

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría en Comunicación

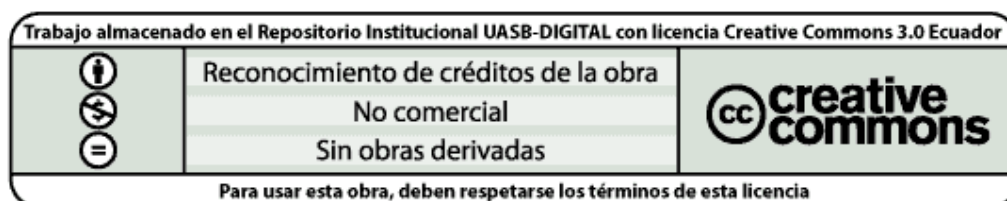
Mención en Estudios de Recepción Mediática

Estudio de recepción sobre los procesos identitarios del cine ecuatoriano a través de la película “A tus espaldas” en los barrios la Magdalena y Chillogallo de la ciudad de Quito

Autor: Roberto Carlos Rosero Ortega

Tutor: Marco Polo Guerrero Barros

Quito, 2017



CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Roberto Carlos Rosero Ortega, autor de la tesis intitulada *estudio de recepción sobre los procesos identitarios del cine ecuatoriano a través de la película “A tus espaldas” en los barrios La Magdalena y Chillogallo de la ciudad de Quito*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster de Investigación en Comunicación: Mención Estudios de Recepción Mediática en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 24 de octubre de 2017

Firma:

RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en el estudio de recepción del cine ecuatoriano, específicamente en entender cuáles son las lecturas que realiza el público quiteño a partir de los conceptos relativos a la identidad que proyecta la película “A tus espaldas” del director ecuatoriano Tito Jara, con respecto del habitante del “Sur” de Quito.

El problema de esta investigación consiste en identificar contenidos de racialidad (raza – racismo) en el estereotipo del o hacia el personaje protagónico y de los personajes principales de la película “A tus espaldas”, a través de la observación de los habitantes de dos sectores del Sur de Quito (La Magdalena y Chillogallo), para conocer si estos factores son o no identificados y reconocidos como prácticas reales.

El estudio en primera instancia, propone un marco teórico sobre el estereotipo y el personaje en la cinematografía para una vez conocidos, asociarlos con la segunda parte, que consiste en observar en los espectadores del producto, si el contenido de la película transmite en su mensaje, sensaciones, emociones y contenidos de racialidad, a través de su puesta en escena, los diálogos y su narrativa. Es decir, determinar si los integrantes del grupo de discusión de los barrios ya mencionados identifican la existencia de conceptos raciales en el film.

En la tercera parte se crea una relación entre los conceptos analizados en el grupo de discusión, desde el estudio del protagonista de la película y los personajes principales.

Palabras claves: Estereotipo, Recepción, identidad, racialidad, A tus espaldas.

DEDICATORIA

A mis amados hijos Matías Alejandro y Emilio Nicolás.

A mi esposa y compañera de toda la vida, Gabriela.

A mi padre Gonzalo y mi madre Liz, que jamás me han abandonado.

A mí querida hermana Diana y mi tía de toda la vida Fanny.

“Quien mira hacia fuera, sueña; quien mira hacia dentro despierta”.

Carl G. Jung

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Dolorosa que ha sabido acobijarme bajo su manto sagrado para guiarme en la vida, sobre todo en mi campo profesional y académico; a mi gran amigo y tutor de tesis Polo Guerrero, el cual con su experiencia académica y consejos aportó para la realización de esta investigación. Además, un agradecimiento muy especial a la gente del barrio La Magdalena Andrea, Guillermo, Yanira, Mario, Gaby y Paola; y a las personas del barrio Chillogallo Xavier, Diana, Romel, Lizlie, Rubén y Ricardo, dos grupos de discusión que con sus ideas, lecturas y reflexiones aportaron para el enriquecimiento de este estudio de recepción.

A mis maestros de la Universidad Andina Simón Bolívar por enriquecerme a través de sus conocimientos y experiencias, en especial a Edgar Vega, Aimée Vega y Christian León.

Finalmente, a mi esposa Gaby, mis hijos Emilio y Matías que con su paciencia y compañía fueron el motor para la realización de este trabajo académico.

A mi padre Gonzalo, mi madre Liz, mi hermana Diana, mi tía Fanny y mi cuñado Rubén, personas que con su cariño, afecto y apoyo han sido parte de este proceso.

Gracias por todo amada familia.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	8
Capítulo uno.	
Estereotipo, el personaje cinematográfico, narrativa y racialidad	11
1.1 El estereotipo y el personaje cinematográfico	11
1.2 Qué y cómo transmite el personaje	14
1.3 Recursos expresivos del personaje	14
1.4 El cine y el espectador	17
1.5 Mito y cinematografía	19
1.6 El cine como discurso cultural	20
1.7 El pacto de la verosimilitud	21
1.8 La producción del significado en el espectador	23
1.9 Factores culturales y significados	25
1.10 Visión y representación	27
1.11 Naturaleza social de la visión	29
1.12 Producción del significado en el filme en la población	33
1.13 Escalofrío epistemológico y asignación de sentido	34
1.14 Racialización en el lenguaje popular	36
1.15 Identificación y negación; lo que al espectador no le gusta	37
1.16 Representación y afirmación; lo que al espectador le gusta	38
1.17 Metáforas y comparaciones	40
Capítulo dos.	
Recepción de los procesos identitarios en el cine ecuatoriano	44
2.1 La recepción cinematográfica en Ecuador	44
2.2 La identidad en el cine nacional	48
2.3 Reseñas y población	49
2.4 El Sur de Quito y su lenguaje	52
Capítulo tres.	
Estudio de recepción del mensaje cinematográfico, relativo al concepto de racialización, en habitantes de dos sectores de Quito	55

3.1 Barrios La Magdalena y Chillogallo	55
3.2 La perspectiva cualitativa	56
3.3 El grupo de discusión y su aplicación en los estudios de recepción	58
3.4 La entrevista a profundidad	61
3.5 La encuesta en los medios de comunicación	64
3.6 Análisis de recepción de la película A tus espaldas en los barrios La Magdalena y Chillogallo	64
3.7 Ficha técnica de grupo de discusión	64
3.8 Visionado del film y grupo de discusión en el barrio La Magdalena	66
3.9 Visionado del film y grupo de discusión en el barrio Chillogallo	70
3.10 Descripciones del protagonista y personajes secundarios en el visionado	74
3.11 Percepción simbólica, de estereotipo e identitaria del visionado	74
Conclusiones	76
Bibliografía	80
Anexos	
Anexo 1. Mapa de ubicación de los dos sectores – La Magdalena y Chillogallo	
Anexo 2. Matriz de encuesta – Grupo de discusión	
Anexo 3. Batería de preguntas – Entrevista Gabino Torres	
Anexo 4. Batería de preguntas – Entrevista Tito Jara	
Anexo 5. Ficha técnica y sinopsis del film “ <i>A tus espaldas</i> ”	
Anexo 6. Población e indicadores del Barrio La Magdalena	
Anexo 7. Población e indicadores del Barrio Chillogallo	

INTRODUCCIÓN

La primera persona que habló sobre la teoría de la recepción o la estética de la recepción habría sido Hans Robert, quien manifestó en una conferencia en el año de 1970, la necesidad de reescribir la historia literaria tomando en cuenta no solo a la autoría o a la obra en sí misma, sino, también a la recepción que da el sentido a los textos, y es así como se abre el camino para una sistematización teórica y metodológica de la recepción.

A partir de los años ochenta los estudios de recepción han sido una corriente de análisis de las audiencias, que ha ayudado a entender la construcción de los significados a partir de la recepción de los mensajes de los medios. Desde esta perspectiva se puede considerar al cine como un hecho comunicativo notable y observable, en la historia global de los medios masivos; y de igual forma, como un reflejo de las identidades culturales de América Latina y el mundo.

El cine visto como un discurso cultural moderno es un dispositivo que sintetiza varias expresiones estéticas y artísticas con lenguajes y técnicas. Posee en su interior un complejo sistema de códigos que operan para dar sentido a las narrativas en un contexto determinado. Su significado depende mucho de su finalidad económica, forma tecnológica de producción y de los procesos de codificación y decodificación del espectador, mismo que lo construirá en base a varias referencias culturales que le permiten desarrollar distintas formas de entender el mundo. Jesús Martín Barbero denominó a este hecho como “el escalofrío epistemológico” mismo que fue la pauta para su trabajo sobre “la mediación”, que se resume en las distintas formas de entender una misma narrativa a partir de una diversidad de visiones culturales y de percepciones del mundo. Este es uno de los factores teóricos a considerar para el estudio de caso seleccionado, en el que analizamos un significado a partir del rol de los personajes cinematográficos¹.

En concreto, la propuesta consistió en estudiar la producción de significados raciales en el estereotipo cinematográfico a partir del protagonista y personajes principales proyectados en la película “A tus espaldas” del director ecuatoriano Tito Jara, para lo cual partimos de la pregunta central: ¿Existen contenidos de racialización en o hacia los personajes de la película “A tus espaldas” que sean identificados y reconocidos por los habitantes del sur de Quito?

¹ Jesús Martín Barbero, De los medios a las mediaciones (Editorial: Gustavo Gili, S.A., 1990)

Para tratar este problema se trazaron los siguientes objetivos:

1. Investigar cómo entienden el estereotipo los pobladores seleccionados del sur de Quito, a través de la narratividad del filme “A tus Espaldas”.
2. Indagar cómo entienden y practican los pobladores seleccionados del sur de Quito, el concepto de racialización, a partir del visionado del filme “A tus Espaldas”.
3. Establecer las relaciones que se construyeron entre el concepto de racialización y la percepción de los receptores, a partir del dispositivo cinematográfico y la exposición del filme “A tus espaldas”.

El primer capítulo de la investigación trata sobre el estereotipo y el personaje cinematográfico, su narrativa y transmisión, donde Tajfel (1984), citado por Galán (2006), describe al estereotipo como una generalización cuya función es simplificar la información percibida por las personas, para lograr la adaptación a un contexto determinado; y será un estereotipo social en medida que sea compartido por un gran número de personas. Este autor considera que el estereotipo nace de hechos culturales que generan tres procesos de carácter cognitivo: 1) segmentación social, 2) oposición simbólica, y, 3) atribución de características.

Para los autores Quin y McMahon (1997: 139 -141) citados por Galán (2006), son imágenes convencionales que comunican prejuicios populares sobre los grupos de gente; son la forma de categorizar según su aspecto, su conducta y sus costumbres; y se los utiliza, resaltando los rasgos más característicos del grupo. Esta aproximación sería la más adecuada a las finalidades del presente estudio, ya que se ajusta perfectamente con el tercer elemento de análisis².

En el segundo capítulo se habla acerca del estudio de recepción relativo a la cinematografía ecuatoriana, aplicado al caso del film *A tus espaldas*, para determinar si las audiencias identifican la existencia de “razas” y reconocer su causalidad en un orden socialmente producido de jerarquías entre las mismas³.

Un factor muy importante del problema de estudio es la racialización y el estereotipo como objetos cinematográficos. El estereotipo podría entenderse como una representación falsa de la realidad, producida deliberadamente como función de

² Barrie McMahon y Robyn Quin, *Historias y estereotipos* (Editorial: de la Torre, 1997)

³ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Edición: Maruja Martínez, 2000)

“economía” entre el individuo y un contexto, con el objeto de simplificar el proceso de comprensión del espectador (Galán, 2006).

En el tercer capítulo se establece una relación entre recepción, estereotipo y racialización a partir del estudio del protagonista de la película y los personajes principales. En este caso el estereotipo representaría al habitante masculino joven del sur de la ciudad de Quito, que manifiesta actitudes, inteligencias, lenguaje y conocimientos que expresan una “particular” forma de ser (dicho esto en forma convencional); y para determinar el reconocimiento de esas características, es importante conocer la versión de los creadores de los personajes, así como la percepción de un grupo de discusión compuesto por personas residentes en el sur de Quito, con el objeto de determinar si las personas identifican un estereotipo de características como las que el personaje protagonista representó en la película.

Las conclusiones cierran el estudio reflexionando alrededor del escenario de la comunicación y los estudios de recepción de dos sectores socio-demográficos del sur de Quito donde se aplicó el estudio, que son los barrios de La Magdalena y Chillogallo, en el marco del consumo cultural, las mediaciones y las matrices culturales de la comunicación, para entender las producciones culturales del significado alrededor de la identidad y la recepción del cine ecuatoriano.

La investigación se trabajó a partir de un enfoque cualitativo de estudios culturales de la recepción en comunicación, y se analiza la producción de significados que los receptores entienden como activos extraordinarios, por lo que se requirió conocer a los informantes, aproximándose a ellos y estableciendo un espacio de familiaridad para compartir criterios con naturalidad y lograr la observación participante.

El tipo de evidencia que se utilizó para configurar el objeto de investigación corresponde a los cohortes de un estudio etnográfico comunicativo y a la caracterización histórica de dos barrios del sur de Quito (La Magdalena y Chillogallo), donde se conformaron grupos heterogéneos con seis personas de cada barrio, para aplicar la discusión y entrevistas a profundidad luego del visionado de la película, así como la aplicación adicional de una batería de preguntas para obtener sus percepciones simbólicas. Se realizaron complementariamente entrevistas a profundidad al director y al actor protagónico de la película para conocer sus versiones y experiencias en la construcción del personaje.

CAPÍTULO UNO

ESTEREOTIPO, EL PERSONAJE CINEMATOGRAFICO, NARRATIVA Y RACIALIDAD

1.1 El estereotipo y el personaje cinematográfico

Este capítulo discurre sobre la teorización de los estereotipos desarrollada por el crítico indú Homi Bhabha que realizó aportes académicos en Inglaterra y luego en EE.UU, fundamentalmente para la teoría postcolonial.

