia según el punto de vista de la historia. Por ejemplo, tomando como ejemplo la primera escena de la película, se puede observar varios planos detalles del rostro de Ángel, sus manos y la habilidad con la que arma el cigarrillo. Además durante algunas escenas de la persecución en el cementerio, se registra a este personaje con ángulo contrapicado el cual le aporta más majestuosidad a la presentación del personaje Ángel. En esta escena también hay planos generales de la habitación para mostrarnos el ambiente del prostíbulo en donde se encontraba Ángel. Luego, surge la persecución en el cementerio, en donde se puede observar el movimiento de la cámara al hombro que da la sensación de inclusión al espectador (le da el toque realista). También hay paneos y barridos que aportan con el movimiento y la acción de los personajes, con el estilo del cine de guerrilla.</p>	
---	--

Tabla 13: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (sonido)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿Las voces de los personajes están acorde a los ciudadanos que son representados en el filme?</p> <p>En <i>Ratas</i>, <i>Ratones</i> y <i>Rateros</i> hay voz <i>in</i> (no hay doblaje, ni postsincronización) de los personajes que caracterizan al ciudadano de la costa y de la sierra de nuestro país. El idioma que se utiliza es el español con variaciones de acentos particulares de las ciudades de Quito y Guayaquil. Así mismo, las interpretaciones de los actores incluyen un trabajo en sus voces, en el sentido de que va acorde a las características de los personajes que interpretan, su estrato social, su actividad, edad, personalidad, etc.</p>	<p>1.- Elementos para analizar la relación del sonido con las imágenes</p> <p>Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis. Temas y motivos sonoros: iteración y variantes</p> <p>Relaciones estructurales entre</p>

<p>2.- ¿Los diálogos están contruidos en un lenguaje directo, llano y coloquial propio del contexto social, lejos de metáforas, dobles sentidos, analogías suspicaces o semiótica de cualquier índole? Los diálogos están acorde a los personajes, las situaciones, su edad, su clase social, entro otros aspectos. Los diálogos no son extensos y son fáciles de entender debido a que usan un lenguaje coloquial y cotidiano, propio de los ecuatorianos. Además, al ser personajes cotidianos en situaciones ordinarias, no hay presencia de frases metafóricas o con carga de conocimiento científico. Al ser también una película con situaciones de violencia, también hay diálogos con palabras soeces que son parte de la convención social del lenguaje de los ecuatorianos.</p> <p>Ejemplo de diálogo coloquial:</p> <p>Ángel: Salvador, qué bacán que te encuentro loco. Escucha el plan para hoy día, broder, es pan comido, ñaño. Escucha bien, el mancito ese de Carolina es un pendejo. La pistola que él tenía no era de él sino del papá. Y si el papá se entera que el man se la choreó le saca la recontra chucha.</p> <p>Salvador: Sí, ¿aló? Por favor con el paciente de la cama 42.</p> <p>Ángel: Mira Salvador, yo sé que tú no quieres saber nada del man, pero escúchame un segundo.</p> <p>Salvador: Sí, soy el hijo.</p> <p>Ángel: ¿Sabes lo que me propuso el man? Que entremos a su casa para que la choreemos. Para que parezca que la pistola ya se fue ahí. ¿Y sabes qué? ¡Nos paga para hacerlo, hermano!</p> <p>(minutos más adelante)</p> <p>Ángel: Salvador, tenemos que ir tú y yo loco. Salvador tenemos que deshacernos del man, el cadáver está ahí en tu cuarto.</p> <p>Salvador golpea a Ángel</p> <p>Ángel: ¡Chucha, aguanta! ¿Qué te pasa loco, ah? ¡Para pues chucha! ¿Qué crees loco? ¿Que yo he venido aquí a joderte la vida y ya? ¿Crees que toda esta huevada que ha pasado es cosa mía, loco? Mirame loco, mirame como estoy. Salvador, después de esta noche todo se acaba hermano, hay que seguir adelante, broder, si no, no estamos en nada. No te olvides loco que tú y yo tenemos la misma sangre, loco.</p> <p>3.- ¿El conjunto de sonidos ambientes (música, voces, ruidos, silencios) ayuda a crear la sensación de realidad y representan un apoyo a las imágenes?</p>	<p>sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)</p>
---	---

<p>El ruido en las películas ayuda a ambientar un mundo más “real”. En la película se puede apreciar el sonido de campo, lo cual aporta a dar la sensación de realidad y contexto debido al sonido de las calles, los buses, los pitos de carros, las voces de las personas, la música que está en el prostíbulo, los sonidos de la casa de Salvador, las balas de las pistolas, etc. En la apuesta de sonido vemos también presencia de realismo sucio al evaluar que hay una preponderancia de realidad, de voces y ruidos que guardan relación con la situación que el espectador percibe y que describen la atmósfera en donde se desarrolla la historia. No se percibe presencia de sonidos que cumplan funciones abstractas, todo el componente sonoro guarda relación con la historia y su esencia de marginalidad, incluso hasta al elegir música del género rock para acompañar las acciones delictivas y la personalidad intrépida de Ángel.</p>	
--	--

Tabla 14: Análisis interpretativo Ratatas, Ratones y Rateros (montaje)

<p>PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO</p>	<p>ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS</p>
---	---

<p>1.- ¿Su montaje es sencillo, con recursos técnicos fundamentales? toria de <i>Ratas, Ratones y Rateros</i> se cuenta en orden cronológico. Parte desde la presentación del personaje Ángel, el cual se encuentra en Guayaquil y posteriormente viaja a Quito para visitar a su primo Salvador. A partir de este hecho surgen varios momentos y giros de la historia entre la vida de estos personajes, quienes se juntan para cometer varios actos delictivos en las ciudades de Quito y Guayaquil. La historia cumple con su narración lineal (introducción, desarrollo y desenlace), presenta un clímax y un final que resuelve el conflicto que unía las vidas de los personajes. El argumento de la historia también se va presentando sucesivamente.</p> <p>2.- ¿El montaje permite que el espectador pueda situarse claramente en tiempo y espacio? Sí, ya que el montaje apunta hacia un ritmo normal, fluido, que respeta una narración cronológica y apegada a la realidad aplicando los principios de la continuidad. Todas las secuencias de las historias están articuladas entre sí de forma gráfica y cromática que abordan una misma lógica e ideología y permiten entender y situarse en la historia fácilmente. En la película no hay presencia de tomas con cámara lenta ni congelamiento.</p>	<p>1.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes en cada secuencia. Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica) Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)</p> <p>2.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes entre secuencias. Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward) Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia</p>
---	--

Tabla 15: Análisis interpretativo *Ratas, Ratones y Rateros* (puesta en escena)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿El espacio donde se desarrolla la historia permite conocer el ambiente del mundo marginal a partir de sus códigos subalternos? La película presenta como escenario principal a la ciudad de Quito y en segundo lugar, a la ciudad de Guayaquil. Ambas representan las principales urbes del país en donde también hay la concurrencia del fenómeno delincriminal que no mide las clases sociales ni los espacios públicos o privados. En la película se pueden observar los actos delictivos cometidos en espacios públicos como el robo de los carros que realizan Salvador y sus amigos en las calles de Quito. También se puede ver en la esfera privada el hurto que realiza Ángel en la fiesta de Carolina, o en el acto final, cuando asaltan la casa de JC. El ambiente en donde se desarrollan los personajes de Carolina y JC representan también al</p>	<p>1.- Elementos para analizar el espacio donde ocurre la historia Espacios naturales: relación simbólica con la historia. Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio.</p>

<p>ciudadano quiteño, pero de la esfera alta, que también es testigo de estos vicios y delitos. En la película también se observan otros espacios comunes de las ciudades como el prostíbulo, el cementerio, los terminales de buses de Guayaquil y Quito, la charrería de carros en Quito, entre otros.</p> <p>2.- ¿La película expone personajes que viven perdidos en la sociedad, desesperados, rutinarios, fracasados? Esta película al ser un ejemplo de realismo sucio tiene como protagonistas a un grupo de jóvenes que se inmiscuyen en el mundo delictivo, de las drogas, alcohol y armas. Son individuos que viven al margen de la ley y que luchan por salir victoriosos de cada aventura delincencial que emprenden. En esta historia también se ve plasmada los conflictos que surgen entre ellos y las relaciones con sus familias que permiten que la historia gane más ambiente de realismo. El drama que se expresa en la película representa a la realidad de muchos jóvenes del país, cuyas familias disfuncionales hacen que se sientan atraídos por la experimentación de vicios que pueden desencadenar en varios actos corruptos y dolorosos como la muerte.</p> <p>La historia tiene como personaje principal a Ángel, un delincuente que ha acogido como trabajo, el cometimiento de varios delitos. Él es un personaje que constante huye de las consecuencias de sus actos, evita asumirlas, y vive de las oportunidades que se le presentan día a día de delinquir, haciendo de esta actividad, algo habitual de su vida a lo que no está dispuesto cambiar. Sebastián Cordero asimila a Ángel con el personaje de Sísifo (a la inversa), de la mitología griega, debido a la historia que lo representa.</p> <p><i>... Pero yo siento que Ángel es como un Sísifo inverso. ¿Conoces el mito de Sísifo? Uno de los libros principales de Albert Camus, que es una gran influencia filosófica. Bueno él habla precisamente, hace esta metáfora, esta analogía entre Sísifo, este personaje de la mitología griega que tenía que cargar una roca hasta arriba de una montaña, una roca pesadísima, y cuando por fin llega arriba, la roca le vence el peso y se vuelve a caer y ese es su castigo por la eternidad. Entonces es muy representativo de lo que es la condición humana...</i></p> <p>Tanto Salvador como Ángel son personajes que se dejan llevar por las aventuras y las oportunidades del día a día, sin tener claro hacia dónde quieren ir. Al respecto, la experta en Literatura, Cecilia Vera, define a los personajes del realismo sucio de la siguiente manera:</p> <p><i>Personajes muy poco atractivos, amargados, dejados, sin interés, sin un objetivo importante en su vida, gente que se deja llevar por las corrientes de un lado a otro, como que si la vida decidiera sobre la suerte de ellos.</i></p>	<p>2.- Elementos para identificar a cada personaje</p> <p>Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal.</p> <p>Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas Casting / Miscast.</p>
---	---

<p>Salvador es un joven que recibe violencia y poca atención de su padre. No hay figura materna en su vida, salvo la de su abuela que no interactúa con él debido a su enfermedad. Debido a su adolescencia y a sus problemas familiares, Salvador demuestra su rebeldía a través de la indiferencia hacia la autoridad (padre y rector del colegio), busca experimentar el mundo de la violencia, la delincuencia, las drogas. Salvador representa a los jóvenes con hogares disfuncionales que sirven como punto de partida para que adolescentes como él, se vean tentados a inmiscuirse al mundo marginal de la violencia y delincuencia.</p> <p>Los personajes de Carolina y JC aportan a la historia el contraste de las clases sociales (en comparación con la vida sencilla de Salvador). Ellos pertenecen a la clase alta de Quito, un estrato social que también presenta rasgos de violencia y de problemas familiares, es decir, estas problemáticas no son inmunes al poder económico que una familia pueda tener.</p> <p>3.- ¿El vestuario y maquillaje que utilizan los personajes son de tipo realista, es decir, que está conforme a la realidad histórica y social?</p> <p>Sí. La vestimenta de Ángel es sencilla, vieja, en mal estado, el cual denota su clase social baja. Utiliza ropa de la costa como jeans y camisetitas. El cambio de su cabello al color rubio denota que es una persona que intenta ocultar su identidad debido a su pasado delictivo. En el caso de Salvador, su forma de vestir demuestra que es un joven que no acata reglas, ni disciplina, ya que no utiliza el uniforme adecuadamente. Utiliza un escapulario y le pide la bendición a su padre, lo cual lo hace una persona creyente en Dios. Mientras que Carolina luce ropa formal, collar y aretes de perlas, anillos y pulseras doradas, cabello bien cuidado y maquillaje impecable. Ella pertenece a la clase social alta.</p>	
---	--

Tabla 16: Análisis interpretativo Ratas, Ratones y Rateros (narración)

<p>PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO</p>	<p>ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS</p>
---	---

<p>1.- ¿La narración de la película permite conocer los problemas de la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad, la indignancia o situaciones sórdidas de la vida corriente?</p> <p>En <i>Ratas, Ratones y Rateros</i> se pueden observar problemáticas sociales como la delincuencia juvenil, el consumo de drogas y alcohol, embarazos no planeados en adolescentes, la tenencia de armas de fuego y la violencia presente en las relaciones familiares de cualquier estrato social: la clase baja (familia de Salvador y sus amigos) y la clase alta (familia de Carolina y amigos). También vemos problemas entre padres e hijos a través de Salvador que recibe golpes de su padre al inicio de la historia. Además, a lo largo de historia está presente el factor de violencia ya que a través de los actos delictivos que se cometen vemos la corrupción de valores e incluso la muerte de varias personas. El orden cronológico de la historia permite que el espectador pueda conocer linealmente la historia en donde se presenta una sucesión de acontecimientos ordenados.</p> <p>La estructura de la película utiliza algunas estrategias que permiten la seducción del espectador ya que se utiliza el suspenso como el principal recurso que despierta y mantiene la curiosidad y la tensión. La película de a poco va profundizando en el mundo delictivo al cual se va inmergiendo voluntariamente Salvador de la mano de su primo Ángel y sus amigos; sin embargo, al aparecer los conflictos por las consecuencias de sus actos delictivos, Salvador se redime y abandona a Ángel, quien finalmente continua atrapado en ese mundo de marginalidad.</p> <p>2.- ¿La historia se termina sin que los conflictos cotidianos que viven los personajes queden resueltos?</p> <p>Al final de la película Ángel huye una vez más y se queda con todos los objetos robados de la casa de JC. Este es un final abierto ya que la policía nunca lo detiene y por lo tanto, Ángel al continuar vivo y libre, seguirá con su vida delictiva y de huida en huida. En el caso de Salvador también es un final abierto ya que su vida tuvo un giro drástico con la muerte de su padre. Al final Salvador es un joven que asume la responsabilidad de tomar las riendas de su vida y la de su abuela enferma, por lo tanto, un nuevo ciclo en la vida de Salvador está a punto de comenzar al final de la película. Tampoco se conoce lo que pasará con la vida entre Carolina y JC al enterarse que van a tener un hijo.</p> <p>3.- ¿Se exponen temas cotidianos, sin hechos heroicos, extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común?</p> <p>Durante la película se puede observar varios mundos que representan a las diferentes realidades que están en nuestro país. El mundo de Ángel representando por un delincuente que vive en una constante fuga de sus actos delictivos; una persona que no rinde cuentas a nadie y que vive</p>	<p>Presencia de estructura dramática, otro tipo de fórmula narrativa o su rompimiento.</p> <p>Conflicto</p> <p>Puntos fuertes</p> <p>Premisa central de la historia</p> <p>Tema</p> <p>Final abierto o cerrado</p>
---	--

<p>acumulando problemas en su vida. En el filme se presenta también el mundo de Salvador, un joven que está iniciándose en el mundo marginal del alcohol, las drogas y la delincuencia. Este se ve influenciado por la presencia de su primero Ángel, quien lo tenta a acompañarlo en varios hechos delictivos. Sin embargo, cuando se da cuenta el límite y las consecuencias de sus actos, al ver a su padre muerto, decide alejarse de Ángel. Por último, la película nos muestra el mundo de los jóvenes de clase alta de Quito, no muy diferente a la de Salvador y sus amigos, ya que incluso en ese ambiente más “privilegiado” también está presente la violencia, los vicios y la corrupción de valores. En términos generales, la película es una fotografía de ese realismo sucio que está presente en la vida de ciudadanos comunes, en este caso, en jóvenes de diferentes clases sociales que unen sus vidas en la película. La película es una postal de nuestro país al fusionar personajes y ambientes de Guayaquil y Quito, ciudades representativas de nuestra Costa y Sierra. En la historia se ve una gran propuesta de verosimilitud ya que se presentan varios elementos de carácter convencional, es decir, que responden a características propias de la realidad de ambas ciudades, de sus habitantes y problemáticas que no distinguen los niveles socio económicos ni culturales de sus habitantes.</p>	
---	--

4.5 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *PESCADOR* BAJO EL ENFOQUE DE REALISMO SUCIO.

Tabla 17: Análisis interpretativo de la película Pescador (imagen)

<p>PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO</p>	<p>ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS</p>
---	---

Preguntas 1, 2

Al ser una historia que tiene como protagonista a un pescador, la fotografía de la película presenta tonalidades derivadas del azul, celeste, verde, gris y marrón; colores naturales que destacan las tonalidades del mar, la arena, el cielo y la naturaleza. Los colores celeste y gris están presente en la mayor parte de la película.

Según la psicología del color, el azul es asociado con los sueños, lo maravilloso, la amistad y la serenidad. Este color está muy alineado con el concepto de la película, ya que es una *road movie* que cuenta el sueño de Blanquito en conseguir un mejor futuro para su vida. Lorna también sueña con regresar a su natal Colombia y reencontrarse con su hija. La serenidad es otro aspecto que también se visualiza en la película, ya que Blanquito demuestra una personalidad tranquila a pesar de las dificultades que van apareciendo en el camino. Esta característica del personaje refleja la realidad de cómo suelen ser los pescadores, ya que en la crónica escrita por Juan Fernando Andrade, el pescador anónimo que es entrevistado describe a su comunidad como un espacio donde conviven gente buena y colaboradora. Por otro lado, los lentes de la cámara tienen profundidad de campo, lo cual permite al espectador apreciar y situarse en los paisajes y ambientes donde se desarrolla la historia: El Matal, Manta, Guayaquil y Quito.

Durante la película se puede apreciar una buena composición de imagen la cual permite que la fotografía exalte los paisajes en donde se va desarrollando la historia, que finalmente, consiste en que Blanquito logre tener un mejor futuro con ayuda de su padre y con las ganancias que puede recibir de las drogas.

3.- ¿El uso de luz sirve para acompañar las escenas y darle el toque de realismo o para subrayar ciertas implicaciones metafóricas?

La iluminación en un recurso que no es protagonista, no acentúa ninguna implicación metafórica, solo está presente para acompañar a la escena que se muestra.

4.- ¿Cómo es el estilo de cámara y a su vez cómo este estilo sirve o no el propósito de dar al espectador la sensación de que lo que observa es una situación real no sublimada?

Durante toda la película la cámara realiza un registro apegado a la realidad, es decir, no hay imágenes que distorsionen lo que la visión humana está acostumbrada a visualizar. Por lo tanto, el encuadre, los ángulos, los planos, los movimientos de cámara responden a intenciones que están relacionadas con la historia o sus personajes. Se tomará de referencia la primera escena en donde a través de los planos generales se puede apreciar el ambiente real de la comunidad El Matal y del hogar de Blanquito. Además del cuidado por los detalles estéticos, se ve también el uso de la

1.- Elementos para analizar las imágenes de una película

- Color/Iluminación/Composición

-Lentes: profundidad de campo/zoom

2.- Elementos para analizar la perspectiva de la cámara

Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento.

<p>cámara en mano, en ciertas escenas como la del inicio, el cual da la sensación de realidad, acción y movimiento para el espectador, quien descubrirá en esta escena inicial el motivo detonador que cambiará la vida de Blanquito: la droga.</p>	
---	--

Tabla 18: Análisis interpretativo de la película Pescador (sonido)

<p>PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO</p>	<p>ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS</p>
<p>1.- ¿Las voces de los personajes están acorde a los ciudadanos que son representados en el filme? Sí. Las voces de los personajes están acordes a las características de los ciudadanos que representan. En el caso de Blanquito, se puede notar estas características en su tono de voz, en la jerga que utiliza como la conocida frase “jugetéame el arroz”. También se puede escuchar acentos de ciudadanos serranos a través de don Elías y sus amigos, los cuales lo hacen personajes familiares para quien ve el filme.</p> <p>2.- ¿Los diálogos están contruidos en un lenguaje directo, llano y coloquial propio del contexto social, lejos de metáforas, dobles sentidos, analogías suspicaces o semiótica de cualquier índole? Los diálogos están contruidos con un lenguaje coloquial que utiliza términos y frases muy típicas de la cultura de un pescador. El léxico de Blanquito es básico y representa al vocabulario limitado que tienen por lo general las personas que no acceden a una educación superior. En el caso de los pescadores, la mayoría son hombres que se dedican a la faena y que no acuden a un instituto de educación. Por lo tanto, al tratarse de una historia protagonizada por ciudadanos comunes en situaciones cotidianas, los diálogos están contruidos con oraciones simples cuyo contenido es claro y que no requieren de interpretaciones fuera de contexto.</p> <p>Ejemplo de diálogo coloquial:</p> <p>Transexual: Y cuéntame, ¿qué haces allá en Manabí?</p> <p>Blanquito: Me dedico a la pesca y a la agricultura.</p> <p>Hombre: ¿A la pesca y a la agricultura? Y con eso estas en el Oro Verde de Guayaquil.</p>	<p>1.- Elementos para analizar la relación del sonido con las imágenes</p> <p>Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis. Temas y motivos sonoros: iteración y variantes</p> <p>Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)</p>

Blanquito: Vine con una colombiana porque estamos haciendo unos negocios acá en Guayaquil. Estamos vendiendo productos de consumo masivo.

Blanquito: Oye y ¿esta huevada? ¿Qué es un puente adentro de la ciudad? ¿Que pasa un río por aquí abajo?

Hombre: No, no seas idiota. Guayaquil es puro puentes.

Transexual enciende cigarrillo.

Hombre: Qué lindo que lo prende.

Blanquito: A ver dame un poco.

Transexual: A ver baby, fuma.

Hombre: Tú sí que eres bien cojudo.

Blanquito: Pero yo no soy el marido, ¿qué quieres que haga?

Hombre: Pero tú la traes aquí con tu billete y encima la dejas en el hotel con el marido.

Hombre: Tú no eres cojudo, tú eres un tipo generoso.

Blanquito: ¿Si no? Demasiado generoso...

Transexual: Yo necesito un hombre así.

3.- ¿El conjunto de sonidos ambientes (música, voces, ruidos, silencios) ayuda a crear la sensación de realidad y representan un apoyo a las imágenes? La música principal de la película es salsa, la cual va acorde al ambiente costero en donde inicia la historia y en donde surge su personaje principal: Blanquito. En la crónica *Confesiones de un pescador de coca*, el entrevistado, el cual es un pescador en la vida real, describe a los pescadores como personas que les gusta compartir y disfrutar de las fiestas que por lo general se realizan en el pueblo. Este toque "festivo" de la zona está muy bien plasmado con la música original de la película ya que le dota de identidad propia y le da ese ritmo y velocidad cuando acompaña en la edición rápida de las imágenes. La película también presenta sonidos diegéticos de la zona: el sonido del mar, las aves, la música que acompaña a la fiesta que se organiza en la playa, el viento presente en el viaje por la carretera rumbo a Quito, los sonidos comunes que se escuchan en las calles de Guayaquil, etc.

Tabla 19: Análisis interpretativo de la película Pescador (montaje)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿Su montaje es sencillo, con recursos técnicos fundamentales? La película Pescador es una historia que se cuenta en orden cronológico, es decir presenta acontecimiento sucesivamente (1-2-3) y su argumento también se va presentando sucesivamente. La historia inicia con la presentación del personaje 'Blanquito' y el ambiente en donde vive: es pescador, vive en una playa y encontró un cargamento de cocaína. El desarrollo de la historia va surgiendo a partir de unos acontecimientos que van dando giro a la historia y finalmente la película presenta un final que resuelve el conflicto.</p> <p>2.- ¿El montaje permite que el espectador pueda situarse claramente en tiempo y espacio? La película tiene una sucesión de imágenes cronológicas que están articuladas formalmente por la historia que sigue las decisiones que va tomando Blanquito a lo largo de su viaje. Por lo tanto, el montaje es secuencial ya que la historia está compuesta por 3 actos que a su vez agrupan secuencias es escenas que se desarrollan en El Matal, Manta, Guayaquil y Quito. No hay flashback ni flashforward.</p>	<p>1.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes en cada secuencia. Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica) Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)</p> <p>2.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes entre secuencias. Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward) Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia</p>

Tabla 20: Análisis interpretativo de la película Pescador (puesta en escena)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS
---	----------------------------

	PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿El espacio donde se desarrolla la historia permite conocer el ambiente del mundo marginal a partir de sus códigos subalternos?</p> <p>En la historia de <i>Pescador</i> podemos observar que hay espacios reales de nuestro país, como la comunidad de El Matal que comprende una playa de pescadores cuyas casas están construidas en sus alrededores y que forman parte de la zona. Al inicio del filme se describe el contexto social en donde vive Blanquito el cual representa a la de muchas familias de pescadores de Ecuador. Este ambiente refleja las malas condiciones en donde viven las familias: calles de arena, casas de caña, falta de agua potable y alcantarillado. Al respecto, Cecilia Vera, también describió este tipo de ambientes como propias del realismo sucio.</p> <p style="padding-left: 40px;">...Porque estos son seres sin rumbo, que no son los que viven en la burguesía, digamos en las clases acomodadas, si no que viven en los sectores de mayor escasez o de desinterés por el progreso, sectores refundidos, recónditos geográficamente hablando incluso de los Estados Unidos, en barrios también marginales, por eso también se llama Realismo Sucio.</p> <p>También podemos ver que el interior de la casa de Blanquito está ambientado como un hogar pobre, simple y discreto. En la historia también se puede observar el contraste entre pobreza y riqueza a través de las vidas de Don Elías, los compradores de droga y el supuesto padre de Blanquito, los cuales pertenecen a un estatus social alto. El <i>road trip</i> que realiza Blanquito también permite que se pueda apreciar otras ciudades del país y ver el contraste entre playa y ciudad. Por un lado, la pobreza y la vida en comunidad se observan entre los personajes que se desenvuelven en El Matal y por otro lado, la vida en la ciudad, su dinamismo, sus espacios sociales y también su marginalidad a través de la subtrama cuando Blanquito decide por sí mismo descubrir la vida nocturna de Guayaquil y termina siendo víctima de estafa.</p> <p>2.- ¿La película expone personajes que viven perdidos en la sociedad, desesperados, rutinarios, fracasados?</p> <p>Blanquito es un personaje que se deja llevar por el deseo durante la historia. El deseo de ir a una mejor ciudad, el deseo de poder concretar en algún momento una situación física con Lorna, el deseo de poder ser reconocido por su padre. Son estos mismos deseos lo que lo convierten en un ciudadano común, en un personaje al que muchas personas puedan verse reconocidos en él y en su viaje hacia una mejor situación.</p> <p>Lorna por su lado, representa al ciudadano extranjero (colombiana) que busca en Ecuador oportunidades de días mejores. Ella es una mujer que se encuentra perdida, en el sentido que no tiene el control de las riendas de su vida ya que a su vez depende de Don Elías y de las oportunidades que se puedan presentar en su camino. Ella es un personaje que</p>	<p>1.- Elementos para analizar el espacio donde ocurre la historia</p> <p>Espacios naturales: relación simbólica con la historia.</p> <p>Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño</p> <p>Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio.</p> <p>2.- Elementos para identificar a cada personaje</p> <p>Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal.</p> <p>Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas</p> <p>Casting / Miscast.</p>