El estereotipo según la postcolonialidad es una teorización de las relaciones de poder de las clases dominantes en relación con las clases subalternas del mestizaje y la hibridación colonial. El estereotipo es un instrumento clave de la colonización ya que es una manera de gobernar la heterogeneidad, al transformar una realidad compleja en imagen fija y particular. El mito de la pureza racial y procedencia cultural, producida con relación al estereotipo colonial, tiene como función “*normalizar*” las variadas creencias y sujetos divididos que forman el discurso colonial como resultado de su proceso de renegación⁴. El estereotipo ofrece en cualquier tiempo determinado, un punto convincente de identificación, donde el mismo puede ser leído de un modo contrario o puede ser malentendido (Bhabha, 2002: 95). Para Homi Bhabha (1994), el estereotipo produce una conciencia dividida, tanto por las clases dominantes como por las clases dominadas subalternas, ya que ambas están involucradas en la fabricación del mismo y lo reconocen como una construcción inexistente que sin embargo, genera un doble proceso de identificación y rechazo a la vez.

Homi Bhabha (1994), muestra al sujeto colonizado como una mímica del estereotipo impuesto por el sujeto colonizador y al mismo tiempo a este sujeto colonizador como un sujeto parcialmente identificado con este estereotipo (que por otra parte lo desprecia), ya que es la proyección hacia fuera de sus propios deseos reprimidos. Para Bhabha, este estereotipo impuesto al colonizado puede perturbar y llevarlo al exceso de manera imitadora, en un tipo de travestismo de modo que manifieste una falsedad.

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de

⁴ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002. Pag 99.

representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del “otro” permite) constituye un problema para la *representación* del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales.⁵

Para Robyn Quin y Barrie McMahon (1997), el estereotipo es una imagen común que se ha grabado en un grupo de personas. Es una representación usual con la que se determina a otro grupo y que facilita comunicar ideas sobre ello, puesto que podemos suponer que todo el mundo está familiarizado con ese estereotipo, por tanto este interviene como una variante y simplifica la comunicación⁶.

El estereotipo también es una forma de clasificar a las personas, es decir, que ubicamos a las personas en grupos a partir de una etiqueta, teniendo como resultado una selección característica de un grupo determinado, donde esta selección dependerá de los valores que sobre él tiene la comunidad, teniendo como resultado un reflejo de la opinión que se tiene sobre el grupo (Quin y McMahon, 1997: 140). Robyn Quin y Barrie McMahon (1997) nos dicen que ningún estereotipo es inmutable o eterno, porque al paso del tiempo irán evolucionando a partir de los cambios que tenga la sociedad.

La sociedad y los medios de comunicación modernos como el cine, la radio, la televisión, la prensa y las nuevas tecnologías de la comunicación, saben cómo utilizar, desarrollar y modificar los estereotipos, donde estas variaciones dependen de la naturaleza de cada medio de comunicación, sus métodos de producción, la capacidad y el contexto de las audiencias. Los medios de comunicación necesitan audiencias masivas para generar dinero, por tanto la producción de una obra para una audiencia masiva determinada, obliga a los creadores a utilizar personajes que sean reconocibles para un determinado grupo de personas de ciertas edades y condiciones sociales, donde el papel del estereotipo es importante para que pueda ser reconocido y útil, y genere mayores beneficios económicos para el medio.

El séptimo arte nos ha deleitado con personajes entrañables que lograron traspasar la pantalla grande gracias a la escrupulosidad con que fueron creados. Para el cine, el personaje cinematográfico es un elemento que forma parte de toda la puesta en escena, es decir, todo aquello que compone la escena narrativa audio visual, donde su significado se logra a través de una labor descriptiva, narrativa,

⁵ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002. Pag 100

⁶ Robyn Quin y Barrie McMahon, *Historias y estereotipos*, Madrid, Ediciones De La Torre, 1997. Pag 137

expresiva y discursiva.

A partir de esta tendencia literaria, el cine clásico de Hollywood logró establecer ciertas normas en la construcción del personaje, mismo que a más de contar, representa y constituye una selección de características ideológicas, cognitivas y estéticas, donde los rasgos del personaje contienen también la información narrativa. El personaje cinematográfico suele mostrarse como la interpretación del actor o la actriz, quienes a partir de elementos de caracterización como el vestuario, el maquillaje, el peinado y los accesorios; el texto en expresión como la palabra, el tono, el timbre y el volumen; el gesto, la mímica y los movimientos escénicos, van configurando la identidad del personaje, su ser y su hacer, que en continua evolución moviliza la historia dentro del film empujando la trama.

Un personaje dentro del film es una figura con la que el espectador o la audiencia pueden identificarse como algo semejante a su entorno. Esta identificación depende de los rasgos culturalmente mostrados y compartidos, donde el espectador o la misma audiencia se siente y se ve proyectada en la pantalla.

Se da por sentado que los personajes deberían tener, o parecer tener, una vida propia. Precisamente porque ya no son representantes de ideales o ideas, no deben parecer ser meramente una parte del diseño del texto, tanto si este es una estructura temática o simplemente una trama. No deberíamos darnos cuenta de la construcción del personaje, ni de su función en la estructura del texto. Deberíamos tener la impresión de vidas delante de nosotros.⁷

Para Pimentel (1998), el personaje no sólo personifica los contenidos que se cuentan, sino que también funda una perspectiva, una apertura de selección que se caracteriza por las restricciones ideológicas, cognitivas, perceptuales, espaciotemporales, éticas y estilísticas a las que se somete la información narrativa. El personaje caracteriza y representa al tipo social, lo particulariza e incluso representa su singularidad, es decir, logra un significado. En el caso particular del film analizado *A tus espaldas*, el personaje protagónico y los personajes principales mostrarían una sintomatología social basada en procesos identitarios a partir de estereotipos y conceptos raciales. El protagonista *Jordi* es el estereotipo más “fuerte” del film, por la forma en que se peina, se maquilla, se viste; por sus gestos y sus cualidades visuales y por la estructura de significación que describe su protagonismo

⁷ Dyer Richard, *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2001. Pag 123

dentro del film. Además de expresar los rasgos más relevantes, adapta el momento y pone carácter a la acción utilizando los diferentes tiros de la cámara. Para Mansoliver y Arguimbau (2004), entre la diversidad de personajes narrativos dentro del film, predomina siempre la acción del protagonista, el cual se transforma en el agente principal y por consecuente en el esfera privilegiada de la identificación del espectador.

1.2 Qué y cómo transmite el personaje

El personaje ejecuta las acciones para que el espectador pueda seguir la secuencia del hilo conductor de la historia de un film. El cine transmite emociones y sensaciones con la puesta en escena. Stanislavski afirma que existen algunos actores y actrices que no sienten esa necesidad de transformarse o de caracterizar, ya que adoptan sus papeles a partir de un modo afectivo⁸. Además explica que un personaje debe tener una composición formada por varios puntos importantes como: transmisión de pensamiento, de sentimientos, complejos y artística.

Para Stanislavski, el personaje debe buscar dentro de él mismo, aplicar intuiciones personales que deriven de su interior y por estímulos o ayudas externas, y que corroboren e inciten a proyectar esas características hacia el público, mismo que configurará una percepción de la personalidad del personaje.

Pérez de Ayala (1989), el personaje es un ser independiente del número de funciones, de su orden y su complejidad y consiguientemente de su significado. En suma, el personaje adquiere y por ende transmite una significación propia que le permite formar una infinidad de mensajes al público que lo observa. Para Ibarra (1989) con frecuencia, el personaje transmite rasgos que connotan intertextualidad; ordenamientos iconográficos como códigos de signos figurativos que transcriben situaciones, actitudes, conductas mediante un desarrollo rudimentario; connotaciones de valor emocional fijo, ya que todo personaje produce en el público determinados sentimientos que pueden ser valorados de forma positiva o negativa, a partir de expresiones y de diversos recursos, que influyen en el ánimo del público y establecen algunas operaciones en el acto de mirar un film.

1.3 Recursos expresivos del personaje

Al observar un film, el espectador puede quedar admirado al presenciar la transformación de la personalidad que puede tener el personaje con el paso de los

⁸ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, New York, Alianza, 2001

minutos. En ocasiones, el personaje sufre cambios radicales, de uno a otro polo psicológico, como por ejemplo Derek Vinyard en *American History X*, o también, cambios más sutiles como es el personaje de *Forrest Gump*. El arco de transformación que sufre el personaje, ya sea el protagonista o los principales, resulta coherente con el tema seleccionado y las historias que evolucionan en trama y subtramas⁹.

Para Sánchez Escalonilla (2001), el arco del personaje en el guion está determinado por sus cambios de carácter, por lo que resulta complejo definir una tipología, a causa de cada complejidad particular del o los personajes en un film. Sin embargo, desde Hipócrates el personaje ha sido tipificado y se distinguen dos tipos naturales del comportamiento: la extraversión y la introversión.

Los personajes extravertidos (sanguíneos y coléricos), son aquellos que extraen su energía a través del intercambio con el entorno exterior; mientras que los introvertidos (flemáticos y melancólicos), la extraen del interior y su visión del entorno real puede verse subjetivada.

Según Sánchez Escalonilla (2001), el problema radica en encontrar en el personaje, estos cuatro temperamentos en un estado puro, tanto en la verosimilitud como en la ficción, creando una composición de los mismos en diferentes dosis, lo que hace únicas a las personas. A continuación se detalla cada uno de estos temperamentos:

Sanguíneos, se caracterizan por ser equilibrados y simpáticos, tienen buen dialecto, son sociables y emprendedores. Enfrentan las adversidades de la vida con cautela. No esconden sus emociones ni las reprimen con severidad. Provocan relaciones con personas con cierta facilidad, son afectuosos y expresan lo que piensan. Seguros de sí mismos, transmiten sus estados de ánimo, sean estos buenos o malos.

Coléricos, son personajes que proceden a partir de un impulso y con frecuencia su estado es de euforia. Además, tienden a dejarse atrapar por las pasiones. Son espontáneos e incapaces de esconder opiniones y sentimientos, que nacen en sus descargas de ira. Precipitados en sus resoluciones, su desequilibrio provoca rechazo en el espectador.

⁹ Sánchez Antonio, *Estrategias de guion cinematográfico*, Barcelona, Ariel Cine, 2001. Pag 275

Flemáticos, personajes reflexivos, silenciosos, prudentes e imperturbables que miden siempre sus palabras y piensan lo que dicen en el momento del acto. Representan ternura y genialidad, tanto como estupidez y maldad.

Melancólicos, se caracterizan por ser tímidos, sensibles y mienten con frecuencia para esconder sus sentimientos. Además sus decisiones apresuradas son una persecución para ellos. Su inestabilidad incita compasión y nos muestran una imagen de desabrigo que suele ser atractivo para el manejo de personajes femeninos.

Para Richard Dyer (2001), el papel que representa un personaje se expresa a través de una coyuntura social e histórica y expone nueve signos que incluye un film:

1. El nombre, direccionado a los rasgos de su personalidad, donde se puede tener una analogía con la identidad.
2. El aspecto, muestra la personalidad donde la apariencia se puede estar complementada por la fisionomía y el vestuario. La vestimenta, el peinado y accesorios deben ser recopilados culturalmente, al igual que su forma (en este caso estaríamos frente a la reproducción del estereotipo).
3. Objetivos progresivos, de los aspectos físicos para simbolizar estados mentales, que se logra a través de la utilización del decorado, el montaje y el simbolismo. El escenario de un personaje puede transmitir todo lo que expresa, así como mostrar sus aspectos personales.
4. El dialecto, la tonalidad del habla el personaje muestra su personalidad y entorno cultural. Así también la voz en off sirve para expresar pensamientos. El dialecto de los otros personajes expresa lo que piensan y hablan del protagónico. Influye y muestra las diferentes personalidades.
5. El gestual; los gestos comúnmente pueden llegar a interpretarse como códigos formales e informales que muestran también la personalidad y temperamento. Gestos como expresiones del rostro y la postura corporal, caracterizan a un personaje dentro del film.
6. La acción del personaje, contribuye y direcciona a la trama a través de eventos concretos para lograr lo que desea.
7. La estructura; es una ficción narrativa que envuelve el modo en que analizamos la lectura. Existen dos formas de deducir las narrativas, la secuencial, cuando nos hacemos preguntas en el transcurso de la historia; y la

la narrativa general, que es la forma como el espectador entiende cuando deja de leer. En un film la estructura determina la historia, mientras que el personaje brinda acción humana.

8. La puesta en escena, es la composición que existe entre los actores, la iluminación, la cromática, los objetos y locaciones. Esta composición ayuda a expresar los sentimientos y el estado mental del protagonista y los personajes.
9. Conocimiento previo del público, se refiere a la familiaridad que tengamos con el protagonista, los personajes y la historia.

Para Dyer (2001) lo más complejo es construir su parte interior del personaje, es decir la interpretación de su vida, y cómo aplicar estratégicamente los planos para generar mostrar y emociones. Para Seger las expresiones del personaje cinematográfico están acompañadas por las funciones del sujeto narrativo, que divide a los participantes de la trama en personajes protagonista, principales (protagonista y antagonista), papeles de apoyo como el confidente y el catalizador y personajes que añaden otra dimensión de contraste y temática (Seger, 1991: 223 – 244).