<p>también representa el fracaso, ya que aún no logra darle la estabilidad y el amor que anhela darle a su familia, lo cual la expone como una mujer desesperada por salir de la situación que le ata a Don Elías.</p> <p>3.- ¿El vestuario y maquillaje que utilizan los personajes son de tipo realista, es decir, que está conforme a la realidad histórica y social?</p> <p>La vestimenta que utiliza Blanquito es apropiada con el personaje: jean pescador, camiseta sin mangas, sandalias. Cuando va a la ciudad utiliza un terno que lo hace ver de la zona; sin embargo, aún conserva su estilo sencillo de ser un pescador. La vestimenta de Lorna es muy femenina y seductora cuando coquetea con don Elías. Luce siempre un maquillaje y peinado muy natural durante la mayoría parte del filme, salvo cuando intenta convencer a Don Elías de que compre la droga. Y por último don Elías muestra una vestimenta denota elegancia, clase, poder y dinero.</p>	
---	--

Tabla 21: Análisis interpretativo de la película Pescador (narración)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿La narración de la película permite conocer los problemas de la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad, la indigencia o situaciones sórdidas de la vida corriente? La película arranca con la presentación de Blanquito el cual lleva una vida tranquila dedicada a la actividad pesquera, al apoyo del negocio de su madre y a la compañía de su novia. Sin embargo, debido al descubrimiento del cargamento de drogas y a la infidelidad de su mujer, decide buscar una oportunidad para alcanzar un futuro mejor el cual conseguirá de la mano de la venta de drogas y del reconocimiento de su supuesto padre, el cual tiene una vida adinerada en Guayaquil. La narrativa de la historia atrapa al espectador por el suspenso que genera el conflicto del descubrimiento de la droga. La estructura narrativa de la historia tiene varias temáticas que llaman la atención: 1) La emigración hacia la gran ciudad. 2) La búsqueda del reconocimiento del papá. 3) El deseo de conquistar una mujer. 4) La tenencia ilegal de una sustancia como las drogas, en un país donde su comercialización está prohibida. 5) El choque cultural y la marginación por ser un pescador de un pueblo.</p> <p>2.- ¿La historia se termina sin que los conflictos cotidianos que viven los personajes queden resueltos? Al final la película nos muestra un Blanquito diferente, un personaje que se halla solo, como al inicio, pero cuya mirada ya no es la</p>	<p>Presencia de estructura dramática, otro tipo de fórmula narrativa o su rompimiento.</p> <p>Conflicto</p> <p>Puntos fuertes</p> <p>Premisa central de la historia</p> <p>Tema</p> <p>Final abierto o cerrado</p>

<p>misma. Es un pescador que también ha aplicado la pesca a lo largo del <i>road trip</i>. Esta pesca que ha obtenido consiste en nuevas experiencias a raíz de la decisión de haber salido de su pueblo y de haber enfrentado un cambio en su vida. El viaje que emprendió Blanquito durante la película es un ciclo, al final, en esa soledad, Blanquito está a punto de iniciar en nuevo ciclo en su vida.</p> <p>3.- ¿Se exponen temas cotidianos, sin hechos heroicos, extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común? La película propone, como visión principal, un fenómeno social bastante común en nuestro país: la migración hacia las grandes ciudades para la búsqueda de mejores oportunidades. En el caso de Blanquito, su intención era salir de su pueblo y conseguir un mejor futuro para él y su madre. Aquí hay un contraste bastante interesante, ya que el sueño que persigue Blanquito es salir de su situación social y establecerse en una gran ciudad para no tener que regresar más a su tierra; mientras que Lorna, una colombiana que vive en Ecuador, sueña con regresar a su tierra natal para estar con su hija. La historia nos muestra entonces las dos caras de una historia que es muy cercana al común de las personas: la insatisfacción personal con el presente y la búsqueda de un mejor futuro. La historia de <i>Pescador</i> está muy apegada a la realidad ya que está inspirada en la crónica de Juan Fernando Andrade <i>Confesiones de un pescador de coca</i>, la cual se dio a partir de una noticia que sacudió en la vida real a la comunidad de El Matal. Al inicio de la película se expone la problemática sobre el narcotráfico de drogas, una situación que es muy familiar con el público latinoamericano.</p>	
--	--

4.6 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL* BAJO EN EL ENFOQUE DE REALISMO SUCIO.

Tabla 22: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (imagen)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>Preguntas 1, 2 En términos generales, la película presenta una excelente propuesta de fotografía que cuida mucho los detalles. Los planos</p>	

<p>generales permiten situar al espectador, ya sea cuando las acciones ocurren en el terreno invadido llamado Talía, o en la zona urbana de Guayaquil. Ambos espacios permiten conocer las dos caras de la ciudad, la cual sirve de escenario para la historia y los personajes. En las tomas de primer plano, se puede ver lentes con poca profundidad de campo lo cual permite fijar la atención en los personajes. En esta película se ve un mejor aporte visual comparado con el resto de filmes: más variedad de lentes, diversidad de ángulos y tomas según la intención del director, desplazamientos de la cámara con riel y grúa y grabación con cámara al hombro. La escena escogida para analizar la propuesta visual es la escena cuando se realiza el desalojo a las familias de Talía. La escena fue grabada con personas de la zona y se puede observar una propuesta "realista" ya que fue grabada en una locación donde realmente viven familias invasoras. Sus gestos, palabras y gritos corresponde también a "actuaciones" de las mismas familias. En esta secuencia de escenas se puede ver variedad de planos abiertos que permiten observar la situación en general que se va dando. También hay planos más cerrados, propios de un lenguaje cinematográfico, que sirven para enfatizar las expresiones de los rostros de los personajes. En cuanto a la propuesta de color de esta escena, se puede ver que los colores que aparecen son propios de la situación: la ropa de las familias de la zona representa a sus códigos de vestimenta; las casas son las reales y no adaptaciones.</p> <p>3.- ¿El uso de luz sirve para acompañar las escenas y darle el toque de realismo o para subrayar ciertas implicaciones metafóricas? La iluminación está recreada de forma que se permita ver los objetos y la situación recreada de forma real. No tiene la función de darle artificiosidad ni ningún significado metafórico.</p> <p>4.- ¿Cómo es el estilo de cámara y a su vez cómo este estilo sirve o no el propósito de dar al espectador la sensación de que lo que observa es una situación real no sublimada? La cámara acompaña la narración de la historia a través de una buena composición audiovisual que permite entender la propuesta de realismo sucio presente en la trama. Se puede ver planos generales de Talía para que el espectador pueda tener esta gran mirada de las condiciones del lugar; desplazamientos de la cámara en el río que permite ver cómo son los asentamientos en mal estado de las casas de caña; la presencia de basura y la falta de servicios básicos en la zona.</p> <p>La propuesta estética de la cámara es de alta calidad: hay cuidado en los encuadres, los enfoques y desenfocados, las composiciones con poca o mucha profundidad de campo, los movimientos de cámara gracias al uso de riel o grúas que van revelando el lugar y las acciones de los personajes a medida que se van dando. Al respecto, Cordero argumenta que no es incoherente que una película de realismo sucio, no tenga un alto grado de estilismo en la fotografía de la película, todo depende en la historia que se presenta:</p>	<p>1.- Elementos para analizar las imágenes de una película</p> <p>- Color/Iluminación/Composición</p> <p>-Lentes: profundidad de campo/zoom</p> <p>2.- Elementos para analizar la perspectiva de la cámara</p> <p>Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento.</p>
---	---

<p><i>Creo que sí la historia un poco lo pide yo creo que sí totalmente puede ser así. Y esto un poco yo lo que siento es que Sin Muertos tiene un tono como más épico de alguna forma, como que tantos lugares, tantos elementos de cubrir todo un rango además de varios estratos sociales de además en los extremos también geográficos de la ciudad y todo... Yo creo que sí hay algo ahí que además pedía un lenguaje más estilizado, más épico. (Cordero, 2018)</i></p>	
---	--

Tabla 23: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (sonido)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿Las voces de los personajes están acorde a los ciudadanos que son representados en el filme? SÍ están acorde ya que las voces permiten reconocer a los personajes, reforzando la identidad de cada uno según su clase social y situación en el filme. Con solo escuchar las voces de los personajes se puede identificar cuáles</p>	<p>1.- Elementos para analizar la relación del sonido con las imágenes Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos,</p>

<p>pertenecen al estrato social bajo y al alto. Los personajes principales son guayaquileños, por lo tanto, a diferencia de los otros filmes, no hay presencia de acentos de otras zonas del país. El filme también contiene la voz de un extranjero que es el padre que pierde a su hijo en el bosque por culpa del disparo.</p> <p>2.- ¿Los diálogos están contruidos en un lenguaje directo, llano y coloquial propio del contexto social, lejos de metáforas, dobles sentidos, analogías suspicaces o semiótica de cualquier índole?</p> <p>Sí. Los diálogos, al igual que los otros filmes están contruidos con un lenguaje sencillo, de fácil entendimiento y sin ninguna carga científica o metafórica. A través de los diálogos también se puede conocer parte de la cultura guayaquileña ya que se emplean algunos modismos y expresiones propias de la zona.</p> <p>Ejemplo de diálogo coloquial:</p> <p style="padding-left: 40px;">Don Gustavo: ¿Cuántas familias hay allá abajo?</p> <p style="padding-left: 40px;">Abogado Terán: Unas 150, presidente. Tenemos ocupadas unas 4 hectáreas, pero nos estamos expandiendo para allá.</p> <p>Don Gustavo: ¿Y para cuándo planean recuperar todo?</p> <p style="padding-left: 40px;">Abogado Terán: Pero recuperar no es el verbo correcto, Presidente. Tu viejo tenía abandonada estas tierras y las recuperé yo. Ahora que ustedes quieran volvérselas a coger es otra cosa.</p> <p style="padding-left: 40px;">Emilio Baquerizo: Estas tierras estaban a mi familia desde siempre. Qué chucha importa que hayan estado abandonadas.</p> <p>Abogado Terán: ¿Y qué quiere decir la palabra siempre para ti? Caballeros. Estos cholos son los descendientes de los nativos que se culearon sus tatarabuelos. Son su familia.</p> <p style="padding-left: 40px;">Don Gustavo: Familia mía no son ni verga. Este cojudo, este es mi único heredero. En cambio estos hijoeputas se reproducen como chinches. Hay 3 veces más de lo que había el año pasado.</p> <p>Gustavito: Lo que hay que hacer es meter una T de cobre a toda hembra que cumple 13 años porque si no va a explotar esta huevada.</p> <p style="padding-left: 40px;">Don Gustavo: No seas pendejo, cada vez que culean, paren... Eso los mantiene ocupados. Si no fuera por eso hace rato que nos caían encima. Y entonces, ¿en que quedamos con mis ``descendientes``?</p>	<p>exégesis. Temas y motivos sonoros: iteración y variantes</p> <p>Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)</p>
--	--

<p>Abogado Terán: Todavía no tengo una cifra, pero cuando tenga algo más claro te llamo.</p> <p>3.- ¿El conjunto de sonidos ambientes (música, voces, ruidos, silencios) ayuda a crear la sensación de realidad y representan un apoyo a las imágenes? La película presenta música <i>over</i> en la mayoría de sus escenas para aportar con la tensión y el drama del momento. Los sonidos son en su mayoría diegéticos ya que van acorde a los movimientos que suceden en la imagen, como por ejemplo la barra de la hinchada y los tambores que se escuchan en los partidos de fútbol; el sonido del agua de la piscina cuando Samantha nada; los gritos de protesta de las personas en el desalojo; los carros que transitan en las escenas, etc.</p>	
--	--

Tabla 24: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (montaje)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿Su montaje es sencillo, con recursos técnicos fundamentales? Las imágenes en cada secuencia están contadas con consistencia de tiempo y espacio, es decir, hay una secuencialidad lógica y cronológica. La duración y ritmo de las tomas son normales. No existe cámara lenta, ni congelamiento de ellas. Al inicio de la película, hay un flashback de dos semanas que cuenta lo que sucedió a raíz de la muerte del niño y que vinculó a Emilio Baquerizo, el presidente y su hijo. Al final la película vuelve a conectar con el momento en que empezó el <i>flashback</i>, revelándonos finalmente cuál es el desenlace de las historias.</p> <p>2.- ¿El montaje permite que el espectador pueda situarse claramente en tiempo y espacio?</p>	<p>1.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes en cada secuencia. Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica) Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)</p> <p>2.- Elementos para analizar la sucesión de imágenes entre</p>

<p>La película no se cuenta en un orden cronológico puro ya que en el minuto 05:56 la historia retrocede hacia dos semanas atrás (<i>flashback</i>); sin embargo, esto no produce confusión alguna en el entendimiento de la historia. La película contiene varias subtramas que están relacionadas las unas con las otras. Por esto, el montaje general en toda la película está pensado en contar paralelamente cómo avanzan los conflictos de cada subtrama para que al final, el conjunto de ellas, muestre la historia general de la película.</p>	<p>secuencias. Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward) Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia</p>
---	---

Tabla 25: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (puesta en escena)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿El espacio donde se desarrolla la historia permite conocer el ambiente del mundo marginal a partir de sus códigos subalternos? Los espacios en donde se desarrolla la historia son algunos y recogen varias miradas de Guayaquil: 1) La zona marginal de la ciudad en donde no hay recursos ni servicios básicos para atender a las familias que viven ahí; un lugar donde la vida y la dignidad de las personas pasan a un segundo plano, haciendo que prevalezca los intereses económicos y personales de otras personas con poder económico. Al respecto, Sebastián Cordero comentó acerca de la producción de la película, en donde se realizó una búsqueda real de invasiones en Guayaquil para poder rodar la película.</p> <p><i>Y entonces buscamos otra a la final muy cerca de allí pero igual vimos que era precario y que en algunos</i></p>	<p>1.- Elementos para analizar el espacio donde ocurre la historia Espacios naturales: relación simbólica con la historia Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio</p> <p>2.- Elementos para identificar a cada personaje</p>

meses podría venirse abajo. Y eso también fue interesante, el hablar con la gente de allí. Y sobre todo luego hubo una apertura muy grande de la gente de ahí de que filmemos ahí mismo...