En primer lugar hablaremos del “protagonista” que se define a partir de competencias de un papel exclusivo y que corresponderán solo a él, como foco del relato acaparando el mayor número de escenas y planos. Es el organizador del relato, ya que ofrece la información necesaria al espectador. La historia se articula alrededor de él. En este caso de estudio, el protagonista es Jorge Chicaiza Cisneros “Jordi La Motta Cisneros”, empleado de un banco, que dedica su vida a esconder su origen humilde y su condición racial de mestizo. En segundo lugar está el antagonista, personaje que comparte ciertos objetivos con el protagonista, pero enfrentado al anterior para conseguir un mismo objetivo. Es un personaje que intenta dar un mínimo de seducción a la trama de la historia a partir de sus habilidades, inteligencia y aportes físicos. En el film “A tus espaldas” el antagonista es “Greta”, colombiana que acompaña a Jordi a desenmascarar actos corruptos que se presentan en su escenario laboral.

1.4 El cine y el espectador

El cine se considera hoy como un arte complejo, un espectáculo filmado y una reproducción de lo real que poco a poco se convirtió en un sistema de lenguajes tecnológicos y estéticos. Lleva un relato y vehiculiza ideas donde Griffith y Eisenstein son los pioneros de su evolución logrando procedimientos filmicos de

expresión más elaborados y el perfeccionamiento del llamado montaje. El cine se convirtió en un medio de comunicación, de información y de propaganda. Un descriptor de realidades culturales que proporciona modelos de identidad y representaciones de la realidad. Con el cine podemos percibir la apariencia de una sociedad, sus problemáticas, sus aconteceres sociales, políticos y culturales. Para Cecilia Banegas “el cine es el medio de comunicación de masas contenedor de ficciones (de las más consumidas en nuestros días) encargado de asentar los contenidos informativos y los contenidos del ámbito científico – escolar” (Banegas, 2011:77). Para Torres (2006), el cine como expresión cultural no sustituye a la realidad, sino que la representa y la amplía. El discurso cinematográfico se expresa de acuerdo a determinados intereses y a una visión del mundo (Torres, 2006: 68-69). Es el transportador de la cultura, cuyo paradigma a partir de códigos y prácticas significantes, reproduce y constituye un método de valores organizados ideológicamente.

El contenido cinematográfico no solamente está en el rodaje, sino en las posibles lecturas de la personas. Mediante la narración el espectador recibe la influencia de recursos retóricos, provocando diferentes efectos como el flash back (referencias del pasado), el punto de vista de un personaje (información y emociones) y los silencios que se desempeñan como signos de puntuación¹⁰. Los mecanismos enunciados generan deseo y las imágenes intercambian la realidad por la ficción; se construye un significado a partir del ser y del saber mirar del espectador. El espectador aprende a leer y a descifrar la imagen de una película, identifica su sentido, así como lo hace con las palabras y los conceptos. El espectador puede entrar en un entorno de discusión e interpretación discursiva de una película.

El cine ejerce influencia en el modo de pensar, de sentir y de vivir. En la actualidad es indudable que el hombre vive rodeado de circunstancias, estilos y modos de pensar que en gran parte provienen del cine. El lenguaje cinematográfico es una recopilación de imágenes en la memoria del espectador que hará trabajar su imaginación conectándola con su propia vida. A través del cine adquirimos toda una teoría de valores sobre la familia, la felicidad, el amor, el odio, la educación, etc. Es

¹⁰ Martin Marcel, El lenguaje del cine, Barcelona, Gedisa Editorial, 2002. Pag. 30

una potente máquina que traslada a los hombres a través de posibilidades artísticas subyugantes hasta en su propio subconsciente¹¹.

1.5 Mito y cinematografía

El mito establece la figura más completa del saber narrativo, esa figura corresponde al saber y al aprender a partir del relato, donde ha sido hegemónica hasta el siglo XIX, es decir, cumplía desde el saber tres funciones: la explicativa, la operativa y la poética¹². En efecto, el mito nos mostraba el origen del mundo, de los entornos sociales, políticos y religiosos, de los mismos dioses y de los seres humanos, y además, nos daba cuenta de las grandes preguntas que la ciencia no podía explicar. El mito es parte del entretenimiento y que por debajo de la ficción esconde un espacio filosófico, principalmente ético y estético, que a partir de una historia y en conjunto con símbolos e imágenes, nos atrae y forma parte del imaginario presente en la cinematografía.

La relación entre el mito y la cinematografía es que nos cuentan historias y sus contenidos son de carácter narrativo. Para Mircea Eliade (1981), el mito nos relata una historia sagrada, un acontecimiento que tuvo un lugar primordial en el comienzo del tiempo, donde relatar conlleva a revelar un misterio, donde los personajes no son seres humanos, son dioses o héroes colonizadores, y por esta razón el ser humano no podría conocerlos sino hubiesen sido desvelados¹³. Para ser más precisos Carlos García Gual (2011), identifica al mito como el relato tradicional que se enfoca en la intervención memorable del personaje en un tiempo y espacio, popular y distante¹⁴. A partir de estas definiciones se puede entender esa importancia del mito como relato, y como lo enuncia Eliade ese carácter sagrado que se remite a ese tiempo lejano y recordado. El mito desde la evolución humana, existe en todas las culturas y ha sido utilizado con diferentes propósitos, como lo han demostrado varias de las teorías etnográficas que trascendieron desde el siglo XIX¹⁵. Estas teorías coinciden y afirman en que al mito se lo debe entender como una explicación de la realidad y del mundo, como aquello que da sentido a todo lo que rodea la

¹¹ Tostón de la Calle Francisco, El problema... El Cine, Bogotá, Taller Ediciones Paulinas, 1998. Pag. 68

¹² Kirk Geoffrey Stephen, El mito, Barcelona, Paidós Ibérica, 1990. Pag. 262-269

¹³ Eliade Mircea, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Editorial Guadarrama/Punto Omega, 1981. Pag. 84-85

¹⁴ García Gual Carlos, Mitos, Viajes, Héroes, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2011. Pag. 12

¹⁵ Moje Justo Adolfo Ignacio, Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola, Un estudio intertextual y mitocrítico a partir de *Apocalypse Now*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2016. Pag. 16-17

sociedad; (ceremonias, costumbres y tradiciones), además da sentido y explicación a preguntas que se ha realizado el ser humano que tienen relación con la vida y la muerte. Con el pasar del tiempo no ha desaparecido del imaginario colectivo, se ha distribuido en varias disciplinas artísticas como la cinematografía, la literatura y la fotografía usando el relato de personajes y argumentos arquetípicos. El relato mitológico ha tenido la capacidad de trascender en la representación artística de los personajes y ajustarse a diversos contextos a lo largo de la historia y de la cultura, prevaleciendo así en la memoria colectiva y al mismo tiempo evolucionando. Es así, que el mito tiene esa capacidad de adaptarse a una diversidad de códigos y temporalidades. En la creación cinematográfica del entretenimiento, ha sido un fenómeno de almacenamiento de historias, temáticas, personajes y relatos de la historia de la humanidad, y ha expresado la venganza, el odio y el amor.

El cine es una forma de contar historias, evocando modelos narrativos acompañados de una puesta en escena para que la trama pueda ser entendida por las audiencias. Tramas reconstruidas a partir de obras del pasado. La industria cinematográfica adapta los mitos para que sean consumidos, los reelabora, los traslada a otros lenguajes y los reinterpreta, y a su vez determina una forma de recepción, de comportamiento, de vestimenta y de lenguaje dentro de las audiencias.

1.6 El cine como discurso cultural

El cine es un medio de expresión social y de identidades culturales. Estas identidades culturales, se las entiende como construcciones imaginarias, que se refuerzan y expresan en un sin número de entornos, donde se construyen modelos de identificación y representaciones de lo originario con personajes construidos a partir de características específicas. La cinematografía permite varias lecturas, como la artística, la técnica, la histórica y la social, las cuales se convierten en un constructor de realidades culturales que a través del lenguaje audiovisual permite suministrar muestras de identidad. Nos permite observar los elementos con los que se construye la representación de una identidad cultural, donde cumple funciones referenciales - interpretativas dado que muestra hechos que interpretamos en la realidad sociocultural, es decir, con el cine es posible observar la imagen - apariencia de una sociedad, sus problemáticas, sucesos políticos y sociales, y coyunturales.

El presente trabajo incluyó un visionado sobre la construcción de un estereotipo de racialización y las relaciones entre recepción, el estereotipo del personaje y la construcción de dispositivos racializantes de los habitantes del sur de

Quito. El discurso cinematográfico al estar presente en la esfera cultural y al ser un constructor de representaciones participativas por la comunidad, contribuye a la tematización en el espacio público.

Para Manuel Trenzado (1999), “el proceso de tematización contribuye a largo plazo a la *construcción de la realidad social*, entendida esta como el mundo cotidiano del sentido común, memoria e identidades colectivas” (Trenzado, 1999: 3). Trenzado, determina que los discursos son como un conjunto de enunciados, ya sean estos, individuales, colectivos, públicos o privados; enunciados como procesos significantes que generan sentido. Como afirma el autor, el sentido y los valores culturales que componen los discursos definidos por el momento y el lugar en que se producen y las posiciones en el espacio público (Trenzado, 1999: 3-4).

Los *discursos filmicos* responden a unos determinados contextos de producción y reconocimiento colectivo. Es por esta razón, que en la medida en que operan en una comunidad cultural, inciden en el proceso de semiosis social, es decir, en la formación de la dimensión significativa de los fenómenos sociales. Es así que consideramos que las películas en el entorno de la ficción y el entretenimiento que le es propio, contribuyen a la construcción de la realidad social¹⁶.

El discurso cinematográfico, contribuye a la construcción social de la realidad y a la tematización del espacio público, que a partir de los contenidos de ficción son los transmisores del discurso cultural. Según Torres (2006), el cine como manifestación cultural, no reemplaza a la realidad sino que la interpreta y probablemente la amplía. El discurso cinematográfico, manifiesta unos determinados intereses y visiones del mundo (Torres, 2006: 68-69). El discurso de la cinematografía junto con las mediaciones, son transportadores de la cultura y demuestran a través de códigos y prácticas significantes; reproducen y organizan un sistema de valores, y al organizarlo, introducen también una carga de identidades en una sociedad.

1.7 El pacto de la verosimilitud

La intensión de la verosimilitud incumbe a la cinematografía desde sus orígenes y a partir de esa relación con los avances técnicos y tecnológicos, el cine del siglo XX manifiesta esa aspiración de mostrar cierta verdad dramática, en un acuerdo ficcional entre el contexto fílmico y los espectadores, donde la rigurosidad en el

¹⁶ Trenzado, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XIX de España Editores, S.A, 1999.

manejo del guion, la escenografía y la caracterización de los personajes, conlleva a esa relación de estereotipos históricos y socialmente dominantes.

Para Aristóteles, lo verosímil se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben, entendiendo que lo posible se identifica con lo posible verdadero, lo posible real¹⁷. El cine se encuentra entre lo realista y lo fantasioso, es decir, no representa todo lo posible, sino, lo verosímil como la reducción de lo posible dentro de una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales. La verosimilitud es un pacto que se establece entre el texto ficticio y el espectador que observa un film. Este pacto consiste en la aceptación del espectador a lo que mira, es así, que esos personajes trabajados en dicho producto audiovisual no son reales, pero los representan¹⁸. Para Christian Metz (1970), lo verosímil es la reducción cultural y arbitraria de los posibles reales, donde la producción cinematográfica funciona como un mecanismo de censura, operando con sus propias leyes que incurren sobre el contenido, la temática y el modo de representación propio de todo film. Por esta razón Metz plantea que cada género cinematográfico no hace sino reproducir una ideología particular, donde la censura por parte del Estado o de los mismos medios de producción, inciden directamente en los contenidos de las producciones cinematográficas. Entendido así, la ideología es un contenido que bifurca nuestra mirada de una realidad objetiva, y que incumbe a un conjunto de prácticas discursivas que construyen una realidad particular. El verosímil propio de cada género cinematográfico, es el entorno donde dichas acciones son propicias o marginadas. Lo verosímil, está trazado en la motivación del interior de la historia, en las acciones emprendidas en un producto cinematográfico, donde la *diégesis* es la operación de estructurar una realidad, de la construcción mental y del relato producido por el espectador de un film¹⁹.

Respecto a lo verosímil, existe un efecto-género, el cual tiene un doble episodio. El primero que se relaciona con la permanencia de un mismo referente diegético y el segundo, por la repetición de escenas comunes que permite fortalecer de film en film lo verosímil (Aumont, 2008: 143 – 145).

¹⁷ Verón Eliseo, Comunicaciones, Lo verosímil, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. Pag. 19

¹⁸ <http://lauraescritora.blogspot.com/2010/05/sobre-la-verosimilitud.html>

¹⁹ Aumont Jacques, Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje, Buenos Aires, Paidós, 2008. Pag. 143

El efecto-género nos permite establecer un verosímil propio para cada género cinematográfico en particular, donde lo verosímil constituye una forma de restricción frente a posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables, con lo cual, el espectador tiene la capacidad de criticar o juzgar ese acercamiento más justo de la realidad desde la misma narrativa y los personajes de un film.

1.8 La producción del significado en el espectador

La cinematografía es una herramienta cultural que nos permite comprender determinados elementos de la cualidad humana a partir de la imagen y el sonido, enriquecido con las bellas artes para tratar de impactar el intelecto y las emociones del espectador. Para Metz (1974), el film es una técnica de lo imaginario que pertenece a la época del capitalismo y a un momento de la sociedad llamado civilización industrial.

El cine, procura llegar al espectador a través de la empatía de los personajes y la representación de las experiencias propias con lo que se observa en la pantalla gigante. La construcción del sentido en la cinematografía está dada por el argumento del relato de la ficción o por historias de la vida real. En algunos casos el cine refleja conflictos políticos y sociales a partir de una mirada cercana, realista y de ficción, donde el contexto funciona como un espejo de la iconicidad, lo cual es válido como producción de significado.

La institución cinematográfica como la llama Metz, es un escenario de espectadores los cuales son capaces de consumirlo individual y colectivamente, donde esta institución inscribe por entero al placer cinematográfico, que a través del entorno del dinero y rotación de capitales ayudan a que otras películas puedan rodar.

Metz (1974), el espectador suele identificarse en ocasiones con el personaje o personajes de la ficción con la ayuda de lo visual y lo auditivo. Es aquí donde el significante del cine actúa desde lo perceptivo a través del significante de otras artes como la pintura, la música, la fotografía, etc. Dentro de la obra cinematográfica lo imaginario combina la presencia y una cierta ausencia, donde el significado ficcional no es el único que actúa frente a la ausencia, sino, que ante todo actuará el significante²⁰. La característica del significante en el cine se encuentra en esa riqueza perceptiva del espectador frente al imaginario, es así, que el film se convierte en un espejo, pero claro está que este espejo no refleja en sí el cuerpo mismo del

²⁰ Metz Christian, El significante imaginario, Psicoanálisis y cine, Barcelona, Editorial Paidós, 2001. Pag. 59

espectador, sino, es un objeto del cual se identifica a partir de esa semejanza con el protagonista o los personajes. La identificación del espectador a través del cine hace que su vida social se convierta en una conversación entre el *yo* y del *tú*, es decir, en la capacidad de los interlocutores en una identificación mutua y pertinente, donde esta identificación para Freud es llamada sentimiento social.

En suma, el espectador *se identifica a sí mismo*, a sí mismo como puro acto de percepción (como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay* (Metz, 2001, p. 63).

El cine como dispositivo audiovisual con ayuda de la cámara y del encuadre, se adentra en la vertiente de lo imaginario y simbólico del espectador donde otros aparatos no lograría una significación.

Para Roland Barthes el problema de la significación en la cinematografía parte desde la información visual que genera efectos sobre el espectador.

La investigación de los *efectos* parece bastante decepcionante; sabemos que la sociología de la comunicación de masas considera actualmente, según sus últimos trabajos, que la información visual rara vez modifica, sino que confirma sobre todo creencias, disposiciones, sentimientos e ideologías que ya están dados por la situación social, económica o cultural del público analizado. Podemos pensar los fenómenos sociales en términos de causalidad, pero también podemos pensarlos en términos de significación; la imagen puede transformar el psiquismo, pero también puede significarlo; a una sociología o a una fisiología de la información visual habría pues que añadir una semántica de las imágenes (Barthes, 2001, p. 53).

Desde un ordenamiento semiológico de la imagen filmica, Barthes señala que la significación en la cinematografía responde a una relación entre 4 elementos específicos (Barthes, 2001, p. 28-30).

1. Emisor del mensaje: particularidad, estética y arte. El creador del film tiene la protestad de incluir determinados signos, que dependiendo de cómo estén ubicados darán una forma y contenido propios al film²¹.

2. El mensaje y el espectador: un signo para cada espectador. La elección de un signo por parte del espectador, depende de sus características culturales. Es por eso que los directores cinematográficos tratan de utilizar ciertas particularidades culturales para renovar sus producciones.

3. El significante: heterogéneo, polivalente y combinatorio. Desde una mirada de lo *heterogéneo*, se dan dos tipos de significantes a partir de los sentidos de la vista

²¹ Otto Yela, *El cine como laboratorio sociohistórico y sus implicaciones educativas*, Guatemala, mayo de 2013, en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/20145>

y el oído, es así, que la música puede formar un signo si produce un conocimiento en el espectador. Lo *polivalente* se presenta cuando hay varios significados expresados por un mismo significante (polisemia), o diferentes significantes manifestando un mismo significado (sinonimia) (Yela, 2013: 37). Lo *combinatorio* está definido a partir de la sintaxis de los significantes que para Barthes significa “enumerarlos poco a poco, sin repetirlos pero sin perder de vista el significado a expresar”.

La cinematografía incrementa la movilidad del significante, porque a diferencia del teatro permite subrayar algunos significados a partir de los acercamientos y un sinnúmero de planos, ángulos, movimientos de cámara, la iluminación y la puesta en escena (Yela, 2013: 38).

4. El significado: Lo que ya existe. El significado es una idea existente en la mente del espectador, ya que el significante lo actualiza. Es por ello que la relación significante-significado no se construye en un entorno de semejanza, sino en un proceso dinámico (Yela, 2013: 38-39). Según Barthes “se significa todo lo que está fuera del film y necesita actualizarse en él”. A partir de este enunciado, el autor sustenta que todo lo que se construye dentro del film no es objeto de significación, sino de expresión.

1.9 Factores culturales y significados

El nacimiento del cine significó una transformación histórica en el campo de la experiencia estética. El entorno cinematográfico posibilitó que el arte sea consumido por las masas y tenga una difusión ilimitada. Benjamin y Williams coinciden en que la cultura filmica se forma a partir de la asistencia a las salas de cine, ya que no tendría otro argumento²². La cinematografía surge como un objetivo de los grandes dramaturgos naturalistas, que atribuían la significación política al cine y al socialismo, ya que los primeros espectadores de este arte eran de la clase obrera de grandes ciudades industrializadas (Sunkel, 2006: 344).

Según Guillermo Sunkel (2006), existe una desnaturalización de la cinematografía a partir del montaje de inicios del Siglo XX, es decir, el cine y la experiencia de la modernidad urbana han logrado una práctica de consumo en las sociedades, que se manifiesta hoy en una recepción colectiva.

Néstor García Canclini (1995) menciona que los públicos consumen un sin número de narraciones, dimensiones expresivas y retóricas a través de la pantalla

²² Sunkel Guillermo, El consumo cultural en América Latina: construcción teórico y líneas de investigación, Bogotá, D'Vinni Ltda, 2006. Pag. 343 - 344

grande, donde la relación entre lo real y lo imaginario cambia la naturaleza del espectador tras la experiencia doméstica de recepción, es así, que la cinematografía deja de ser una experiencia pública para entrar en el territorio del consumo íntimo. Además, la cinematografía transforma sus estéticas con las dinámicas multimediales y las condiciones interactivas que introducen los lenguajes digitales (Alvarado, 2011, p. 73). El consumo cinematográfico lleva al espectador culturalmente al anonimato al ubicarlo dentro de una sala oscura para construir en silencio su propia identidad, sin embargo el espectador tiene una naturaleza colectiva que forma parte de un entorno producido por la industria cultural, es decir, el individuo está presente en los entornos de producción, estructuras textuales y en los ritos sociales de los espectadores de un film (Alvarado, 2011, p. 61).

La industria cultural del cine tiene la capacidad de generar emociones en el espectador a través de las imágenes acompañadas de la puesta en escena y la música. Las emociones y los sentimientos que emana la pantalla grande ayudan al espectador a delimitar su capacidad para entender, enriquecer y reflexionar sobre esas percepciones que se observan a partir de la imagen²³.

La percepción que genera la pantalla grande parte de tres factores culturales:

1. Percepción de las imágenes. El cine como medio de comunicación se formula a partir de un lenguaje icónico, el cual transmite una infinidad de mensajes estructurados y está sujeto al estudio de la semiótica que se ocupa de los signos, signos que en el lenguaje cinematográfico tienen una importancia cultural, desde la percepción de la vista y el oído, que a través del visionado el sujeto espectador tiene acceso a información sensorial básica.
2. Lenguaje asociado a los sistemas perceptivos. En la cinematografía el lenguaje asociado a los sistemas perceptivos se encuentran netamente en las imágenes, sonidos fonéticos y musicales, los cuales otorgan a la imagen una gama amplia de referentes culturales de reconocimiento y codificación por parte del espectador.
3. Lenguaje cinematográfico. Compuesto por elementos como la disposición del encuadre, la selección de planos, los movimientos de cámara, la puesta en escena y el uso de la musicalización; elementos que brindan al

²³ De la Torre Saturnino, Pujol María, Rajadell Núria, El cine, un entorno educativo, Madrid, Narcea, S. A. De Ediciones, 2005. Pag. 138 - 139

espectador una información integrada y una comprensión del cuerpo argumental de un film.

Estos tres factores organizados facilitan que los mensajes adquieran la forma de un sistema lingüístico complejo y que su comprensión se produzca en un entorno más amplio de espectadores. Culturalmente al cine no solo se lo puede ver desde la perspectiva semiótica, sino como un medio de comunicación de masas que se ajusta a un proceso comunicativo, donde el mensaje es el resultado de una operación emisora que es visualizada por un colectivo de sujetos denominados público²⁴.

Los procesos de comunicación son procesos sociales, y el cine forma parte de un lenguaje social visual que produce imaginaria y realidad susceptibles de significación (De la Torre, 2005, p. 140).

El cine como medio de comunicación permite informar, disgustar, formar, deleitar, interesar, incomodar, a través de sensaciones íntimamente ligadas a nuestras actividades sociales y nuestra percepción del mundo. Es un reflejo de las realidades culturales que nos ha tocado vivir, donde las películas nos han mostrado identidades, ideologías y costumbres. El séptimo arte, es un medio cultural de masas que integra nuestras vidas y en el cual nos hemos visto reflejados de una u otra forma.

En el caso de estudio de recepción a partir del visionado de “A tus espaldas”, se tomó como referencia dos barrios del sur de la ciudad de Quito; La Magdalena y Chillogallo, que se encuentran a las espaldas de la Virgen del Panecillo donde ocurre el relato del film como símbolo y límite de separación entre el norte y el sur. Estos dos barrios son testimonio de la transformación urbana y cultural del sur de Quito, a partir de factores sociopolíticos, económicos y culturales.

1.10 Visión y representación

A mediados del siglo XIX las imágenes reproducibles como las litografías y fotografías empiezan a tener independientemente cierto significado, un contenido referencial y valor de uso, que servían como representaciones de personas, lugares u objetos. Para Deborah Poole (1997) la fotografía y el cine son parte de una rearticulación de la imagen y la representación en el campo social del arte. Poole toma como referencia a Benjamín (1980), el cual describe a la imagen como una *economía visual* que reproduce y democratiza a la misma en la sociedad.

²⁴ De la Torre Saturnino, Pujol María, Rajadell Núria, El cine, un entorno educativo, Madrid, Narcea, S. A. De Ediciones, 2005. Pag. 140

Esta *economía visual*, es la representación visual entre la imagen y su referente, donde “...el valor o utilidad de la imagen reside en su capacidad para representar o reproducir la imagen de un original”²⁵. Es así que las imágenes adquieren un valor a través de los procesos sociales de recolección, adquisición, recorrido e intercambio. Este valor de cambio de cualquier tipo de imagen particular, está íntimamente relacionado con su contenido representacional, su importancia social y política, donde su valor parte de la significación y de las distintas interpretaciones del observador.

Para Jonathan Crary (2008) el observador es un sujeto que examina atentamente, que advierte o repara, siendo este un veedor especial frente al séptimo arte. La idea de observador proviene de las nuevas formas de ver la vida moderna, ya que gira entorno a la mitad del siglo diecinueve, donde el observador es considerado como un sujeto participativo que se mezcla en los aparatos mediáticos que utiliza; es dependiente del contexto de recepción y proyecta toda una carga de subjetividad. El observador toma al espacio cinematográfico como neutralidad que proporciona los fundamentos con los que le ayudarán a elaborar la estructura de una representación visual²⁶.

Dentro de las representaciones visuales, los símbolos muestran formas culturales y relaciones sociales a través de un proceso de selección. Los diferentes pueblos han tratado a las imágenes visuales como rasgos distintivos de costumbres, tradiciones y hábitos y los símbolos actúan en la representación visual para ordenar y entender la realidad, generando una conducta emocional como una experiencia humana (Ardévol y Muntañola, 2004: 29-30).

Para Ardévol y Muntañola (2004), la imagen como representación visual juega un papel fundamental en la configuración de la cultura, es el vínculo entre percepción e interpretación, el enlace entre el ritual colectivo y la experiencia individual, entre la cognición y la emoción, así que la imagen es una mediación dentro de las prácticas sociales en un contexto cultural que comunica y nos orienta sobre el sentido y la significación de su producción social.

Nos encontramos en un momento donde la visión y la representación tienen un valor importante dentro de las prácticas sociales, donde la imagen cumple un

²⁵ Poole Deborah, *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Edición: Maruja Martínez, 2000. Pag. 19

²⁶ Ardévol Elisenda, Muntañola Nora, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Catalunya, Editorial: UOC, 2004. Pag. 29

papel de identidad y alteridad, de integración y exclusión, de clasificación y jerarquía, de lo que se muestra y lo que está ausente.

1.11 Naturaleza social de la visión

Para hablar sobre la naturaleza social de la visión retomamos el trabajo de Deborah Pool (2000) realizado en Latinoamérica, misma que analizó la forma en que se representó el mundo andino desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, a través de la producción, circulación, consumo y posesión de imágenes visuales de los Andes y Europa. En este análisis, Pool explica la *economía visual* que le permitió profundizar en las imágenes entendiéndolas como representaciones que se mostraron en distintos contextos históricos como políticos, económicos, sociales y culturales.

El ver y el representar son actos “materiales” en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No ‘vemos’ simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos –y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que el mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como acto más obviamente social de la representación, ocurre en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole, 2000, p. 15).

A partir de esta reflexión Deborah Pool desafía la idea objetivista y física alrededor del acto de ver, sin conducir su análisis hacia un constructivismo excesivo. En su lugar, contextualiza el “ver”, como un hecho material a partir de las relaciones sociales en las que actúa el sentido. En un mundo de imágenes, donde las representaciones fluyen de un entorno a otro, de un individuo a otro, de una clase social a otra y de una cultura a otra, nos ayuda a juzgar críticamente la política de la representación y constituyen un argumento dentro de la *economía visual*, donde a través de las imágenes se forma un conocimiento integral de los individuos, las ideas y los objetos (Poole, 2000, p. 16). El concepto de economía visual nos permite pensar en esos canales sociales a nivel global que, a través de los discursos sobre las imágenes podemos imaginar o hablar sobre fronteras nacionales y culturales.