2) El ambiente de las familias de la clase social alta de la ciudad (la casa del presidente, el departamento de Emilio Baquerizo que permite ver una vista hermosa de Guayaquil, los carros de lujo, etc.) Ambos espacios son de una misma ciudad en donde convergen las dos realidades a penas separadas por pocos kilómetros de distancia. En la película se pueden observar espacios marginales, la zona urbana y adinerada de la ciudad, los espacios públicos como la fiscalía, el estadio modelo, la piscina olímpica, el hospital, entre otros. La película demuestra también tradiciones muy propias de los guayaquileños, como el almuerzo "cangrejada", muy típica de nuestra ciudad, o el ambiente festivo y la algarabía que se vive en un partido de fútbol.

2.- ¿La película expone personajes que viven perdidos en la sociedad, desesperados, rutinarios, fracasados?

El filme muestra personajes que representan a ciudadanos según su estrato y contexto social.

Por un lado tenemos a personajes como **Celio y su familia** que viven al margen de la ley, cuyo entorno no es digno para la convivencia familiar ni el desarrollo de cualquier persona. Se puede ver la vida de hombres y mujeres desesperados cuyas voces son calladas, personajes que viven en la miseria, bajo las amenazas de personas con poder, en un ambiente de violencia.

Por otro lado, a través de **Emilio Baquerizo y la familia del don Gustavo**, se puede ver el contraste de las clases sociales a través de las historias de los personajes que representan a las familias adineradas, en donde su poder puede estar por encima de la justicia y la vida de otras personas. Sin embargo, a pesar de la abundancia, las comodidades y el acceso a educación, la corrupción de valores está presente el ocultamiento de la verdad y el cometimiento de delitos. Se puede ver también el sentimiento de fracaso, aún en el estrato social alto, a través de Gustavito, sus adicciones y la relación con su familia.

En la entrevista con Sebastián Cordero, él cineasta afirma los elementos que le llamaron la atención para hacer la película:

Me pareció que ahí habían muchos elementos que me atrajeron y me pareció increíble hacer ese retrato de la ciudad de Guayaquil a través de personajes que además cada uno tenía su onda, tenía su fuerza pero ahí sí siento que las decisiones y cómo se cuenta la historia, igual el realismo social está súper presente, pero también es una peli muy estilizada...

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal

Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas
Casting / Miscast

<p>3.- ¿El vestuario y maquillaje que utilizan los personajes son de tipo realista, es decir, que está conforme a la realidad histórica y social?</p> <p>Emilio es un joven que pertenece a la clase alta de Guayaquil de tendencia política capitalista debido a la visión del negocio que el expresa en el filme. Su forma de vestir es elegante y refinada. Su vestimenta no muestra “clase”, profesionalismo, ni seriedad. El abogado Terán luce como una persona de clase social baja que está vinculado con negocios ilegales. Celio por su lado viste ropa de estudiante de colegio popular. Sus cabellos semi despeinados y la sencillez de su apariencia lo caracterizan como un joven de clase baja de Guayaquil. La vestimenta de don Gustavo es elegante y adecuada para un señor mayor de clase alta.</p>	
---	--

Tabla 26: Análisis interpretativo de la película Sin Muertos No hay Carnaval (narración)

PREGUNTAS CON ENFOQUE DE REALISMO SUCIO	ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS PARA RESPONDER LAS PREGUNTAS
<p>1.- ¿La narración de la película permite conocer los problemas de la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad, la indigencia o situaciones sórdidas de la vida corriente?</p> <p>La visión del mundo que propone la película se centra en el contexto social de Guayaquil. Muestra el contraste que hay en una ciudad en donde, por un lado, está la realidad marginal de las familias que, por años, han confiado en las promesas de un traficante de tierras que les garantiza un bien tanpreciado como es un terreno privado. Esta problemática es real, es parte de la historia de Guayaquil, una ciudad que con el pasar de los años fue creciendo y expandiéndose debido a las asentaciones irregulares que se fueron originando por parte de familias que tenían el sueño de poder hacer sus vidas en una ciudad como Guayaquil. La otra realidad que se puede ver en esta película es la corrupción de las autoridades de la ciudad, que cobran altas sumas de dinero por hacer lo que la ley les obliga hacer como funciones propias de sus cargos.</p> <p>La visión de la película no solo muestra una fotografía de marginalidad y corrupción, también presenta los problemas y la corrupción de valores que existen en las familias de las clases privilegiadas. Ambientes en donde también existe una “suciedad” que mostrar, un crimen que ocultar, un quemeimportismo hacia la situación social del “otro”, en este caso, las familias que viven en Talía y que en palabras del presidente “se reproducen como chinches”. La película es una cara de Guayaquil que muestra ese escenario en donde pueden convivir la marginalidad y la abundancia del dinero, una ciudad en donde hay el tráfico de influencias gracias al dinero; un lugar en donde las amenazas y la violencia intentan</p>	<p>Presencia de estructura dramática, otro tipo de fórmula narrativa o su rompimiento.</p> <p>Conflicto</p> <p>Puntos fuertes</p> <p>Premisa central de la historia</p> <p>Tema</p> <p>Final abierto o cerrado</p>

callar las voces de los menos privilegiados que aclaman justicia; una ciudad en donde la ética de sus ciudadanos y la verdad no siempre prevalecen.

2.- La historia se termina sin que los conflictos cotidianos que viven los personajes queden resueltos?

La última escena de la película presenta un travelling que muestra por última vez la realidad de las familias que continúan viviendo en los terrenos invadidos, se puede ver el mal estado de sus casas, la falta de servicios básicos. Pero aún así, en ese estado de miseria y pobreza, aún continúa la presencia de seres humanos, familias, niños que continúan sus vidas envueltas en la naturaleza y la escasez de condiciones adecuadas para vivir. Respecto a las vidas de los personajes, Sebastián Cordero afirma que también presentan finales abiertos:

...pero también siento que el ciclo igual continúa con la generación siguiente. Pero de alguna forma tú ves que lo que hicieron cada uno, fue igual de heavy de lo que harían sus opresores... El hecho de que Celio le mate a Terán de esa forma, es atacarle de la misma forma que Terán hubiera respondido. Es de alguna forma irse en contra de sus principios... Y por otro lado en el caso de Emilio le pasa un poco lo mismo... El de repente, él lo que más valoraba es la lealtad, y al rato que él se siente traicionado el castiga con falta de lealtad. Entonces lo que cada personaje de los que salen como "triunfadores" más valoraba al principio al final, ya no lo tienen.

3.- ¿Se exponen temas cotidianos, sin hechos heroicos, extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común?

Al unir varias subtramas en una sola historia hace que la película goce de un gran suspenso por los conflictos que se van desarrollando al inicio: 1) La muerte de un niño, 2) El desalojo de las familias de Talía, 3) La venganza del abogado Terán, 4) El primer amor, 5) Las relaciones familiares. Esta unión de las historias produce en el espectador la sorpresa en ir descubriendo cómo se desenvuelve el mundo de la corrupción, la injusticia, la corrupción de valores en la sociedad guayaquileña, y por otro lado, el suspenso por saber qué va pasar con las familias que habitan en Talía. La historia de Sin Muertos No Hay Carnaval llama la atención por su grado de "polemicidad" al presentar una historia que muestra una cara de la ciudad, una postal marginal en donde viven algunas familias asentadas ilegalmente en terrenos que no les pertenecen, pero que al mismo tiempo, son víctimas de promesas de legalización. Esta problemática, ya en vida real, ha sido en muchas ocasiones portada de muchos medios de comunicación y constantes debates entre las autoridades de nuestro país.

CONCLUSIONES

El realismo es una corriente estética que influyó directamente en muchos campos artísticos, entre ellos el cine y la literatura. Su propuesta, que consiste en retratar la realidad de la sociedad de la forma más fiel posible, especialmente alejada del romanticismo, se vio reflejada tanto en la literatura, a través de movimientos como el realismo sucio, y podría decirse que también en ciertos movimientos que forman parte del Cine Moderno, como el cine de la marginalidad.

Existen varias coincidencias entre las características de ambas artes, ya que tienen en común el objetivo de contar historias a través de una narrativa; por lo tanto, este proyecto de investigación buscó analizar la representación del movimiento literario, el realismo sucio, en tres filmes ecuatorianos *Ratas, Ratones y Rateros; Pescador y Sin Muertos No Hay Carnaval*.

Para alcanzar el objetivo general se cumplió primero en el capítulo dos con la realización de un repaso histórico del realismo sucio y expresiones cinematográficas vinculadas al mismo, a través de una investigación documental para levantar las principales ideas que lo caracterizan.

Posteriormente, en capítulo tres se elaboró una matriz de análisis con los aspectos claves del realismo sucio levantados en el capítulo 2. Todo esto con el fin de poder identificarlos en los tres filmes seleccionados desde sus cinco principales componentes (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración).

También se entrevistó al director de las tres películas, Sebastián Cordero y al actor, Andrés Crespo, quien fue a su vez el co-autor de *Sin Muertos no hay Carnaval* para determinar si sus intenciones relacionadas al abordaje y puesta en escena de la historia coincidían con el espíritu del realismo sucio. De igual forma, se entrevistó a Cecilia Vera, especialista en el ámbito literario, para reforzar y validar con ella las características del realismo sucio identificadas.

En base a los resultados en *Ratas, Ratones y Rateros*, se puede observar al realismo sucio manifiesto en varios aspectos de la película, comenzando por la historia, la cual pone en escenario la realidad y el contexto social de nuestro país en el año 1998. A través de las historias de sus personajes se puede conocer las distintas realidades que aquejan al ciudadano en común, en este caso, a un ex delincuente no rehabilitado que continúa en ese mundo marginal de la delincuencia, la cual, también es familiar a su primo, un adolescente común de la ciudad de Quito, que vive este proceso de rebeldía, desacato a la autoridad y descubrimiento de las consecuencias que pueden conllevar sus actos. A través de estos dos personajes que se juntan en la historia, se puede observar también las

subtramas de otros adolescentes comunes cuyas vidas no demuestran nada extraordinario, sino que por el contrario, reflejan también esa “suciedad” y violencia que no mide las clases sociales, sino que son parte de la realidad y de la condición humana que se puede presentar en las vidas de personas comunes.

En el caso de la película *Pescador* el grado de violencia es menor en comparación con *Ratas, Ratones y Rateros*; sin embargo, las temáticas que se exponen a través de la historia de su personaje principal, Blanquito, son muy reales y resultan familiares a otros casos de ecuatorianos (o cualquier persona) que se encuentran buscando un mejor futuro. La historia arranca con la exposición de una problemática real que se vive en comunidades de pescadores de nuestro país que, por su ubicación geográfica, se pueden ver involucradas en actos de narcotráfico. Lo interesante de este filme es el viaje que el espectador realiza a lo largo de la historia, comenzando por conocer la sencillez y la pobreza que rodea la vida de Blanquito, para luego, a través de la travesía que decide emprender, vivir junto a él las adversidades, retos y cambios que pueden presentarse a lo largo de una adaptación social y cultural, como es el caso de emigrar de un pueblo a una gran ciudad.

Para finalizar, en el filme *Sin Muertos No Hay Carnaval*, el realismo sucio también se encuentra presente al mostrar a través de varios personajes, el contraste que existe en la ciudad de Guayaquil, una urbe que por varios años ha presentado la problemática de las invasiones de terrenos por parte de familias que, confiando en las promesas de traficantes de tierras, esperan obtener en un futuro la legalización de esas tierras a sus nombres. Sin embargo, hasta que ese momento anhelado llegue, el ambiente que engloba las vidas de estos hombres y mujeres, es de miseria, marginalidad, violencia y amenazas. La película presenta entonces las diferencias sociales que pueden presentarse en grandes ciudades, como Guayaquil, en donde en un mismo espacio y contexto, conviven varios

mundos: el de las familias privilegiadas y el de las familias desposeídas. En la relación de estos dos estratos sociales, se puede ver una también una “suciedad”: el triunfo del poder económico, la corrupción, “la viveza criolla”, sobre otras esferas sociales o incluso, sobre la misma ley.

Una vez realizado los análisis respectivos, se concluye que en las 3 películas hay presencia de rasgos del realismo sucio, los cuales se manifiestan en diversos matices que hacen que cada filme, presente su propio código narrativo, pero al mismo tiempo, una representación social y cultural de los ecuatorianos.

RECOMENDACIONES

Se recomienda que este trabajo académico esté a disposición, tanto en formato físico como digital, de la comunidad universitaria (estudiantes y profesores) de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil o para cualquier persona que la necesite para su documentación.

Se propone que este proyecto investigativo se convierta en un aporte a favor del cine ecuatoriano, desde una perspectiva literaria, y que sea un incentivo para la producción de otras investigaciones que analicen la vinculación del cine con otras artes.

Se sugiere que este trabajo pueda ser difundido y socializado en espacios académicos de esta y otras universidades del país, así como en foros o festivales vinculados con la industria cinematográfica.