Dos características distinguen a esta economía visual; la primera que habla del predominio de la visión en un entorno de la producción y la circulación permanente de objetos e imágenes y prácticas visuales intercambiables o en serie; y, la segunda, el lugar del sujeto observador que ha sido reestructurado para ajustarse a este entorno visual altamente fluido o móvil (Poole, 2000, p. 17).

A partir de estas características, la noción de economía visual nos permite observar una vida social en el entorno cinematográfico, mismo que forma parte de

las representaciones visuales que se encuentran en competencia. Es así que el entorno social de la imagen da cuenta de factores sociales, políticos y culturales que influyen en la construcción de la mirada de lo racial y de los estereotipos dentro de un sistema de visualidades donde las representaciones se encuentran en una incesante transformación.

Otro punto importante que aborda Deborah Pool dentro de la naturaleza social de la visión, es la noción de archivo documentado, donde a través del estudio de las imágenes, logra profundizar en los discursos culturales, raciales y de estereotipo en las imágenes. Esto nos permite descubrir en la imagen un registro que muestra ese contexto histórico sobre lo social, lo político y lo cultural, es decir, un registro visual que nos muestra la representación de un entorno detrás de las imágenes.

Los sujetos no observamos simplemente lo que está allí, sino más bien, observamos esas formas específicas de cómo vemos y representamos el entorno que nos rodea, esto determina la forma de cómo actuamos frente a éste, y al hacerlo, imaginamos lo que ese mundo es. Es aquí donde la naturaleza social de la visión entra en disputa, dado que, tanto el acto superficial de ver, como el acto más social de la representación, suceden en redes históricamente determinadas de relaciones sociales. Y como lo afirma la historiadora del arte Griselda Pollock, la capacidad de la representación habita en un intercambio constante con otras representaciones, es decir, es un intercambio de relaciones entre las imágenes propias y aquellas de carácter social y discursivo que vinculan a los individuos que elaboran las imágenes con quienes las consumen, lo cual da como forma un mundo de imágenes.

En el contexto histórico de Quito de mediados del siglo XX, se produce una creciente discriminación hacia los migrantes mestizos e indígenas que provenían de las provincias de Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo y que empezaron asentarse en el sector Sur de la ciudad, desencadenando nuevas problemáticas de carácter urbano, social, político, económico, étnico, racial y cultural. La condición indígena y mestiza de estas poblaciones fue determinada por términos como: *cholos*, *longos* y *chagras*²⁷.

Esta resistencia u oposición a la diferencia étnica y cultural fue expresada como rechazo a los inmigrantes en el contexto urbano de la ciudad de Quito y esas formas violentas de lenguaje y simbolización se convirtieron en parte de la práctica de algunos grupos sociales de Quito. Estos conflictos determinaron una serie de

²⁷ Espinosa Apolo Manuel, *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito primera mitad del siglo XX*, Quito, Ediciones Abya – Yala, 2003. Pag. 26-27

cambios en las relaciones socio raciales e impulsaron a una cadena de transformaciones étnico – culturales que afectaron tanto a los antiguos pobladores como a los nuevos, modificando su situación y posición socio – étnica (Espinosa, 2003, p. 27).

Sectores autodenominados “aristocráticos”, medios y populares no indígenas de la ciudad de Quito (mestizos), percibieron la migración de indios y campesinos de origen rural como un proceso de irrupción étnico – cultural, es decir, la llegada del indio y el agricultor al mundo civilizado. Estos grupos de migrantes que llegaron a Quito fueron calificados como: *cholerío y longocracia*; forma en que denominaba en aquella época la literatura icaciana o costumbrista a los indígenas (Espinosa, 2003, p. 31). La presencia de indios y mestizos inmigrantes en la urbe quiteña impulsó la utilización de las figuras simbólicas del *cholo y el longo*.

El cronista Guamán Poma utiliza los términos *cholo y chola* para designar a los hijos de negros y españoles concebidos en mujeres indígenas, pero el término *cholo* para los ciudadanos quiteños comienza a ser utilizado a mediados del siglo XX, y tenía un significado racial más específico para referirse a los mestizos de rasgos indígenas. La literatura icaciana de los años cuarenta utilizaba el término *cholo* para referirse a personas con rasgos como: bigote chino, ojos negros y rasgados y color de piel; características que evidenciaban un fenotipo indio (Espinosa, 2003, p. 34).

El término *cholo* tuvo una connotación racial de carácter socioeconómica, ya que nombraba a los mestizos de clase baja y a personas de origen plebeyo que inesperadamente habían alcanzado una posición económica alta, a través de la educación, con la obtención de un título profesional, del comercio o de mecanismos no tan legales como la usura²⁸.

Kigman (1989), nombra otro término que era utilizado en Quito en la primera mitad del siglo XX, es la del *chulla*, personaje que se lo ha trabajado desde la literatura de la nostalgia, las memorias de la ciudad, la crónica costumbrista y la historia social, marcando ciertos rasgos característicos de este mítico personaje de la ciudad, pero sin determinar su contexto étnico-cultural. A principios del siglo XX, los *chullas* forman un grupo social para lograr el ascenso de grupos inferiores, así

²⁸ Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas*, Colección País de la Mitad, Quito, Planeta, 1986. Pag. 96-97

como también, el descenso social de personas de entornos superiores. Para Espinosa Tamayo (1979), al chulla se lo consideraba como un personaje salido de los entornos inferiores de la burguesía de Quito de mediados del siglo XX, y que ocupó la cima del estrato popular por arriba de cholos, longos e indios.

Los chullas, debido a que eran identificados como un grupo constituido por el ascenso y descenso social fueron agrupados en dos clases: los chullas decentes y los chullas cualquiera; donde los primeros eran personas de una condición social privilegiada, mientras que los segundos, habían ascendido de un estrato económico inferior y por lo general procedían de mestizos artesanos o comerciantes.

El chulla se encontraba dentro de un movimiento centrífugo, en el cual luchaba por encontrar una ubicación en una estructura social activa y sujeta al reacomodo (Cueva, 1986, p.105). La imagen y estilo de vida del chulla quiteño fue plasmada en la década de los 30 por Alfonso García Muñoz en “Evaristo Corral y Chancleta”. Si bien el chulla era un personaje que estaba sometido a la carencia de lo material, tenía la capacidad de disimularla; personaje que se caracterizaba por llevar una camisa con cuello, pechera y puños, calcetines con orificios y zapatos lustrados sin suelas, y sobre todo el “un caballero” (Espinosa, 2003, p. 47-48). El entorno social del chulla quiteño a mediados del siglo XX, estaba determinado por la caballerosidad como estereotipo configurado imitativamente de la élite social de la época, con la finalidad de darle un tinte aristocrático a su raíz, y que Jorge Icaza retrata en “El Chulla Romero y Flores” personaje bohemio de aquellos años. A partir de estas características se establecen las formas de identificar estas características a través de la imagen literaria y la gráfica y con ello se difunde una identidad cultural dentro del costumbrismo quiteño. El chulla se convierte en un representante de los quiteños de pura cepa (Espinosa, 2003, p. 49). No se puede dejar de lado el “habla” coloquial del chulla, misma que mezcla el español con el kichua, y que fue utilizada por García Muñoz en los diálogos de los personajes de las estampas quiteñas de Evaristo Corral y Chancleta.

Los *cholos*, *longos*, *chagras* y *chullas*, pusieron en contexto la imagen y el conflicto social de tinte racista, producido por el ascenso social del *cholo* y el desplazamiento social y étnico del *indio*, los cuales dependían de la educación y del entorno comercial donde se desenvolvía el inmigrante. Estos procesos étnicos, culturales y de identidad fueron los responsables de la transformación de las

percepciones de las personas y de la vida cotidiana en la ciudad de Quito, especialmente en el Sur.

1.12 Producción del significado del filme en la población

El cine, además de ser el séptimo arte es una fuente de entretenimiento y de escape de la cotidianidad de públicos de cualquier género, clase y condición social. La cinematografía es una fuente de conocimiento que a diferencia de la enseñanza formal, tiene la capacidad de relacionar el placer con el significado. Pero la cinematografía hace algo más que entretener. Para Henry Giroux (2003) en su libro *Cine y entretenimiento*, la cinematografía brinda al sujeto posiciones, traslada los deseos, influye en el inconsciente y ayuda a construir un entorno cultural. A partir de este principio, la cinematografía personifica una metáfora viva de la realidad.

Profundamente ligadas a las relaciones materiales y simbólicas del poder, las películas producen e incorporan ideologías que representan el resultado de luchas que marcaron las realidades históricas del poder y las angustias de los tiempos, también son un despliegue del poder en el sentido que desempeñan un papel que conecta la producción del placer y el significado de los mecanismos y la práctica de máquinas poderosamente pedagógicas. Dicho simple y brevemente, las películas entretienen y enseñan a la vez.²⁹

La cinematografía permite construir significados en la población como representaciones de la realidad y del mundo contemporáneo en el que vivimos, donde se entrelazan los miedos y los deseos. Esta producción que no solo es de espectáculo sino también de comunicación, tiene la capacidad de sensibilizarse con las problemáticas mundiales actuales, siendo este un referente cultural de primer orden. Desde hace varias décadas la representación de los significados ha sido el tema medular dentro de la teoría del cine y los estudios culturales, donde la producción de los significados se produce a través de los símbolos. Estos significados son comunicables a través del lenguaje cinematográfico y dinamizan el intercambio de mensajes entre los sujetos. Stuart Hall (1997) establece la producción de significados a partir de las teorías de Roland Barthes y de Ferdinand de Saussure, y observa cómo se relacionan los objetos con el entorno cultural para producir significados. En este sentido Hall señala:

La representación es la producción de significado a través del lenguaje. En la representación plantean los construccionistas, utilizamos signos organizados en diversos lenguajes para comunicarnos adecuadamente con los demás. Los lenguajes pueden utilizar signos para simbolizar, representar o hacer referencia a objetos,

²⁹ Giroux Henry, *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del film*, Argentina, Paidós, 2003. Pag. 15

personas y eventos en el llamado “mundo real”. Pero estos signos también pueden hacer referencia a cosas imaginarias y mundos fantásticos o ideas abstractas que de forma evidente no pertenecen a nuestro mundo material. Sencillamente, no existe una relación de reflexión, imitación o correspondencia entre el lenguaje y el mundo real. El mundo no se refleja apropiadamente en el espejo del lenguaje o viceversa. El lenguaje no opera como un espejo. El significado se produce en el lenguaje y mediante varios sistemas de representación que, por conveniencia, llamamos “lenguajes”. El significado se produce en la práctica, en el “trabajo”, de la representación. Se construye para significar, es decir, para establecer prácticas de producción de sentido (Hall, 1997: 28-29).

La representación de la que habla Hall, emplea los referentes culturales existentes e imaginarios que residen a los sujetos, en su intención de abrir vías de comunicación. Además, posibilita que los mensajes que se construyen a partir del lenguaje cinematográfico tengan sentido para mostrar eventos, objetos y personas identificables en el entorno de la realidad.

El espectador se siente seducido por el cine ya que se reencuentra con algunas de las circunstancias y condiciones que ha vivido o imaginado, a partir de la identificación de los personajes de la puesta en escena. Los estereotipos y la racialidad, producen en el sujeto espectador, significados que son representados a partir de un guion y los personajes que lo interpretan.

Hall tomando las palabras de Pierce, menciona que el signo icónico reproduce algunos elementos del significado en la forma del significante, es decir, posee ciertas propiedades del objeto representado³⁰. Desde este contexto teórico, podemos exponer que las percepciones captadas por el espectador son las que descodifican el signo, son los que reproducen los contextos de percepción, es decir, estos signos icónicos aparecen como objetos en el mundo real. Esta observación por parte del espectador establece uno de los códigos perceptivos fundamentales donde participan y comparten los miembros de una cultura, y además los signos visuales denotativos dan lugar a menos mal entendidos que los lingüísticos.

1.13 Escalofrío epistemológico y asignación de sentido

Jesús Martín Barbero ha desarrollado importantes trabajos sobre la imagen, y para ello se realiza una pregunta que desborda el cuadro de la representación: *¿qué hace la gente con lo que ve?*, es decir, observar más allá o más acá de lo que representa la pantalla gigante.

³⁰ Hall Stuart, Codificación y descodificación en el discurso televisivo, Revistas Científicas Complutenses, CIC Cuadernos de Información y Comunicación, Madrid, Edición electrónica 2004. <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/8162>

Barbero (1987) logra encontrar una respuesta posible a esta pregunta, a partir de su experiencia en un cine de la ciudad de Cali, donde logra desentrañar problemas de identificación y de reconocimiento que las mismas Ciencias Sociales o los estudios en comunicación no habían podido. A partir del film mexicano *La ley del monte*, consigue identificar al espectáculo cinematográfico como un dispositivo de reconocimiento, mediación y fascinación, es decir, la manifestación compleja de un proceso de comunicación cultural³¹. A esa experiencia la denominó *escalofrío epistemológico*, que consiste en una ruptura en la interpretación de los significados, modificando el escenario desde donde surgen las preguntas. Ese desplazamiento metodológico permitió el acercamiento etnográfico y el alejamiento cultural que posibilitó al investigador *ver con* los sujetos espectadores, y a los espectadores *contar lo visto*.

Esta investigación permitió descubrir el uso social que los sujetos espectadores le dan a la filmografía y que parte de los directores y productores han logrado poner en práctica en sus realizaciones. Ese uso social se refiere a un tejido de *intertextos* que producen las lecturas más variadas y los significados más distintos.