Se recomienda que el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual analice la disposición de mejores vías de abastecimiento y distribución de filmes ecuatorianos, con la finalidad de que estos puedan estar al acceso de las personas y, de esta forma, incentivar su consumo y estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrientos, V. (2013). *Inspiración e intertextualidad en dos identidades del realismo sucio. Análisis de las obras “Pregúntale al polvo” de John Fante y “Chump Change” de Dan Fante*. [Archivo PDF] Recuperado de http://umag.cl/biblioteca/tesis/barrientos_mella_2013.pdf
- Bejarano, C. (2014). *De los realismos cinematográficos. Diégesis, ontología y construcción*. [Archivo PDF] Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44074/Documento_completo.pdf?sequence=4
- Calderón, M. (2010). *El Cine Ecuatoriano. El incesante proceso del resurgimiento* [Archivo PDF] Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/674.pdf
- Caldevilla, D. (s.f.) *Neorrealismo italiano*. [Archivo PDF] Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.4.pdf>

- Casetti, F., di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- Cordero, S. (Director). (1999). *Ratas, Ratones y Rateros* [película]. Ecuador: CabezaHueca
- Cordero, S. (Director). (2010). *Pescador* [película]. Ecuador y Colombia: Cinekilotoa y Contenido Pictures.
- Cordero, S. (Director). (2016). *Sin Muertos No hay Carnaval* [película]. Ecuador, México y Alemania: Carnaval Cine, Salamandra Producciones y Aktis Film Production.
- García, M. (2016). *El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad* [Archivo PDF] Recuperado de <https://eprints.ucm.es/38067/1/T37356.pdf>
- Gaspar, R. (s.f.). *Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual*. [Archivo PDF] Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/96_98.pdf
- Giménez, C. (s.f.) *Glauber Rocha y el "Cinema Novo" brasileño*. [Archivo PDF] Recuperado de http://www.lasiega.org/entrega6/entrega6_17.pdf
- Gutiérrez Correa, M. (2014). *El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno* [Archivo PDF] Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/1995/199531505030/>
- Hernández, R., Fernández, C., Baptista, M. (2010). *Metodología de la investigación*. [Archivo PDF] Recuperado de https://www.esup.edu.pe/descargas/dep_investigacion/Metodologia%20de%20la%20investigación%205ta%20Edición.pdf
- Izquierdo, C. (s.f.). *Introducción al cine latinoamericano* [Archivo PDF] Recuperado de http://epgp.inflibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000737SP/P001443/M012787/ET/1506405418P16-M03_e-text.pdf
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer Mundo editores.

- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad realismo sucio y violencia urbana*. [Archivo PDF] Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64-León-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf>
- Ley Orgánica de Cultura. Registro Oficial Año IV – N° 913. Quito, viernes 30 de diciembre de 2016, pp. 1-35.
- Martínez, A. (2015). *El espacio del realismo sucio*. [Archivo PDF] Recuperado de <https://hera.ugr.es/tesisugr/2486318x.pdf>
- Martínez, J. (2011). *Métodos de investigación cualitativa*. [Archivo PDF] Recuperado de <http://www.cide.edu.co/doc/investigacion/3.%20metodos%20de%20investigacion.pdf>
- Montesinos, T. (2004). *Un pintor realista: Gustave Courbet* [Archivo PDF] Recuperado de <http://caumas.org/wp-content/uploads/2015/03/24-el-realismo-en-el-arte.-courbet2.pdf>
- Quecedo, R., Castaño, C. (2002). *Introducción a la metodología de investigación cualitativa* [Archivo PDF] Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/175/17501402.pdf>
- Reisz, K., Mazzetti, L., Lassally, W., Robinson, D. (2008). Free Cinema observación en 16 milímetros. *Minerva. Revista del círculo de bellas artes*, IV (11), 10-14. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/index.php?id=15>
- Sedeño, A. (2004). *Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción*. [Archivo PDF] Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G20_28AnaMaria_Sedeno_Valdellos.html
- Zavala, L. (s.f.) *Del cine a la literatura y de la literatura al cine*. [Archivo PDF] Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/cas_a_del_tiempo_num95_96_10_13.pdf

Zavala, L. (s.f.). *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica* [Archivo PDF] Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

Zavala, L. (s.f.). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico* [Archivo PDF] Recuperado de <http://www.comunicacionlenguajesycultura.org.mx/wp-content/uploads/2017/01/Seducción-luminosa.pdf>

ANEXOS

Anexo A: Entrevista a Sebastián Cordero, director de *Ratas, Ratones y Rateros; Sin Muertos No Hay Carnaval y Pescador*.



Melissa De la Vega: Me gustaría empezar con la idea general. En estas 3 películas se lleva a la pantalla grande historias de problemáticas en ciudades de ciudadanos comunes. ¿Por qué decidió irse por esa línea como cineasta, de mostrar este realismo social?

Sebastián Cordero: Yo recuerdo cuando estaba estudiando cine en Los Ángeles (USA) a inicios de los 90s, me acuerdo que el cine que más me interesaba en ese entonces venía de dos corrientes. Uno era el cine independiente americano que estaba en ese momento empezando un auge importante y que estaba haciendo propuestas súper distintas y fuertes, y donde se estaba dando un cine como más callejero, alejándose de la idea del cine de estudio. A mí me parecía súper interesante eso porque lo veía más cerca y en particular me acuerdo de una película que fue una influencia gigante para "Ratas" que se llama *Laws of Gravity* de Nick Gómez que es un gran director, que en realidad ha hecho poco... Creo que después hizo un par de capítulos de Los Soprano, pero ya me estoy desviando del tema... La cosa es que yo vi en esas pelis muy potentes y hechas con los recursos que habían. Paralelamente, mientras estaba en la escuela de cine descubrí que el cine de Luis Buñuel mientras estaba en México de *Los olvidados* en particular que fue otra referencia fundamental para Ratas, y también era la opción de mostrar una realidad que normalmente no se veía en otros, en el cine que se distribuye a nivel internacional mundial. Entonces ya como cinéfilo de repente ya estaba descubriendo el neorrealismo italiano y todo eso yo decía, todo eso era lo que sería aplicable la realidad de filmar en Ecuador donde hay muy poca infraestructura, los momentos de crisis del cine han llevado a situaciones creativas e interesantes, y yo creo que Latinoamérica lo que se tiene es la razón por la cual se tiene un movimiento fuerte de realismo social y realismo sucio, en circunstancias, creo que hay historias sumamente interesantes aquí que se pueden contar con recursos como más de la calle, más de alguna forma apropiados al tipo de historia que se quiere contar y son historias que pueden tener mucha tensión, y esa

tensión puede surgir de elementos sociales, de elementos de contraste, de elementos de crisis, de carencias que generan de por sí un trasfondo lleno de tensión que normalmente en el cine norteamericano se rechaza un poco porque se siente que se asemeja mucho a la realidad y hay la percepción que el público que quiere escapismo y no meterse tanto a esa realidad. Pero yo creo justamente puede ver escapismo a través de ver un reflejo de nuestra realidad. Yo creo que las grandes películas, las que plantean realismo social, y creo que muchas son latinoamericanas de esta época reciente, desde *Amores perros*, *Y tu mamá también*, inclusive películas más estilizadas pero que vienen la tensión igual de los problemas sociales, por ejemplo *La Ciénaga*, con el tema del alcoholismo, son igual estilos muy distintos pero sí tienen una tensión fundamental de la historia de si surge de una situación de exponer o demostrar una crisis un problema que finalmente nos da un contexto. Y entonces con *Ratas*, lo que a mí me pasó fue que quería hacer una peli que por un lado que sí sea muy... O sea quería hacer una peli con persecuciones, con escenas de acción, y por un lado, porque decía "a ver, eso me parece súper divertido" y creo que justamente es lo que yo quisiera ver, si viera una película en el Ecuador. Pero no puedes construir una historia solo con persecuciones, tienes que igual tener una dramaturgia, una situación, aunque igual hay la gran historia de Hitchcock *North by Northwest* que tenía las escenas que él sabía que quería, se las dio al guionista y le dijo que le arme una historia que contenga estos 4 o 5 momentos... Era el del avión, el de la cara... Bueno la cosa es que, de alguna forma para mí, por un lado, el tener personajes que vengan de un mundo más extremo, más lumpen, que vengan de un bajo mundo, o que se crucen entre varios mundos, que es lo que pasa en *Ratas*, eso me parece súper interesante porque son personajes, en el caso de Ángel, que esté en una situación tan extrema en pasar cosas muy *heavys* como las que pasaría en una película, y sí mantenerse dentro de la realidad de su situación. Un poco por ahí viene lo que inicialmente...

Melissa De la Vega: En el caso de *Ratas*, Ángel termina de cierta forma, vencedor al final... ¿Ese final lo considera usted como *happy ending* como una estructura clásica? ¿Por qué decidió darle ese final? ¿Por un tema del personaje?

Sebastián Cordero: No. O sea, me pareció lo lógico. Ángel vive de fuga en fuga. Es chistoso... Se me vino ahorita una idea, un planteamiento que no lo había concientizado antes... Pero yo siento que Ángel es como un Sísifo inverso. ¿Conoces el mito de Sísifo? Uno de los libros principales de Albert Camus, que es una gran influencia filosófica. Bueno él habla precisamente, hace esta metáfora, esta analogía entre Sísifo, este personaje de la mitología griega que tenía que cargar una roca hasta arriba de una montaña, una roca pesadísima, y cuando por fin llega arriba, la roca le vence el peso y se vuelve a caer y ese es su castigo por la eternidad. Entonces es muy representativo de lo que es la condición humana... Del existencialismo, bueno, desde lo absurdo, varios temas... Pero siento que lo que me encanta de esa idea es como que siento que el héroe trágico moderno, porque creo que hay algo de tragedia griega dentro de la historia de Salvador, sobretodo, que además su falla trágica es confiar, tenerle fe a alguien. Justamente lo interesante... Y me gusta la idea que con Ángel es alguien que vive el ciclo por su lado, o sea es alguien que está al margen de todo. Justamente una de las cosas que le permite a él, poder estar moviéndose entre mundos, él tiene su propio camino.

Melissa De la Vega: A nivel fotográfico y visual, ¿cómo usted visualizó *Ratas*, *Ratones* y *Rateros* para que vaya alineado con el realismo sucio?

Sebastián Cordero: O sea, sí es una peli muy pensada y sí hay bastante dirección de arte y producción. Sí hay varias locaciones que fueron bastante intervenidas. Obviamente hay locaciones en exterior. Pero fue una

búsqueda muy definida de la estética de la película. Hay 3 mundos que están como que claramente definidos que a la final los terminamos sub dividiendo en 3 o 4. Pero básicamente hay el mundo de Salvador, que es este mundo más bien, yo siempre lo veía como más *cinema verité*, realista, muy cercano a como si hiciera un documental. Cámara al hombro, a ratos más estilizada, pero como que cercana a la realidad y bastante gris, tonos azules, etc. Ángel en cambio todo va, todo vale. Con Ángel, la cámara se mete en el mundo de Ángel y refleja en su retrato lo que hace Ángel. Desde la escena inicial, con la base que era un elemento súper importante, tratar de retratar el acelere de la base a través de esos elementos. Pero claro, con Ángel todo es espectacular porque la idea es que cuando él llega a la vida de Salvador, sabemos que algo va a pasar porque sabemos que no entra así alguien a tu vida y deja todo en paz. Pero al mismo tiempo sabemos que todo lo que ha pasado con Ángel es espectacular. Desde luego Salvador como él igual le ve a su primo, como el primo mayor que ha hecho pendejadas, ha terminado preso, le han pasado mil cosas, pero es alguien que vive la vida al cien por ciento. Entonces para Salvador, adolescente, conflictuado, con rollos, de repente se le abre el mundo y también visualmente se abre el mundo. Con salvador el mundo se estiliza cuando entra Mayra y hay como un tema de su enamoramiento, pero con ángel la cosa agarra otro ritmo. Y sí, de repente el color cálido, el color de la camiseta de Ángel, el viaje a Guayaquil, en Guayaquil entra un montón de elementos cálidos, luego las noches. Y sí, a ratos hay tomas estilizadas, a ratos cámara al hombro, pero varía mucho. Y ahí por último hay el mundo más añorado, el mundo de Carolina su familia y de JC. Que Carolina es un mundo adinerado, pero es más “nuevo rico”, y JC es adinerado más tradicional. Y cada uno tiene también sus códigos, sus colores. Por ejemplo, la escena cuando Salvador va al cuarto de Carolina son las primeras escenas de la película donde hay plano, contraplano estándar, donde hay un máster, donde hay un lenguaje cinematográfico casi televisivo. Además, que en ese cuarto hay una pared de color pitufo, uno siente que entra a otro mundo desde que entran igual los padres de Carolina,

desde que entra Diego Naranjo, desde que entra María Gabriela... Cómo se llama... Bueno, y sí es como otro lenguaje totalmente y tienes a estos personajes que se meten a ese mundo, pero en ese mundo pertenecen mucho menos. De alguna forma, el lenguaje visual se mezcla con el otro y eso vuelve a pasar afuera del hospital donde ahí se mezclan. Pero no sé, algunas cosas son sutiles pero otras cosas son más evidentes. Pero, sí hubo una búsqueda desde un principio. Yo cuando estuve en la universidad escribí un guion de una historia que sucedía en Los Ángeles, donde se metía un mundo universitario privado con un mundo de pandillas donde vivían todos muy cerca y yo quería filmarlos con dos estilos muy distintos. Ese proyecto nunca sucedió, quedó ahí en el camino, pero me acuerdo cuando empecé con *Ratas* dije “de ley aquí hay que remarcar cómo cada uno de estos mundos es distinto. Como se entra visualmente, como se plantea un estilo visual, que luego, por ejemplo, me estoy adelantando un poquito pero luego en *Pescador* se plantea otra cosa. En *Pescador* el personaje va explorando distintos mundos, pero va siempre desde su perspectiva... Entonces lo que ves distinto y sí se fue vuelve más impresionante y todo, pero la manera en cómo lo vemos a él y como estamos en sus zapatos se mantiene parejo en toda la película. Siempre estamos con él de la misma forma, mientras que es *Ratas* sí hay un poco más de cambio de perspectivas.