Para Barbero (1987) el hallazgo que encontró en su investigación, es que la mayoría de los espectadores disfrutan más del film cuando lo cuentan a otro o a otros, que cuando la ven. Siendo este un pretexto para que el sujeto espectador entrelace un tejido desde la vivencia de un film y pueda contarnos parte de su vida. A partir de este ejercicio, Barbero ya no partía de los medios para investigar las mediaciones que enlazan esa compleja relación de las personas con los medios audiovisuales, sino que su enfoque es conocer como las personas se comunican en otros entornos externos a la sala de cine, entender las sociabilidades y las culturas políticas de cómo el sujeto espectador entiende, percibe, sufre y recrea el mundo.

A partir del trabajo de Barbero vemos la necesidad de utilizar este principio intertextual para comprender el significado que pueden generar los estereotipos y la racialidad que representan los personajes en la película “*A tus espaldas*” en un grupo de sujetos espectadores seleccionados de los barrios “*La Magdalena*” y “*Chillogallo*”; para entender de esta forma, la manera de *mirar y contar el film*, a partir de entrevistas a profundidad donde podamos observar las dimensiones sociales

³¹ Laverde María, Reguillo Rossana, Mapas nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero, Santafé de Bogotá, Siglo del hombre editores, 1998. Pag. 156

y culturales de la cotidianidad de las personas y la forma de relacionar los conceptos estudiados.

A la narración que se produce entre sujetos espectadores después de visualizar un film, Barbero la denominó como el fenómeno de “*narratividad*” (Barbero, 1985), donde coloca como narradores a los sujetos espectadores, a partir de lo vieron y escucharon en un producto audiovisual, constituyendo a este fenómeno como una forma de hacer producciones cinematográficas, con un tinte narrativo cultural que no solo se trabaja desde la ficción, sino desde la construcción de la realidad interactiva a través del lenguaje y la oralidad. El *escalofrío epistemológico* fue el corte que permitió comprender cómo se intertextualizan las lecturas del sujeto espectador con las producciones cinematográficas y sus significados.

1.14 Racialización en el lenguaje popular

El lenguaje popular cotidiano refleja cargas morales y culturales de nuestra sociedad, está saturado de connotaciones y términos utilizados para nombrar o identificar, transmitiendo y reforzando patrones y símbolos culturales de discriminación como los utilizados hacia un grupo social o minoría excluida de la historia, ya sea por su orientación sexual, etnia u otro factor sociopolítico y geográfico.

Foucault (1980) habla del *racismo lingüístico* al que concibe como una operación de poder social que se puede observar en las prácticas discursivas que forman la expresión del conocimiento y de la ideología naturalizada en los vínculos de poder³². A partir de este principio, se puede entender que estas prácticas surgen como representaciones determinadas de una realidad, relacionada con la lengua en escenarios sólidos o endebles que se definen en el transcurso de la relación sociopolítica. Esta conceptualización de racismo lingüístico nos ayuda a identificar e interpretar las prácticas discursivas de la lengua aplicadas como estrategias de dominio o resistencia y cuya función es la reproducción de caracteres y valoraciones positivas y negativas imbricadas la cultura.

El lenguaje popular hace uso del racismo lingüístico cuando identifica y descalifica socialmente a alguien. Este rechazo se aplica sobre las minorías con una determinada composición étnica y cultural. Por lo tanto, implica prácticas discursivas basadas en una supuesta pureza lingüística como requisito previo para el desarrollo y

³² Maceldo Donaldo, Dendrinos Bessie, Gounari Panayota, Lengua, ideología y poder: La hegemonía del inglés, Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L., Barcelona 2005. Pag. 81

predominio de una cultura sobre otra, donde lo lingüísticamente híbrido y el pluralismo se muestran como algo peligroso (Maceldo, Dendrinós, Gounari, 2005, p. 82).

Los comportamientos lingüísticos raciales populares tienen presencia en la cinematografía no solo por el aspecto racial y por estereotipo de los personajes, sino también, por el lenguaje y los temas sociales y culturales de las tramas. Los guiones son escritos con explícito desprecio a personas o grupos relacionados con temas como la migración, la etnia y la pobreza convirtiéndose en un lenguaje cinematográfico racial contemporáneo.

La película “A tus espaldas” cuenta una historia donde el guion nos narra la vida de Jorge Chicaiza Cisneros, joven que por su condición racial mestiza y de clase social baja, niega sus origen mestizo de estrato bajo, transcurrido en un barrio popular del sur de Quito (donde se desarrollaron los barrios obreros de Quito). El uso del lenguaje popular en este caso nos muestra como los estratos sociales y culturales con diferentes valoraciones, descalifican al protagonista y revelan procesos culturales que subrayan prejuicios sociales y justifican la desigualdad de estratos dentro del entramado cultural de Quito en función de su topografía Norte – Sur, que para algunos grupos representa la segmentación racial y económica de la ciudad.

1.15 Identificación y negación; lo que al espectador no le gusta

La aceptación y negación dentro del relato cinematográfico, son las posibilidades de acercamiento y alejamiento que tiene el espectador, para cuestionar la realidad y casualmente ponerla en discusión.

El discurso cinematográfico ofrece al espectador algo no permanente, afirmado o estable y presenta dos variables de apreciación; la distancia y el ángulo de visión. Estas dos características componen la perspectiva móvil, donde el espectador se identifica con lo que ve desde una óptima posición que varía los escenarios que presentan un abanico de cosas, posibilitando la omniperspectiva del espectador cinematográfico³³. Esta característica nos hace pensar que el cine es una reproducción de la imaginación humana estimulada por sus propiedades creativas, a través de las cuáles organiza la cronología de acontecimientos de cada época y las pone en escena para que la percepción del espectador pueda ocurrir y este obtenga cierta identificación de la realidad (Anaya, 2008, p. 222). En este proceso de

³³ Anaya Santos Gonzalo, La esencia del cine, teoría de las estructuras, Edición Inmemoriam, Madrid 2008. Pag. 219

identificación el espectador advierte las características del personaje, con participación emocional y reconocimiento de comportamientos de pensar y actuar comparados con los propios.

En efecto, consideramos que esta identificación se produce porque gusta algún aspecto del personaje, se conecta bien con él y se puede estar de acuerdo con sus planteamientos, afirmaciones, etc. El receptor es conducido a través de la acción y de sus elecciones libres y aprende de forma vicaria de lo que le sucede al personaje³⁴.

En algunas ocasiones los personajes cinematográficos representan papeles similares a la vida del receptor, constituyendo un vínculo para-social entre los dos, donde existe una respuesta emotiva y afectiva. Para Jacques Aumont (1996), el espectador se identifica con las emociones y el comportamiento que mantiene el personaje a lo largo de un film, mismo que es reforzado por el manejo de cámaras y ángulos de la producción y la puesta en escena, para inducir así al sujeto espectador. Por otro lado puede también ocurrir que el espectador al observar un film se ve confrontado con la narrativa que muestra un personaje que no evoca recuerdos produciendo un distanciamiento o ruptura necesaria para la negación o des-identificación entre el personaje y los sueños del espectador³⁵. Esta negación también se produce cuando las escenas son repetitivas o cuando las rupturas musicales o los cambios bruscos de la iluminación ocurren, y el espectador tiende a des-identificar al personaje como lo menciona Garibotto, ya que al romperse el carácter ilusorio del personaje se quiebra la condición de espectador.

La identificación y la negación del espectador puede variar a lo largo del film, pero en cualquier caso se pueden producir a través de los puntos de vista, la escala de planos y ángulos, etc³⁶. Esto significa que la identificación y la negación dependen del film, del placer del espectador hacia la cinematografía y de la intención que tenga el director al narrar una historia.

1.16 Representación y afirmación; lo que al espectador le gusta

La representación etimológicamente tiene dos acepciones: la de la ausencia (el objeto que sustituye a lo representado) y la presencia (la imagen sustituta con una noción simbólica). La cinematografía desde su creación a tratado que el espectador

³⁴ Peña Acuña Beatriz, La transmisión de valores a través del lenguaje cinematográfico, Editorial Dykinson, Madrid 2014. Pag. 91

³⁵ Garibotto Andrea, Crisis Reemergencia, El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001), Library Materials, Indiana 2015. Pag. 42

³⁶ Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona 1993. Pag. 273

recibiera ideas claras en la historia de un film y comprendiera el mensaje. Dentro del lenguaje cinematográfico añade Humberto Eco (1986), existe un pacto cultural que nos permite concluir que todo el entorno de acción que reproduce el cine es un entorno de signos; es decir que el film, no aparece como una transcripción de la realidad ya que la ficción cinematográfica no puede afirmar que lo que el espectador observa es la realidad, sino una exhibición de hechos con apariencia de la realidad que adquiere un significado en el contexto en el cual se registran³⁷.

Según Barthes (2009) el espectador experimenta el presente y esto le concede a la cinematografía una conciencia ficticia, proyectiva y mágica. La afectividad y la participación perceptual del espectador en un visionado, están conectadas con su capacidad de producir una convicción en modo de presencia, es decir; el espectador observa las imágenes en presente aunque reproduzcan algo del pasado, donde la representación filmica produce un ensayo espectral del presente³⁸.

La representación filmica para Kuhn (1982) consiste en que el espectador construye la realidad frente a la pantalla a partir de su realidad propia y cotidiana; y duplica sus referentes del mundo real. La producción filmica codifica y descodifica la realidad donde el espectador produce significados a partir de una representación, situándose como un consumidor pasivo de significados que se encuentran dentro de la narración del film³⁹.

La cinematografía puede brindar cierta representación y afirmación al situar un contexto histórico en el presente, donde el film convierte al presente en una especie de historia inmediata proporcionando así una nueva forma de observar, de representarse y afirmar (Doane, 2012, p. 154).

La relación existente entre el espectador y el film es de un interlocutor y de actor consciente de la significación, que necesita de ciertas competencias y capacidades para poder vincularse con la película y ser parte de la trama. El film le ofrece al espectador la posibilidad de recepción, un desarrollo de procesos de representación y la producción de niveles de lectura. La representación y la afirmación del espectador parten de dos operaciones: lo perceptivo, donde el espectador forma ideas sobre el personaje; y lo cognitivo, donde el espectador se

³⁷ Carmés José, Escobedo Caren, Bueno Jorge, El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico, Edita e Imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo 1999. Pag. 417-418

³⁸ Doane Mary Ann, La emergencia del tiempo cinematográfico: La modernidad, la contingencia y el archivo, Imprenta Regional de Murcia, Murcia 2012. Pag. 153

³⁹ Ellsworth Elizabeth, Posiciones en la enseñanza: Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad, Ediciones Akal, S. A., Madrid 2005. Pag.86-87

identifica con intereses y emociones⁴⁰. A partir de estos grados operativos de representación, el interés por la narración lleva al espectador a la representación y simpatía con el personaje.

La cinematografía consigue que el espectador se apasione y participe de los sentimientos que emiten los personajes ficticios de una forma eficaz. El espectador consigue a través de la representación de las acciones del personaje, inmiscuirse en los procesos de identificación que facilitan su participación en la narración e interpretación de los códigos cinematográficos.

1.17 Metáforas y comparaciones

Las metáforas tienen la capacidad de recrear imágenes en el sujeto. Aristóteles mencionaba que las metáforas son una fortaleza cognoscitiva con capacidad de “hacer ver” semejanzas inobservables y formas de vida en las que el lenguaje no se encuentra activo, donde la imagen esta enlazada con las emociones del sujeto al que es posible mostrarle lo desconocido.

Las metáforas y comparaciones se han utilizado desde la antigüedad como medio para transmitir conocimiento y captar la atención de los interlocutores a través de los relatos, ayudando así al sujeto a crear imágenes y permitir la experimentación de emociones. Para James J. Gibson (1974) las metáforas emocionales o culturales no dejan de estar activas, y hace una división entre lo que significa el mundo visual y el campo visual, para poder diferenciar la visión cotidiana de las representaciones en el sujeto.

El campo visual es el que establece la visión estática, absoluta o ideal de la perspectiva, mientras que el mundo visual es el que resulta de la inmersión en el mundo y la relación cambiante con sus objetos. A los objetos siempre los vemos en el mundo visual, pero referidos culturalmente al campo visual: se establece entre ambas visiones una analogía, una semejanza; la metáfora extrae de los elementos del mundo visual los más generales para situarlos imaginariamente en el campo visual.⁴¹

Cuando la metáfora trabaja exclusivamente en la visualidad genera ciertos significados, ya que la mirada construye lo general sobre cada visión en particular, a través de un componente metafórico que trata en incluir el objeto real percibido en un escenario epistemológico establecido, que puede ser culturalmente complejo como el que establece la perspectiva escénica. La perspectiva del sujeto trabaja desde dos instancias, ya que tiene una mezcla de la construcción de la mirada desde lo

⁴⁰ Pérez Carmen, La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, Oviedo 2000. Pag. 46

⁴¹ Catalá Josep M., La imagen compleja, La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual, Edición Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2005. Pag. 373

óptico hacia lo concreto; y de lo mental hacia la abstracción. Es importante enunciar la función heurística de Vera John-Steiner (1997), que enuncia que las imágenes de largo alcance invaden el imaginario de algunos pensadores y sirven de argumento para sus reflexiones. Estas imágenes sirven al pensador de distintas maneras: “son poderosas metáforas que aglutinan una gran cantidad de significado de forma condensada y también tienen un atractivo estético y emocional”⁴². El pensamiento sobre las imágenes de Howard Gruber nos indica:

Se considera que una imagen es amplia cuando funciona como un esquema capaz de asimilar en su seno un amplio espectro de percepciones, acciones, ideas. Esta amplitud depende, en parte, de la peculiar estructura metafórica de determinada imagen y, en parte, de la intensidad de la emoción que ha sido invertida en la misma, es decir, el valor personal que tenga (Catalá, 2005: 374).

Las imágenes tienen un carácter estructural que sirve para resolver la relación entre lo general y lo particular, donde la forma simbólica estructura todo un imaginario social y cultural. El estudio de la metáfora se muestra como algo fundamental para los beneficios de los profundos aspectos de la cultura contemporánea, como menciona Trevor Whittock:

Las teorías de la metáfora están muy relacionadas con las teorías de la imaginación y con los procesos y las estructuras que la imaginación emplea. El estudio de la metáfora conduce por un lado hacia la psicología cognitiva, con su interés en los procesos mentales que fundamentan la percepción y la categorización mental, y por el otro hacia la retórica y las estrategias de la comunicación.⁴³

La metáfora no es simplemente un decorado que se pueda descartar ya que sus componentes forman parte inherente de los métodos mentales, la imaginación y la comunicación.

En el cine las imágenes sonoras y visuales convergen en el guion que permite plasmar comparaciones inesperadas en sentido metafórico, a través de las personas y los objetos, los pensamientos y las ideas; y de los hechos. La imagen cinematográfica tiene el carácter de reproductor a partir de la sucesión de metáforas sobre objetos y personas con significados múltiples, que son proyectados en un escenario de referencia. La visión del espectador es metafórica en la medida en que logre mediar el conocimiento del mundo a través de los signos, donde sus significados crean dos dimensiones: la realidad y la ficción⁴⁴.

⁴² John-Steiner Vera, *Notebooks of the mind, Explorations of the Thinking*, Oxford University Press, Nueva York 1997. Pag. 88

⁴³ Whittock Trevor, *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1990. Pag. 3

⁴⁴ Monegal Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine, Una poética del objeto*, Editorial Anthropos, Barcelona 1993. Pag. 158

Vivimos en una era visual donde la dimensión metafórica y simbólica son importantes para que el sujeto espectador pueda elaborar un argumento a partir de un discurso visual, mismo que está dentro del escenario social de la comunicación y la cultura, y sobre todo en el de los estudios de recepción.

En el caso de estudio, podemos deducir que las personas que observaron la película, no solo identifican el estereotipo en la película, sino que además advierten características asociadas al mismo, que serían improntas simbólicas del habitante del sur de Quito, entre las que están algunos elementos de la oralidad como los modismos, la dicción, la pronunciación y la entonación que usa el personaje. En cuanto a los adaptadores sociales como el vestuario u otros objetos (como el automóvil tuning), el personaje usa estos objetos, como un mecanismo “arribista” de entrada y adaptación a otros entornos socioeconómicos y culturales (apetecibles para el protagonista), ya que este entorno cultural, ha cultivado valores y estéticas occidentales menos híbridas como las del mestizaje y la cultura popular.

Aunque los observadores lo expliquen con sus propias palabras, pueden distinguir o comparar ciertas diferencias existentes entre grupos mestizos identificando un estereotipo del urbano mestizo de clase baja, en algunos casos migrado de la provincia a la capital y relacionado con el habitante del sur de Quito. El estereotipo racial del “sureño”, seguirá siendo uno de los hitos culturales del estudio racial, ya que podría surgir de la literatura; o esta simplemente lo instrumentó como elemento creativo de la narración, extraído de la realidad cultural del lenguaje y de las prácticas económicas de inserción, que determinaron distintas formas de violencia simbólica, en una intensa lucha por el control del poder político y económico de ciertos grupos sociales que fundamentaron su predominio, entre otros factores, en la diferencia racial.

La forma de explicar el estereotipo, que tienen los habitantes del sur de Quito, que miraron y contaron la historia a través de entrevistas; es en parte vía comparación de la vida cotidiana y sus manifestaciones del lenguaje (forma de hablar) de amigos, parientes o vecinos, de forma intertextualizada con lo mostrado en el film, tanto en el protagonista como en los principales y coadyuvantes de la trama.

Los recursos para componer este nuevo texto, son en parte los aportes que muestra la película, cuando son reconocidos como parte de la vida real, conformando un significado más amplio que el proyectado por el film.

En definitiva, las personas asocian lo que creen y conocen, con lo que ven en el film y producen nuevas asociaciones significativas, que confirman la identificación del estereotipo como parte de la identidad del habitante del Sur de Quito y las prácticas raciales de discriminación y segmentación.

CAPÍTULO DOS

RECEPCIÓN DE LOS PROCESOS IDENTITARIOS EN EL CINE ECUATORIANO

En este capítulo se realiza una aproximación de los temas del cine y la identidad en el Ecuador; y se explican algunas de las características del lenguaje practicado en el sur de la ciudad, como rasgo predominante de identificación de un personaje cinematográfico.

2.1 La recepción cinematográfica en Ecuador

El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière inauguran el cine con las primeras imágenes proyectadas al público a través de una pantalla en el llamado Grand Café de París⁴⁵. Es aquí donde empieza a instalarse esa relación entre la cinematografía y el público, lo cual ayudaría más tarde a que los espectadores a través de sus miradas y lecturas sean tomados en cuenta para el estudio de recepción y consumo. En este sentido, los estudios de consumo y recepción han sido tomados como una corriente de investigación de la comunicación, es decir, analizar la interpretación del público y las conversaciones dentro y fuera de la sala de cine. Como afirma Judith Mayne (1995), lo importante es observar como perdura la relación del espectador con el cine luego de abandonar la sala, es decir, como influyen su contexto y factores cognitivos y emocionales. Además, es saber como interviene la cinematografía en su contexto real, de cómo la percepción de un visionado puede reconfigurar la forma de observar el mundo.

En Latinoamérica, un estudio coordinado por Nilda Jacks en el 2011 sobre los estudios de recepción, nos habla sobre la poca aceptación y recorrido que tienen este tipo de creaciones académicas, donde como categoría de estudio los públicos y su relación con el cine desde sus contextos históricos, culturales y miradas, han tenido poco espacio de investigación y sobre todo una reflexión académica⁴⁶. En el escenario Latinoamericano los estudios de recepción cinematográficos son mínimos, pero trabajos como el de Patricia Torres San Martín sobre “La recepción del cine

⁴⁵ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995. Pag. 453

⁴⁶ Jacks Nilda, *Análisis de recepción en América Latina*, Quito, Ciespal, 2011.

mexicano y las construcciones de género”⁴⁷, ha sido el referente para el desarrollo de la presente investigación.

Para Guillermo Orozco (2003), los estudios de recepción en Latinoamérica no solo nos ayudan a entender la interacción que existe entre los sujetos sociales con los medios y las tecnologías, sino también, los procesos políticos, económicos y sobre todo los socioculturales. A partir de este principio, el concepto de recepción nos ayuda a percibir los condicionamientos que el receptor tiene de sus contextos políticos y socioculturales, es decir, nos muestra como cambian o varían sus, sentidos, emociones y lecturas, donde estas lecturas nos ayudan a configurar la producción y la interacción de los receptores frente a una obra cinematográfica. La lectura de una obra cinematográfica nos ayuda a entender y comprender los sentidos y las significaciones que el receptor lo hace frente a un film. Orozco (2003) nos menciona que en los estudios de recepción existen varios referentes que funcionan como mediadores en la interacción que existe entre las audiencias y los medios. Bajo esta perspectiva teórica encontraremos a referentes culturales de raza, etnia, género, clase social, residencia y edad, los cuales sirven como mediadores en el desarrollo de la recepción.

En Ecuador un estudio realizado por CIESPAL nos menciona sobre el estado de los estudios de recepción en el país, donde las investigadoras Betty Basantes, Ruth Herrera y Pamela Cruz realizaron una revisión sobre las tesis de investigación en comunicación en grado y postgrado realizadas en las diferentes universidades del país, encontraron que los estudios de recepción tienen un campo reducido y por no decirlo secundario. Por ejemplo, en la Universidad Central del Ecuador de 1.140 tesis valoradas hasta el 2009, solamente dieciséis están dentro del campo de los estudios de recepción; en la FLACSO sede Ecuador, de 568 tesis solamente cinco nos hablan de recepción; mientras que en la Universidad Politécnica Salesiana sede Quito, se registran once trabajos; y finalmente, la investigación de Betty Basantes, Ruth Herrera y Pamela Cruz les llevo a la UASB sede Ecuador, en la cual se encontraron once tesis trabajadas en el periodo 2000-2009⁴⁸. Estos resultados nos

⁴⁷ Torres San Martín Patricia, La recepción del cine mexicano y las construcciones de género. ¿Formación de una audiencia nacional?, La Ventana, Revista de estudios de género, nO.27, (Guadalajara: 2008), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000100004

⁴⁸ Betty Basantes y otros, Un análisis de los estudios de recepción a inicios del siglo XXI, en Nilda Jacks, Análisis de recepción en América Latina, Quito, Ciespal, 2011.

muestran la pobreza de los estudios de recepción en nuestro país, pero al mismo tiempo, nos abre un espacio para trabajar la presente investigación sobre la recepción del cine ecuatoriano a partir de la película *A tus espaldas*, ya que la mayoría de estudios en el campo de la recepción se enfocan en periódicos o en la televisión.

La presente investigación se enfoca en el estudio de recepción del cine ecuatoriano tomando como referencia al film *A tus espaldas* del director Tito Jara para poder indagar sobre la producción de estereotipos y la práctica racial que el visionado pueda presentar al grupo de discusión. La selección de este film para la investigación parte de esa intencionalidad que tuvo el director Tito Jara para proponer conceptos como los estereotipos y la racialidad, como parte de una posible identidad ecuatoriana. Se debe aclarar que no es la única película ecuatoriana que presenta esos rasgos, sino que a partir de su protagonista, personajes, narrativa y diálogos, exponen esta temática de particular interés para el presente estudio de recepción.

La producción nacional cinematográfica y sus públicos aumentan cada día y la recepción de los mismos es cada vez más crítica, sin embargo, los públicos han naturalizado ciertos rasgos comunicacionales que transitan desapercibidos en la recepción como son los estereotipos y la racialidad. El film *A tus espaldas*, es una producción cinematográfica de Tito Jara, que se estrenó el primero de abril de 2011, la cual llega a tener alrededor de 110 mil espectadores a nivel nacional en su primera semana de estreno, siendo así uno de los films más representativos de la historia del cine ecuatoriano.

Tito, con estudios en cine realizados en España y Cuba, emprende su viaje como guionista y director tras ganar los fondos concursales del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador en el año 2010, donde logra grabar la primera película en el país en formato de cine digital. La sinopsis nos dice: “A tus espaldas es la historia de Jorge Chicaiza Cisneros, un acomplexado empleado de banco que dedica su vida a esconder su origen humilde y su realidad racial mestiza; él, junto a una bella colombiana, descubre en la hipocresía y la corrupción imperantes en la ciudad, la manera de lograr el elemento más importante en sus vidas: dinero”⁴⁹.

⁴⁹ Información tomada de la web oficial del programa Ibermedia: www.programaibermia.com/proyectos/a-tus-espaldas-2/

La virgen de *El Panecillo*, estatua que mira y sonríe al Norte de Quito donde vive la gente más acomodada y da las espaldas al Sur, donde vive la clase obrera. El film *A tus espaldas*, narra la historia de un joven quiteño de familia humilde el cual reniega su lugar de origen. Para la construcción del personaje de Jordi, Jara se basó en un compañero de aula, el cual aparentaba ser alguien que realmente no lo era, que negaba su lugar de procedencia, que había nacido en el Sur de Quito y sobre todo, le gustaba estar a la moda con la ropa, los autos y la tecnología. El mismo mencionó a Tito que “hasta la Virgen nos da las espaldas”.

El film efectivamente se trata de la historia de Jorge Chicaiza Cisneros (Gabino Torres), joven que labora en un banco de Quito, donde su mayor preocupación es esconder su lugar de procedencia y su situación racial mestiza. Jorge, al ser hijo de una migrante, se otorga una comodidad económica y al mismo tiempo se cambia el nombre por Jordi Lamotta Cisneros. En este contexto conoce a la colombiana Greta (Jenny Nava), la cual mantiene una relación con Luis Alberto Granada de la Roca (Nicolás Hogan) sobrino del dueño del Banco Progreso. Greta, se dedica a dar compañía a hombres adinerados, en este caso a Luis Alberto y al notario. En una fiesta de gala del Banco Progreso, Jordi conoce a Greta y da un giro su vida sentimental, involucrándolo en el mundo del libertinaje y el sexo.

Jordi se enamora de Greta pero ella simplemente lo utiliza para que la mantenga económicamente. Sus compañeros de trabajo Juanfer y Xavi, le advierten de su profesión y de la relación que mantiene con Luis Alberto, pero a pesar de todo esto, el protagonista decide en quedarse junto a ella. En el transcurso de la historia, Greta le propone un negocio oscuro a Jordi, el cual se trataba matar al notario socio de negocios ilegales con Luis Alberto, con la finalidad de robarle sus costales de dinero. Para llevar el plan a cabo, Greta acude a la cita con el notario y según lo acordado lo mata, lanza las bolsas con dinero, mientras Jordi las guarda en su auto. Finalmente, Jordi no acude al lugar donde tenía que encontrarse con Greta y huye con todo el dinero.

La pertinencia de este film ecuatoriano para el presente estudio radica en la importancia que da su director para retratar esos rasgos identitarios como son los estereotipos en el protagonista y los personajes secundarios, los símbolos y el lenguaje racial que utiliza al momento de los diálogos.

2.2 La identidad en el cine nacional

La cinematografía como expresión artística es parte de una identidad cultural, es decir, cuando un grupo de personas comparten un mismo escenario y tiempo generan características de identidad cultural. La identidad debe entenderse como algo que nos hace idénticos o semejantes unos de otros o también que nos diferencie, donde generalmente nos identifican o nos identificamos por un espacio geográfico, generacional, poblacional, de afición, gremial o de militancia⁵⁰. Bajo esta perspectiva, las identidades culturales se las entiende por los símbolos y significados que hacen semejantes a unos y diferentes a otros, es decir, se identifican entre sí los que producen, consumen y circulan los mismos símbolos y los significan. Pero no necesariamente las identidades son permanentes.