Melissa De la Vega: En *Pescador*, la idea nace de la crónica de Juan Fernando. ¿Qué fue lo que le llamó la atención y cómo fue este proceso de llevarlo a un guion?

Sebastián Cordero: Es que se dio muy naturalmente... Porque yo... A ver... Yo siento que estaba buscando esa historia de hace tiempo atrás. De hecho, años antes había estado hablando de una idea que tenía Enrique Chediak, el director de foto de *Crónicas*, *Rabia*, *Europa Report*, que era como de dos curanderos que hacían mucho dinero y se iban de viaje. Siempre me ha gustado la idea de alguien que de repente le dan mucho dinero y tiene la

libertad repentina, pero que al mismo tiempo, no sabe qué hacer con esa libertad, no sabe cómo moverse, no sabe cómo sacarle provecho... Y con Juan Fernando estábamos trabajando en otra cosa cuando él me dijo que se iba a El Matal a escribir una crónica sobre esto... Fue a buscar personas, fue a buscar qué onda. Y yo le dije que sonaba increíble porque yo ya había oído un montón de historias de encuentros, de hallazgos de drogas, que cambian la vida a alguien. Entonces él cuando me contó que iba a hacer eso yo le dije "bueno, cuéntame qué tal te va porque yo creo que ahí de ley hay una historia, de ley hay una peli ahí". Y cuando él regresó a El Matal, o sea cuando escribió la crónica, ya la idea estaba sembrada... Ya como que sí sabíamos que queríamos contar esto. Pero de ahí justamente empezó un proceso que para mí era importante y que era un proceso con mucha libertad a la vez. Venía de hacer *Rabia* en España como una película muy planificada, muy milimétrica, muy de acerca del encierro, de la claustrofobia y entonces todo fue como muy medido y *Pescador* yo sentí que debía ser como muy libre, acerca de asumir un poco la libertad, es una peli acerca de cortar el cordón umbilical. Acerca de un personaje que por fin asume quién es y eso yo sentía que tenía que reflejarse en el proceso de cómo hacer la película. Entonces yo a Juan Fernando, cuando empezamos a escribir el guion al principio, le dije que no escribamos diálogos, que vamos a improvisar todo y eso, en el proceso cambió... Escribimos un guion muy específico y todo. Fue un proceso muy orgánico y fue un proceso donde además yo sentía que tenía elementos que entrar ahí y simplemente... Justamente le decía a Juan Fernando que esto tiene que ser así, siento que esta es la onda, que tenemos que ir por este camino... La misma decisión de meterle a Crespo. Yo sabía que iba a ser Crespo antes de que empezamos a escribir el primer guion y yo le dije mostré a Juan Fernando un corto porque Juan Fernando no le conocía a Andrés en ese entonces... Le conocía por amigos en común y yo le mostré a Juan Fernando el corto de Andrés que él dirige y en el que actúa que se llama *Filosofía de tocador* y para Picachú, para Juan Fernando, fue inmediato. Yo le dije que quisiera que

este *man* sea pero yo no sabía cómo meterle en un pueblo de pescador en El Matal a Crespo... O sea, no puede haber más guayaco, más ciudadano. Y claro, Picachú lo vio, terminamos el corto y me dijo “ya sé, le dicen Blanquito porque justamente es el blanquito del pueblo”, pero es un *bullying* de racismo inverso básicamente, porque además, él es el hijo bastardo del que la mamá se quedó embarazada de alguien que estaba de paso ahí, y él toda la vida su deseo ha sido encontrar a su padre. Y de ahí surgió el conflicto, pero central, eso surgió de verle a Crespo y buscarle cómo hacer que él sea el pescador. O sea porque la historia de Picachú en su crónica el pescador que él entrevista tiene otra historia totalmente, tienes otro personaje por completo... Y es alguien además a quien yo nunca conocí, ninguno conoció, solo Juan Fernando le conoció a él y yo siento que yo no estaba en la necesidad de conocerle, siento que yo estaba en búsqueda de un personaje que quería yo armar y no sé también había un par de referencias importantes, de películas que habían sido hechas de manera muy libres. Una referencia es, bueno, siempre me ha interesado mucho el cine de Wong Kar-wai, sobre todo en su manera de trabajar, en su proceso en donde él va incorporando cosas que va encontrando un poco en el camino, en su búsqueda y siempre me acuerdo que me encantó la historia de *Chungking Express* estaban con el equipos de *Ashes of time* estaba detenidos en el rodaje por un razón y tenían tres meses libres creo que por un tema de financiamiento y en esos tres meses dijeron “estamos aquí todos hagamos algo y eso fue *Chungking Express* se pusieron a filmar en el apartamento de Christopher Doy que es el apartamento que usan.. o sea, con los elementos que tenían ahí en Hong Kong y eso me parecía increíble la idea de que siento que en el cine, yo siempre había tenido la frustración de que muchas veces me estaba perdiendo de las cosas más importantes que sucedían alrededor de un rodaje por estar concentrado en capturar lo que tienes que capturar y obviamente no puedes no capturar lo que no necesitas para contar la historia pero de repente sí es interesante abrir un poco las posibilidades. De ahí también fue una gran inspiración para *Pescador* y de

ahí en cambio no son ejemplos de realismo sucio pero fue una gran inspiración *The Long Goodbye* de Robert Altman que eso igual fue la única referencia que le di a Crespo actoral. O sea porque yo realmente quería que él haga lo suyo, o sea yo tenía claro.

Melissa De la Vega: Cuando yo estudié sobre el neorrealismo italiano, yo leí que los directores iban a la zona, buscaban a gente que no eran profesionales, si no que les daban esa libertad, ciertos parámetros y a actuar. De repente, usted también tenía esa intención, esa libertad...

Sebastián Cordero: O sea me gusta que haya esa libertad, que haya el proceso, pero no he estado, o sea tengo que ser consciente de que no... no he agarrado la gente del lugar... O sea, sí y no. A ver algunos sí, siento que hay alguna gente importante en cada una de las películas que sí son. Igual por ejemplo Salvador sí es del sur de Quito, sí conoce ese mundo muy bien, o sea Marco Bustos, pero igual él venía de un... o sea él era artista, artista plástico, estaba metido en una movida muy distinta del mundo de Salvador, pero finalmente sí estaba más cercano. Pero por ejemplo Andrés Crespo de Guayaquil que tenía que hacer de pescador, justamente tenía que inventarse toda esa historia de quién era él, que eso en cambio me encantaba la idea, que es alguien que siente que nunca ha pertenecido a su lugar entonces de repente, muchos personajes de El Matal, pues son igual actores manabas o gente de ahí mismo, del pueblo. Pero, la cosa es que tampoco, o sea yo no, o sea... sería interesante el meterse realmente entrenar a la gente local al 100 por ciento es todo un proceso que no sé... Además, yo ya empiezo a ver. Es que durante el casting tú ya empiezas a ver cuál es la química, la energía, el ADN del proyecto y con Pescador yo sentía además que ese casting tenía que ser como que muy particular.

(comentarios no pertinentes con el tema de la entrevista)

Melissa De la Vega: Como experiencia personal cuando yo vi *Pescador* en mi mente estaba la idea “ah, es una película sobre el tráfico de drogas”. Pero realmente yo al final me llevé la reflexión que es la excusa y pensé en el tema del realismo social, tal vez la experiencia que pasa una persona que emigra hacia la ciudad. ¿Tal vez por esa era la temática que usted también quiso exponer? (...)

Sebastián Cordero: Pienso que sí, pienso que finalmente la historia del narco, de esta situación extrema es un poco una excusa. O sea a ver, por ejemplo, que es lo que está pasando por ejemplo, es lo que ha sucedido con los géneros en el cine, por ejemplo... Yo que sé, el *western* era una excusa para contar historias de personajes y situaciones extremas tomando decisiones y sacrificios, de decisiones de vida estando en peligro etcétera, pero en base a una situación real que sucedió. Yo creo que en este punto, el tema narco casi que es el nuevo *western* es un género donde se está empezando a contar historias de justamente de crimen organizado alrededor de algo que existe basado en cosas reales donde la realidad supera a la ficción y donde hay una riqueza de historias salvajes de las cuales puede sacar algo más truculento, más de morbo, de violencia o donde también pueden haber reflexiones importantísimas, en distintos tonos, entonces mientras que *Pescador* agarra igual un punto de partida de la historia de lo que es el narco, las consecuencias del narco en otros países no es una peli de “te metiste con la gente equivocada, tu vida se te jodió”. Más bien es una historia que quería contar, si no era con narcos, era con lotería, o con algo que de repente de la noche a la mañana le caiga algo inesperado al personaje, podría ser un punto de partida también. Me gustaba esto porque igual le daba un contexto y le da una tensión también que sí me sirve pero justamente es donde yo tenía esta referencia importante de *The long goodbye* que es justamente un personaje que está metido en un mundo de crímenes, en un mundo reinterpretado en los 70s y es de a la final lo interesante no es lo que sucede dentro de los casos, dentro de los crímenes,

si no es quién es el personaje, quién es el que está viendo ese mundo que nos está planteando una reflexión sobre otras cosas... Entonces sí siento que es un poco la excusa para meterse ahí.

(comentarios no pertinentes con el tema de la entrevista)

Melissa De la Vega: En Sin Muertos No Hay Carnaval, ¿cómo fue este proceso? (...) ¿Desde un inicio tuvo la intención de expresar el tema de las invasiones de tierra?

Sebastián Cordero: Sí. Inicialmente el proyecto lo empezó Andrés... Andrés estaba trabajando en este guion que yo pensaba que él quería dirigirlo. Entonces cuando yo lo leí por primera vez, lo leí como lector y me encantó y tenía un montón de comentarios y sugerencias y sobre todo estaba asustado por Andrés que se lance a hacer una peli tan grande. O sea, está complicado esto... Y ahí el man me dijo que estaba buscando alguien que lo dirija. Yo había escuchado años antes a alguien que igual estaba hablando con otros directores acerca del proyecto. Pero finalmente lo aterrizamos yo le dije que a mí me interesa y estaba empezando con *Europa Report* que estaba interesado para hacerla después pero le dije que creía que había mucho trabajo aún por hacer. La primera versión que yo vi había el tema de la invasión de tierra, ese era el conflicto central, pero también había un montón de elementos como más personajes, había un hermano de Gustavito, la historia de Celio era mucho más pequeña, o sea como que lo que pasaba en el mundo de la invasión era un poco más distinto, pero sí estaba la perspectiva de Emilio y la culpa de la muerte del niño. Pero sí fue cambiando mucho. Lo que pasó cuando leí ese guion fue que me encantó la historia dentro de este mundo donde se retrate esta ciudad en todos sus estratos sociales y me hizo acuerdo a dos pelis que para mí han sido

fundamentales que son *City of Hopes* de John Sayles que es una peli que yo vi justamente cuando estaba en la universidad a principios de los 90s, él es un gran director, me gusta mucho su trabajo pero yo creo que esta es como mi favorita, creo que realmente logró algo especial ahí porque justamente cuenta sobre dos o tres días alrededor de una construcción en New Jersey, ese es un mundo igual muy norteamericano, muy de trabajador, y se cuenta una historia de todo lo que sucede a través de personajes que están en varios estratos sociales y es algo súper interesante, a mí me encantó esa peli. Y me acuerdo que le mencioné a Crespo y le dije que algún día, porque yo no tengo una copia de esa peli, no logré conseguir una copia de esa peli. Tal vez ahora sí esté en internet, pero hace 3 años que la buscamos no... De hecho, yo le conocí en el 2006, en Europa Report en Morelia y le dije al director que yo era un fan de esa peli. Y él me dijo que en algún rato la tienen que volver a sacar, pero está ahí guardado, pero tenían el plan de sacarla en algún momento, y es fotografía de Robert Richardson. No, o sea es una peli increíble, pero se la conté a Crespo pero nunca la pudimos ver, de hecho, él nunca la ha visto, pero es una referencia fundamental para Sin Muertos... Y la otra era una peli de Kurosawa que se llama *High and Low* que es acerca de un secuestro de un empresario que es de mucho dinero en Japón que vive a lado de un barrio súper pobre en un mundo de mucho contraste, una peli súper oscura, pero muy estilizada y yo sentí que era esto y a la vez como una historia de tragedia Shakespeare, como una historia de familia y de los conflictos de manipulación que ves en un Macbeth... Me pareció que ahí habían muchos elementos que me atrajeron y me pareció increíble hacer ese retrato de la ciudad de Guayaquil a través de personajes que además cada uno tenía su onda, tenía su fuerza pero ahí sí siento que las decisiones y cómo se cuenta la historia, igual el realismo social está súper presente, pero también es una peli muy estilizada... o sea se platean los mismos elementos de contraste, hay ideas como acerca del aislamiento de la gente, de cómo los personajes por ejemplo de su status social se asilan más o menos, de las personas que están en los autos, a través de los reflejos para enfatizar el

hecho de que algo que se ve mucho aquí en Guayaquil... De que aquí es toda la burbuja de aire acondicionado... Llegar a un sitio y estar afuera, que no lo ves salvo en la invasión, a menos que Emilio esté en el piso 16 de su apartamento con la vista de la ciudad. Dentro del diseño visual y de la apuesta en escena de la película están ahí plantado, sugeridos como para enfatizar ciertos elementos de contraste y creo que estos contrastes están presentes de raíz, desde el planteamiento de la historia misma pero sí hay una estilización muy distinta.

Melissa De la Vega: ... Una historia que cuente un realismo sucio, realismo social, no tiene por qué dejar de ser “bonito” en fotografía. Finalmente, pueden converger y unirse y que la gente lo disfrute porque finalmente es cine...

Sebastián Cordero: Absolutamente. Creo que sí la historia un poco lo pide yo creo que sí totalmente puede ser así. Y esto un poco yo lo que siento es que Sin Muertos tiene un tono como más épico de alguna forma, como que tantos lugares, tantos elementos de cubrir todo un rango además de varios estratos sociales de además en los extremos también geográficos de la ciudad y todo... Yo creo que sí hay algo ahí que además pedía un lenguaje más estilizado, más épico.

Melissa De la Vega: En el proceso de la creación de la historia, ¿ustedes sí hicieron visitas previas a la zona para poder captar esa realidad que viven ellos?

Sebastián Cordero: Sí, claro. Es que fue interesante porque primero ese proceso se dio en varias etapas. Al principio el guion fue escrito en base a historias o anécdotas que he escuchado. Yo creo que Andrés tenía un montón de historias que quería meter ahí adentro y eso yo creo que en las primeras versiones había algunas cosas que estaban presentes, pero igual

yo creo que con cierta distancia o cierta inconsistencia. Cosas como, por ejemplo: Andrés en la primera versión que yo leí el situaba la invasión en Flor de Bastión y esa zona ya tiene más de 30 años de que no sería desalojarle en este momento. Entonces de repente empiezas a pensar prácticamente cuál sería el lugar y dices “claro, para ser ese lugar debería todavía tener casas de caña, muy poca infraestructura”, cosas que tienes que irte más hacia los bordes... Entonces sí hicimos un par de recorridos y nos fuimos por la zona de Monte Sinaí viendo por muchos lugares hasta llegar al sitio donde pasaba algo increíble porque es la primera versión del guion el bosque no era junto a la invasión. El bosque era a dos horas de Guayaquil. Entonces había todo este proceso de irse de paseo, pero decía que, si de alguna forma se quería jugar con la conciencia de que todo estaba ahí, entonces que el terreno estaba a lado y que esas eran sus tierras, unir toda esa situación que ayudó mucho yo creo, pero que lo vimos ya llegando a esa invasión “pero ve, al otro lado está lo que se convertiría eventualmente en cerro Blanco”. Entonces entender la Geografía fue súper interesante. Y nos pasó que primero encontramos otra invasión que tomamos fotos, hablamos con la gente, pero luego retomé contacto con ellos 4 meses después y habían desalojado esa invasión... Y entonces buscamos otra a la final muy cerca de allí pero igual vimos que era precario y que en algunos meses podría venirse abajo. Y eso también fue interesante, el hablar con la gente de allí. Y sobre todo luego hubo una apertura muy grande de la gente de ahí de que filmemos ahí mismo. Y ahí sí los extras, la gente que aparece durante el desalojo es gente de ahí mismo porque digamos de los barrios aledaños hicimos un casting local. pero lo que sí fue chévere es que dijeron que se cuenten historias sobre este tema. Ellos me decían “verá que es una historia de ficción”. Yo no estoy contando que esto pasa así, hay un personaje que está haciendo esto y ustedes están siendo desalojados y se están defendiendo, pero finalmente ellos no conocen los detalles de lo que se está contando, en qué luz se hace de cada quien... Pero ellos igual lo que decían es que lo importante es que se cuenten historias de aquí, de este

lugar, que la gente sepa que hay un conflicto no es que por allá todo está perfecto... porque lo que les pasa a ellos es que sí se sienten muy olvidados... Entonces es interesante.

Melissa De la Vega: Y el final... Yo reflexionaba ayer sobre si el final es también "*happy ending*" porque finalmente Celio y Samantha se quedan con el dinero, Emilio llega a ser presidente del club, tiene este proceso de que devuelve el rifle... El padre siente que llena ese vacío de su hijo. Los villanos mueren... Esta estructura clásica de 3 actos y final cerrado...

Sebastián Cordero: Sí, yo siento que por un lado se cierra la historia ya se ve que estamos en otro momento, pero también siento que el ciclo igual continúa con la generación siguiente. Pero de alguna forma tú ves que lo que hicieron cada uno, fue igual de heavy de lo que harían sus opresores... El hecho de que Celio le mate a Terán de esa forma, es atacarle de la misma forma que Terán hubiera respondido. Es de alguna forma irse en contra de sus principios... Y por otro lado en el caso de Emilio le pasa un poco lo mismo... El de repente, él lo que más valoraba es la lealtad, y al rato que él se siente traicionado el castiga con falta de lealtad. Entonces lo que cada personaje de los que salen como "triunfadores" más valoraba al principio al final ya no lo tienen. Entonces ahí si hay igual un elemento de... Yo no siento que ellos al final están felices, aunque se haya restablecido al orden. Pero no sé, eso es algo que yo le proyecto y que tal vez no se llega a transmitir del todo.

Anexo B: Entrevista a Cecilia Vera, docente de la carrera de Literatura en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil.

Melissa de la Vega: ¿Cómo es la literatura del realismo?

Cecilia Vera: ¿El realismo en General?

Melissa de la Vega: Expresado en la literatura y como idea general.

Cecilia Vera: Bueno el realismo y la literatura surgen en Francia en el siglo XIX, los máximos representantes son Balzac, Stendhal, *Madame Bovary* de Flaubert, que son obras sagradas y surge como una oposición a la corriente del romanticismo, en donde las historias que se contaban, se idealizaban y como oposición a esto, a Víctor Hugo por ejemplo. Estos escritores jóvenes en esa época deciden buscar darle el mayor impacto de realidad, casi como

fotografía a los personajes a los ambientes y a la historia en sí. Que sean temas de la vida cotidiana, sean temas muy reales. Entonces el realismo surge en esa época, en la novela europea, sobre todo, y que luego a principios en el siglo XX ya pasa a la literatura latinoamericana también y busca eso, busca contar historias con impresión de realidad, aunque suene redundante, con una impresión de similitud total, casi como fotografías del contexto, ese es el realismo general de la literatura y cuando llega a Latinoamérica, llega a un momento en que aquí esta como efervescente en Latinoamérica. Una nueva ideología, es la ideología del marxismo, del socialismo, entonces tenemos como ejemplo, más cercano en el Ecuador, a los grandes del realismo social, verdad, o del realismo denuncia realismo social que no solamente buscan retratar la vida cotidiana, fotografiar la realidad, una que busca denunciar dentro de esa realidad las injusticias sociales, entonces un buen ejemplo en nuestra literatura ecuatoriana son los escritores del Grupo Guayaquil, Joaquín Gallegos Lara y compañía, o en los de la sierra, los más representativos es Huasipungo de Jorge Icaza, el realismo social de denuncia. Esto en cuanto al realismo.

Melissa de la Vega: El realismo sucio, específicamente, ¿qué características tiene o que matiz? ¿Qué lo diferencia?

Cecilia Vera: El realismo sucio, prácticamente aquí en Latinoamérica no tiene mucha representación, aunque dicen que tal vez algunos escritores cubanos han tenido trascendencia Pedro Juan, algo. No me acuerdo.

Melissa de la Vega: Que justamente tiene una novela de la época catrista que cuenta de la Habana (...)

Cecilia Vera: Pedro Juan Gutiérrez.

Melissa de la Vega: Sí, Pedro Juan Gutiérrez.

Cecilia Vera: Algunos le atribuyen, (yo no estoy de acuerdo con ese criterio), una práctica de realismo sucio a Pablo Palacios, dentro de los escritores, pienso yo que, llega a ser un escritor minimalista tal vez, pero no le veo las características de realismo sucio, no estaría de acuerdo con ese criterio. Aunque lo ubican dentro de los escritores a él, en todo caso el realismo sucio para mí es un realismo que surge y que es típico y muy representativo de la literatura estadounidense. Surge en la primera mitad del siglo XX más o menos entre el 30 y las 50 décadas y tiene pocos representantes. Son escritores influenciados tal vez por la pintura, por una pintura que buscaba simplificar todo y crear imágenes totalmente desprovistas de mayores elementos y ruido visual, que es lo que se conoció en pintura, como el minimalismo, en los Estados Unidos. El minimalismo pasa a la literatura, y estos escritores buscan decir o contar su historia de la manera más elemental, básica y desprovista de calificativos, o sea con un lenguaje minimalista, en donde prácticamente desaparecían los adornos de la literatura, barroca, también desaparecían los calificativos.

El realismo sucio quería dar una impresión de impacto de la realidad; pero tomando distancia, esto es lo que se llama el efecto de extrañamiento en la literatura, en cualquier tipo de decisión. Extrañamiento es cuando el que narra, toma distancia del hecho de tal manera que el hecho queda como huérfano, si no podemos nosotros encontrar o descubrir una intencionalidad, eso es lo que se llama el efecto de extrañamiento. Usted está viendo algo y lo está viendo totalmente distanciado, de cualquier autor, de cualquier narrador, pero con un perfil determinado. Entonces para lograr esto buscan por eso esta simpleza en la expresión y ambos lenguajes casi desprovistos de adjetivos y de adverbios, o sea los hechos tal cual, sin calificarlos, sin dar juicios de valor, sin apreciaciones sin enunciados, una narración en frío, y además escogiendo lo más común y corriente de la vida cotidiana, en vez de héroes, antihéroes, en vez de personajes atractivos, de lo que podría ser la

historia de alguien. Personajes muy poco atractivos, amargados, dejados, sin interés, sin un objetivo importante en su vida, gente que se deja llevar por las corrientes de un lado a otro, como que si la vida decidiera sobre la suerte de ellos. Así es el personaje principal de... ¿cómo le decían? El Guardián entre el centeno. Era un chico adolescente que se deja llevar, que no sabe que es lo que quiere, que va y viene, que es agresivo, que se pelea con uno, no se lleva con otros, lo expulsan de la institución donde está en la secundaria, tiene conflictos con sus padres, no haya un lugar específico en el mundo donde ubicarse. Y yo pienso que eso es el reflejo de los mismos escritores, porque la vida de esos escritores también fue así, bastante precaria, bastante descuidada, sin metas específicas, algunos dedicados a las largas temporadas, al alcohol, y lo que querían demostrar era el lado oscuro, el lado no prometedor de la vida, ese es el realismo sucio que lo denominaron así en Estados Unidos. La parte sucia de la vida en otras palabras. Entre esos se destaca Carver, bueno que aquí hay poco, ya con internet se encuentra ya ahora más cuentos suyos, predomina el relato corto o el cuento largo o la novelina, la novela muy corta, pero en general los cuentos, el relato corto predomina en la producción literaria de estos escritores y para mí, los destacados son Bukowski a pesar que una cosa es que no me guste como escribe pero es un buen escritor y J. D Salinger quien fue también en su propia vida un ser absolutamente misterioso, porque él escribió algunas obras y luego se encerró para el resto de su vida. el murió hace pocos años, pero un buen día en los años 50, Salinger desapareció del mapa y vivía escondido, refugiado no daba entrevistas, absolutamente nada, o sea, el también en su propia vida fue una persona extraña, igual que Bukowski. Entonces eran estos escritores de una etapa, en los años 50 fue una etapa conflictiva para la literatura norteamericana, entonces fueron estos escritores así, minimalistas

Melissa de la Vega: Ok (...)

Entrevistado: Cecilia Vera

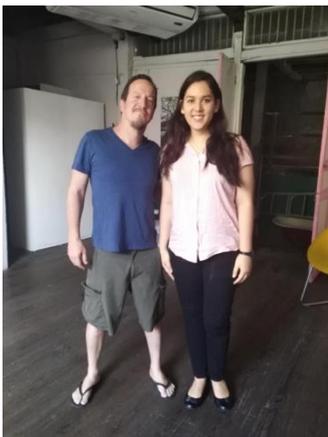
No sé si coincida con el cine, un ambiente de marginalidad, porque estos son seres sin rumbo, que no son los que viven en la burguesía, digamos en las clases acomodadas, si no que viven en los sectores de mayor escasez o de desinterés por el progreso, sectores refundidos, recónditos geográficamente hablando incluso de los Estados Unidos, en barrios también marginales, por eso también se llama Realismo Sucio.

(...comentarios no pertinentes para el enfoque de la entrevista)

Entrevistado: Cecilia Vera

Barrios marginales que tampoco tienen como aspiraciones, si no que viven de lo que se presenta, de la oportunidad, en ese sentido si en *El guardián entre el centeno*, es el mismo personaje parecido al personaje de *Ratas, Ratones y Rateros*, o sea, están a lo que viene y ni siquiera piensan como lo van a vivir, lo que venga, no están preparados, ni les interesa, están a lo que viene y se dejan llevar...

Anexo C: Entrevista a Andrés Crespo, guionista de *Sin Muertos No Hay Carnaval* y actor principal en *Pescador*.



Melissa de la Vega: ¿Cómo fue la preparación para el personaje de Blanquito? ¿Se realizaron visitas a la zona, conversaciones con la gente, averiguaciones previas sobre las características de las personas de El Matal?

Andrés Crespo: Pues yo nunca hice un casting la verdad porque yo un par de años, antes de eso, le había llevado a Sebastián un cortometraje que yo había hecho que se llamaba *Filo de tocador*. Era como una larga improvisación acerca de un tema específico y él comenzó a pre-escribir ese guion con Juan Fernando pensando en mí para que haga el papel... Entonces yo no hice casting. Yo fui, o sea, él me llama un día y me dijo que tenía ese rol para mí. Yo no había actuado mucho en esa época, o antes, no había actuado en lo general solo en ese corte y yo no le entendí bien. Después lo volví a llamar y le dije: “tu quieres que te encuentre el actor o quieres que yo sea el actor” –*no lo había entendido bien*- “no, que tú seas” - ,y así fue, o sea la preparación consistió en conversar mucho con él, acerca de la característica del personaje, de como él lo veía internamente a Blanquito, conversamos sobre eso creo más que nada y me regaló me acuerdo, un poema que todavía tengo en el guion de pescador ahí engrapado, que creo que es un poema, que tiene que ver con la nobleza del ser humano porque él lo veía a Blanquito como un hombre noble.

Melissa De la Vega: ¿Cómo describirías a Blanquito?

Andrés Crespo: Como un hombre con todos sus errores y todas sus virtudes que puede tener un ser humano. O sea lo veo muy normal pero si le veo algo especial de él... Es como ese, que no tiene miedo de aventurarse, no tiene miedo de perseguir su sueño de tratar de hacer algo con su vida, en ese sentido. No sé, es un hombre que no tiene hijos a la edad que ya tenía y que vivía con su madre... Son características extrañas de él, ¿quien sabe no?, Quizá era estéril y el nunca lo supo, es una posibilidad de un hombre de pueblo de 38 años que no tenía hijos y que vive con su mamá y que le gusten las mujeres, es difícil, es raro, muy extraño que no tenga una familia.

Melissa De la Vega: ¿Crees que Blanquito representa a los pescadores de la zona de *El Matal*?

Andrés Crespo: Me parece que... Lo que pasa es que yo vivía en la playa durante casi 8 años, yo viví en Olón, entre Manglaralto y Olón y tenía un restaurante, entonces yo trabajaba mucho con pescadores y eso también me sirvió mucho porque, o sea es descubrir que nadie es distinto a nadie, ¿me explico? O sea los pescadores son gente tranquila con un espíritu también como bastante relajado porque la playa es así, ¿no? Como libre de estrés y claro el ser costeño, el que vive cerca del mar digamos si tiene una carga de ingenuidad importante.

Melissa De la Vega: ¿Cómo describirías a la comunidad de El Matal?

Andrés Crespo: Son tranquilos, pero igual El matal está dividido en dos partes, es como la parte baja y la parte alta. O sea porque están los antiguos, los que viven ahí y luego los que emigraron, entonces entre ellos no se llevan muy bien; los pueblos pequeños también tienen esos problemas. Hay mucho chismes, las bajas pasiones de la gente se avivan a veces en esos espacios pequeños, pero en general son como tranquilos, gente relajada no tiene nada que hacer... O sea imagínate... Todo el día al pie del mar, van pescar, comen, chupan todo.

Melissa De la Vega: ¿Crees que el tema principal es el tráfico de drogas o hay otras temáticas expuestas?

Andrés Crespo: Creo que esa es una excusa no más para contar la historia de una persona que está buscando algo. Yo creo que es eso y creo que eso también estaba haciendo el director, creo que Sebastián estaba buscando algo.

Melissa De la Vega: ¿Crees que una de las temáticas expuestas sea la migración de gente de pueblo a las grandes ciudades?

Andrés Crespo: Si yo supongo que también va de eso no, todo va del proceso interno de Blanquito, o sea de cómo él se va transformando por dentro y lo que va descubriendo. Yo me fui a vivir afuera cuando era chico y regresé. Sebastián también hizo lo mismo entonces es chistoso también eso, en algún momento nosotros también hicimos eso, salir de un lugar. Además peor en esa época que hoy en día, quizás o sea tan primitivo como es el Ecuador e irnos a vivir a otro lado. Yo me fui a vivir a Tokio cuando tenía 9 años, durante un año... Sebastián se fue a París claro y ahí me acuerdo cuando regresé ¡Dios mío! Que increíble, he vivido en una jungla toda mi vida y no sabía, que alucinante, imagínate, después de la neurosis de los japoneses, del orden absoluto, el honor, todas esa locura...

Melissa De la Vega: ¿Cómo describirías a Blanquito al final de la película?

Andrés Crespo: Yo creo que termina creciendo, o sea termina creciendo e igual obra con honestidad, que le deja su parte a ella, la parte que él le prometió se la deja, pero él decide no vender eso kilos simplemente por un deseo interno de no dar su brazo a torcer al final del día lo que él quería estar con ella y claro, eso es un deseo egoísta de él, o sea ella no tiene porque querer estar con él... O sea no es que estoy acudiendo a la supuesta pureza de Blanquito. Blanquito tiene un deseo por ella.

Melissa De la Vega: ¿Crees que ese personaje en cierta forma, la gente se conecta con él?

Andrés Crespo: Sí, yo creo que la gente se conecta mucho con él, es raro eso. Nunca lo he analizado del todo la verdad, nunca lo he pensado, nunca lo he pensado bien. No sé, eso fue lo maravilloso de esto, o sea, que fue un proceso muy natural con Sebastián ni siquiera es que hablamos mucho, descubrimos lo que iba hacer Blanquito dentro del rodaje... Sebastián tampoco sabía quién iba a ser Blanquito, porque si tu le das mucha libertad a un actor y a demás es como una persona y el personaje no

está como tan definido. En el guion Blanquito era más ridículo, era como más *loser* y tenía como una comedia medio extraña. O sea de lo que fue el guion, a lo que fue la película si hubo una transformación, porque yo o sea, yo fue muy excéntrico a lo que sucedía a mi alrededor, entonces yo no me entregué a la broma, ¿si me explico? De la nota de Blanquito... Si no que lo jugué con la dignidad que yo quería darle, entonces eso transformó y yo no me había dado cuenta de eso, pero yo lo escuché, porque el director de fotografía le decía a Sebastián, “pero ya Crespo hizo como otro personaje y el personaje es como más digno, está más parado, entonces ahora ¿que vamos hacer?”. Y Sebastián “*no todo bien, vamos a ir bien, esta increíble lo que está pasando*”. O sea el man nunca, sabes que él no tenía una idea preconcebida acerca de las cosas, eso es lo mas bacán de un artista importante, ¿sí me explico? El man va viendo lo que pasó y cómo se desarrolla...

Melissa De la Vega: Pero es bien interesante porque en los años 50 cuando nace el neorrealismo italiano apuestan por esas historias de ciudadano común, justamente le daban esa libertad a los actores contrataban a gente de la zona que incluso no eran actores pero querían esa naturalidad

Andrés Crespo: Claro eso fue lo que hizo Cordero

Melissa De la Vega: ¿Cómo fue la idea original de *Sin Muertos No Hay Carnaval*?

Andrés Crespo: No me acuerdo que vino primero si el concurso que ya se nos venía de el primer concurso para fondos públicos para hacer cine en el Ecuador del Consejo Nacional de Cine porque nosotros ayudábamos a pasar esa no la ley bueno la ley no tuve que ver pero en hacer el reglamento y en crear el consejo en todo ese muñequero político trabajamos mucho aquí en Guayaquil con Billy Navarrete, Pepe Yépez y un poco de gente. Yo creo que me enteré que iba haber el concurso y comencé a trabajar en una sinopsis. Puede ser eso, pero también puede ser al revés, que yo primero tendría la

sinopsis. Pero no era una sinopsis, solo tenía una idea la verdad y creo que era... La idea era unas oficinas donde yo iba con mi viejo de chico que eran de una avionetas que alquilan para fumigar... que me parece que es de la familia Estrada. Es cerca del aeropuerto... Ahí quedan esas avionetas, la oficina de ese man era todo madera oscura como esta, pero las paredes también y tenía como hartísimos... ¿Cómo se llama eso? Reliquias indígenas, que en los movimientos de tierra que hacían para aeropuertos o para las clínicas de los manes de ahí salían esas reliquias, tenía full reliquias, tenía armas, entonces como que eso para mí representó muchísimo cuando yo era muy chico digamos lo que era el poder en Guayaquil, ósea que era ser una persona importante y los Estradas eran unos manes con mucha cancha, ¿sí me explico? Eran como, o sea... eran bacanes los manes tenían mucho dinero y avionetas o sea... eran la bacanada y mi viejo se llevaba bien con los manes, mi viejo era abogado y eran como panas , entonces esa oficina era como lo que yo trataba la primera punta del hilo digamos de lo que yo quería que sea la historia y después no tengo idea en qué momento se me ocurrió un cazador de venado porque claro eso manes cazan venado, y ahí matan a un niño, y el niño al principio era albino.

(comentarios no pertinentes con el tema de la entrevista)

Andrés Crespo: Sí, bueno que en el guion pasaban otras cosas que luego se cambiaron al llegar Sebastián que eso fue lo que pasó. O sea yo siempre pensaré que... o sea creo que hay que ver que paso ahí... El resultado es lo que sucedió, ¿no?. Es una película que muy poca gente fue a ver al cine, fue una película que no le fue bien en festivales, es probablemente la película más cara hecha en la historia del Ecuador, costó 2 millones de dólares entonces si ves, o sea hay muchas cosas ahí que; no sé si ahondar en el tema, ¿me explico? son cosas que pasaron.

(comentarios no pertinentes con el tema de la entrevista)

Melissa De la Vega: La idea de las invasiones de tierra ¿nació de ti? (...) ¿Por qué quisiste plasmar la historia de las invasiones?

Andrés Crespo: Es que hubo un momento dado en que yo logré naturalmente como cruzar las historias , porque yo ya era grande cuando William Mantuano asesino a Carlos Castro torres, ¿me explico? que era el fundador de bastión popular...

Andrés Crespo: El fue asesinado en el 91 entonces yo me cogí esa historia y la hice parte de mi historia, este joven que mata a este man, a este cacique, ¿no? , entonces no me acuerdo como fue que se mezclaron las historias pero se mezclaron, o sea era como estos manes salían de cazar y primero hasta cazaba en Olón ni siquiera cazaban a lado de la invasión entonces con la reescritura sí pasaron cosas muy buenas e interesantes como fue por ejemplo que la invasión; que se cace a lado de la invasión...

(comentarios no pertinentes con el tema de la entrevista)

Melissa De la Vega: Ya en el proceso de la historia o el rodaje, ¿hicieron alguna convivencia con la gente de la zona antes como para entenderla tratar de plasmar en la película su realidad?

AC: Yo me fui un chance a la zona, yo me fui un chance, nunca dormí ahí pero estuve pasando el día con la gente comiendo, conversando, o sea yo conozco esa gente me explico. Yo de chico iba a esos barrios a joder, a beber, a fumar con la gente de ahí, o sea yo me iba a Fertisa ponte tu, además ahorita no sea como sea, Fertisa en los 80' era como los extramuros, era el colmo de la marginalidad, entonces yo sí pasaba mucho tiempo ahí... Eso es algo que yo hice hace mucho tiempo me explico que yo hice desde niño, o sea como un niño de Urdesa metido así en esos ámbitos fue algo que yo exploré desde muy chico, entonces no es como nada nuevo para mi.

(Comentarios no pertinentes con el tema de la entrevista)



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **De la Vega Zurita Melissa Pamela**, con C.C: # **0917339756** autor/a del trabajo de titulación: **ANÁLISIS DE TRES FILMES ECUATORIANOS DEL DIRECTOR SEBASTIÁN CORDERO: RATAS, RATONES Y RATEROS; PESCADOR Y SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL DESDE LA MIRADA DEL REALISMO SUCIO** previo a la obtención del título de **Licenciada en Comunicación Social** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

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

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

Guayaquil, **19 de septiembre de 2018**

f. _____
De la Vega Zurita Melissa Pamela
C.C: **0917339756**



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Análisis de tres filmes ecuatorianos del director Sebastián Cordero: ratas, ratones y rateros; pescador y sin muertos no hay carnaval desde la mirada del realismo sucio		
AUTOR(ES)	De la Vega Zurita Melissa Pamela		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	María Emilia García		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Comunicación Social		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	19 de septiembre de 2018	No. DE PÁGINAS:	117
ÁREAS TEMÁTICAS:	Cine, literatura.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Cine ecuatoriano, realismo sucio, Sebastián Cordero.		
RESUMEN/ABSTRACT.	<p>A lo largo de la historia del cine han surgido diversos movimientos que abordan la creación cinematográfica y la puesta en escena de historias o construcciones audiovisuales desde diversas ópticas y prácticas. Algunos de estos movimientos han surgido producto de la influencia de otras expresiones artísticas como la literatura o la pintura. Un ejemplo de esto es el caso de D.W. Griffith, quien tomó prestado de la literatura el melodrama y lo incorporó a su producción cinematográfica dando nacimiento al Cine Clásico. El presente trabajo brinda una mirada al realismo sucio, como corriente literaria y su influencia en la producción cinematográfica del director ecuatoriano, Sebastián Cordero, específicamente en tres de sus producciones: Ratas, Ratones y Rateros, Pescador y Sin Muertos No Hay Carnaval. Para la realización del presente trabajo de investigación, se procedió a identificar primero los rasgos del realismo sucio en la literatura y luego trasladarlos al lenguaje audiovisual mediante la construcción de un matriz basada en el método de análisis interpretativo propuesto por el escritor e investigador mexicano, Lauro Zavala. Cada una de las películas escogidas de Cordero fue analizada aplicando la matriz para de esa forma determinar la presencia de rasgos de realismo sucio en su cinematografía.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTORES:	Teléfono: 0990256724	E-mail: melissadelavegaz@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Yánez Blum, Sonia Margarita		
	Teléfono: +593-99-192-3729		
	E-mail: sonia.yanez01@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			