La identidad nacional es un concepto abstracto que se forma y moldea de manera continua a partir de las creencias, aspiraciones e intereses de la minoría intelectual que lo gestiona; cobra cierta forma y existencia, aunque nunca definitiva, una vez que un conjunto de individuos lo acepta como aquello que representa el verdadero reflejo de la realidad y la historia nacional; y, finalmente, encarna valores comunes como representación directa de la nación a la que todos pertenecen.⁵¹

Las identidades generalmente, son reconocidas por imágenes, imágenes con características similares como la vestimenta, el peinado, objetos, comportamientos, forma de hablar, lugares y espacios. En este contexto, podemos decir que el cine se ha convertido en un medio de procesos y promoción de identidades.

Para Néstor García-Canclini (1995), las identidades nacionales o culturales son rasgos característicos que identifican a los habitantes de un territorio particular, donde estos rasgos parten de un conjunto de tradiciones y prácticas culturales, y de sus modos de interacción. Las identidades son un espectáculo de construcciones de relatos dentro del cine; por ejemplo, México y Argentina en los años cuarenta y cincuenta, instalaron los relatos de la identidad dentro de una cultura visual de masas⁵². El cine es un sistema de comunicación y cultura, donde su papel es posibilitar que se revivan identidades locales o nacionales para reconstruir relatos, siendo así el cine y la identidad una coproducción de identificación del sujeto espectador. García-Canclini en *Consumidores y ciudadanos*, nos plantea que las

⁵⁰ Información tomada de la web oficial de la Revista Digital Universitaria de la UNAM: <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art70/int70.htm>

⁵¹ Manrique Gómez Marta, *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid, Edición electrónica, 2011. Pag. 11.

⁵² García Canclini Néstor, *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Editorial Grijalbo, S.A., 1995. Pag. 108.

identidades se configuran en el consumo desde lo que uno posee o pueda apropiarse y desde la memoria histórica, ya que se reconstruye a través de la interacción de otros referentes.

Hablar de la identidad ecuatoriana es problemático. Un estudio realizado en los años noventa mostraba que el sentido de reconocimiento de los ecuatorianos se construye con nociones e imágenes negativas, desvalorizantes y hasta denigrantes, ya que se habla de que no estamos seguros de lo que somos, es decir, la identidad del ecuatoriano se configura en una suerte de negación del yo mismo⁵³. En este contexto, podemos decir que la identidad del ecuatoriano se desdibuja emocionalmente desde un entorno multicultural y multiétnico. Para entender un poco sobre la ecuatorianidad dentro de la cinematografía nacional, haré uso de una frase que proviene de la Primera Colección del Cine Nacional: “En el Cine ecuatoriano nos encontramos todos”⁵⁴.

Hablar de cine nacional es hablar de identidad nacional, es ante todo, especificar una coherencia y un conjunto de significados. Para Andrew Higson el proceso de identidad o cine nacional, es un desarrollo hegemónico y mitologizante donde se involucra la producción de significados y al mismo tiempo es una resistencia cultural y económica, como lo es Hollywood⁵⁵. Para construir un cine nacional, Higson propone tomar como referente el cine nacional de otros, como por ejemplo, el cine estadounidense, el cine británico, el alemán o francés; el observar como esta clase de cine hace uso de las imágenes y sonidos, a partir de los signos y significados. El cine nacional es una estructura industrial con contenidos de carácter nacional que están envueltos en discursos y tradiciones narrativas, en prácticas y tradiciones culturales y el modo de dirigirse al espectador a través de la construcción de subjetividades.

2.3 Reseñas y población

La ciudad de Quito es un espacio social que vive en dos tiempos fragmentados entre el Sur y el Norte; espacios que se desconocen y se ignoran y tiene un centro barroco colonial. Tanto el Sur como el Norte tienen espacios

⁵³ Silva Charvet Erika, *Identidad nacional y poder*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 2004. Pag. 41.

⁵⁴ Consejo Nacional de Cinematografía, *Película Dos para el camino*, Primera colección del cine nacional, 2011.

⁵⁵ Higson Andrew, *El concepto de cine nacional*, Revista Criterios, No. 58, La Habana, 2014, Edición electrónica, www.criterios.es

delimitados fijos, ya que en el Norte existen “sures” y en el Sur existen zonas culturales y económicamente cercanas a la imagen del Norte⁵⁶.

Quito se encuentra identificada como una ciudad colonial que vive el vértigo de una cosmópolis moderna atravesada por centros comerciales y vitrinas, que conserva costumbres y rituales coloniales, y mantiene una dinámica de cambios culturales propios de los tiempos modernos (Aguirre, Carrión, Kingman, 2005, p. 32).

El gran crecimiento llegó en 1930. Los edificios modernos modificaron el perfil urbano de la ciudad y los estilos arquitectónicos cambiaron. La avenida Campos Elíseos se convirtió en la 18 de Septiembre y la avenida Centenario, en la Amazonas. La ciudad se organizó conforme a los principios del funcionalismo y se crearon nuevos ejes viales. Aldeas como Guápulo, Cotocollao y Conocoto se transformaron en zonas urbanas, el centro crecía, el Sur se convirtió en zona industrial y de vivienda de las clases populares, y en el Norte se asentaron las clases más acomodadas, los colegios y la Ciudad Universitaria. La clase media y las industrias se instalaron, años más tarde, tanto el Norte como en el Sur (Aguirre, Carrión, Kingman, 2005, p. 39).

Para Aguirre, Carrión y Kingman (2005), no se sabe a ciencia cierta donde empieza el Norte y donde el Sur, es decir, se habla de fronteras móviles donde pueden coexistir sectores profesionales y populares, indígenas, mestizos y blancos. Se observan relaciones y contactos asentados en diferencias culturales y separaciones incorporadas a la cotidianidad, con percepciones espaciales y temporales distintas. Para los habitantes del Sur en proceso de ascenso social y económico, vivir en el Norte significa un nuevo estatus; pero existen otros que en el Sur encuentran lo que no hay en el Norte, es decir convivencia en comunidad.

La arquitectura también es otro factor que diferencia estos dos sectores, el Sur cuenta con edificaciones de tres pisos promedio, mientras que en el Norte prevalecen los edificios altos y lujosos. Allí se concentra la zona bancaria y la gran mayoría de centros comerciales. Estas fronteras arquitectónicas favorecen al desconocimiento del “otro” e incluso refuerzan el racismo a partir del espacio físico. Se adjetiva al sur como, lo feo, lo marginal, lo no moderno, mientras que desde la mirada del Sur se define al Norte como un escenario moderno “añorado” despreciable (Aguirre, Carrión, Kingman, 2005, p. 50). Esas fronteras de la ciudad de Quito, están determinadas por la composición social, económica y cultural y por las actividades de sus habitantes, ya que existen barrios con composición indígena, costeña y afro.

⁵⁶ Aguirre Milagros, Carrión Fernando, Kingman Eduardo, Quito imaginado, Bogotá, Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2005. Pag. 32

El Panecillo es la frontera que divide al Norte con el Sur; está ubicado sobre una pequeña loma que en época de Rumiñahui llevaba el nombre de “Yavirac”. En este lugar fue colocada la Virgen de Legarda con la mirada de hacia el Centro y Norte de Quito y con la espalda hacia el Sur; posicionamiento que motivó críticas y burlas de distintos tipos (Aguirre, Carrión, Kingman, 2005, p. 65-66).

Para Santillán y Villegas (2015), el Sur fue determinado como el lugar social apropiado para las clases populares y barrios obreros, donde se ubicaron los dispositivos para el abastecimiento de la ciudad, entre ellos: molinos, industrias, zonas de producción agrícola y el ferrocarril.

Según Carrión (1987) entre los años 70 y 80 con el “boom petrolero”, se produce una nueva etapa de modernización y se desarrolló un cinturón de barrios periféricos entre ellos, Chillogallo y La Magdalena que se ampliaron hacia el Sur a espacios donde antes se trabajaba en la ganadería y la producción de leche.

El Sur se convirtió en escenario de la producción cinematográfica y se rodaron películas como *Ratas, ratones y rateros, Alegría de una vez, Fuera de fuego, A tus espaldas, No robarás y Feriado*”. En estas producciones se advierte la presencia de estereotipos raciales asociados con la subalternidad.⁵⁷ Esta caracterización puesta en escena desde la cinematografía ecuatoriana que aborda la temática del estereotipo y la racialidad, ha representado y reproduce consciente e inconscientemente una clasificación social que determina al Sur de Quito, asociándole permanentemente con la pobreza.

Los habitantes de Quito mantienen una conexión de nostalgias con una ciudad imaginariamente pequeña en contraste con otra idea de un espacio desordenado, expandiéndose tanto al Norte como hacia el Sur. Quito es una ciudad con muchas cualidades y representaciones urbanas interrelacionadas que conserva sus orígenes e historia pero que se encuentra en constante transformación. Para Santillán (2015), el Norte se dibuja como un entorno de buenas condiciones materiales, pero que está habitado por personas de escasa sociabilidad y con complejo de superioridad, mientras que al Sur se lo mira como escaso en términos materiales, pero con una población de cualidades morales.

⁵⁷ Santillán Cornejo, A., Villegas Zúñiga M. (2016). Imágenes para repensar las urbes latinoamericanas. Reflexiones a propósito de las postales sobre Quito. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 107-126. <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2569>

2.4 El Sur de Quito y su lenguaje

Los trabajos de Aguirre, Carrión y Kingman (2005), visibilizan la formación histórica de esa frontera intraurbana que caracteriza a la ciudad de Quito; la oposición existente entre el norte y sur, desde el entorno simbólico e ideológico de la separación de clases sociales de la urbe quiteña. A principios del siglo XX empieza la historia de la segregación socio espacial de la ciudad de Quito, con el descentramiento del entorno de las élites hacia el sector norte en relación con el casco colonial de Quito, mientras hacia el sur se proyectó el crecimiento de los barrios obreros, por la proximidad con la reciente zona industrial mientras que el centro histórico de Quito permaneció como zona de residencia para las clases medias relacionadas a la administración pública.

Los elementos constitutivos de las sociedades mestizas andinas como los conflictos de clase social y raza, son factores parte de este desplazamiento tanto del sur como del norte de Quito, como principio de una búsqueda de homogeneidad social, ya que esa idea de habitar barrios separados permitía garantizar esa reproducción de un grupo amenazado por una posible mezcla social⁵⁸. Esta mirada nos permite reflexionar sobre el vínculo entre el orden material y el orden simbólico de la ciudad, compuesto por los intereses económicos, por las escalas de valor y los conflictos culturales. Para Carrión (1988) y Unda (1992), desde la década de los setenta ya se observaba la polarización entre el norte como espacio de los grupos con mayores recursos y al sur como el entorno particular de las clases populares.

En la actualidad el entorno socio espacial del sur se ha consolidado gradualmente a partir de la implementación de infraestructura de servicios importantes y desde hace varias décadas es habitado por una clase social media con un importante poder de adquisición desfavoreciendo al sector norte. Así mismo, a pesar que en el sector norte están ubicadas grandes barriadas, mantiene un significado de clase media o media alta.

Simbólicamente es preciso abordar la forma de diferenciar al Norte del Sur, tanto como ubicaciones geográficas así como espacios de expresión y de connotación social. Para Santillán (2015) el sur manifiesta un campo de disputa sobre la valoración del lugar sobre la valoración de las personas, ya que la imagen genera dos

⁵⁸ Santillán Cornejo, A. (2015). Imaginarios urbanos y segregación socioespacial. Un estudio de caso sobre Quito. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 8(16), 246-263. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-16.iuss>

sentidos (positivo y negativo). La valoración de la población del Sur tiende a ser positiva y particularmente ligada a lo popular, como origen de virtudes morales propias de lo comunitario, con símbolos como la reciprocidad, la solidaridad y la humildad (Santillán, 2015: 246-263). Santillán Cornejo (2015), dice que el Sur es visto por el Norte como un entorno desfavorecido en términos materiales, pero que su población tiene virtudes y cualidades morales.

Para explicar la percepción de racialización y sus formas de expresión, tendremos que observar factores urbanos de Quito, que presentan varios fenómenos que pueden haber aportado a la práctica racial de discriminación entre el norte y el sur. El primer factor es el crecimiento petrolero que dinamizó otras áreas productivas, que en el caso de Quito, asentaron el parque industrial fabril, en el sur de la ciudad, donde se concentraba una gran masa laboral vinculada a la producción textil y a la empresa pública de ferrocarriles. Estos grupos expandieron programas de vivienda en ese sector de la ciudad, consolidando la satisfacción de la creciente necesidad de vivienda popular, donde se asentaron trabajadores públicos y privados. Otro factor que está relacionado, es el crecimiento del sistema administrativo centralizado en la capital, que llamó la atención de grupos de distintas regiones del país, ya que los volúmenes de intercambio habían crecido y tanto los agricultores como otros comerciantes, vieron en Quito la posibilidad de insertarse en la burocracia, y de esa forma garantizarse una vida estable aunque austera. La migración por tanto, se presentó con componentes diversos, con movilidad de grupos humanos que iban desde agricultores indígenas pobres (indios y longos), que desarrollaron en la ciudad labores de servidumbre y oficios precarios; hasta hijos y parientes de terratenientes de provincias de la sierra (chagras) y pocos migrantes de la costa (monos, montubios o pinchaguas). A esto se sumó la presencia de las clases populares (cholos y chullas) de Quito, que ya luchaban por ascender en la estructura económica y social, liderada por grupos económicos afincados desde la colonia, que aplicaba como mecanismo de selección y discriminación el compadrazgo y el racismo. Ese escenario de lucha por la identificación y el reconocimiento de las distintas diversidades culturales, produjo interacciones de adaptación con mixturas de términos y lenguajes, generando límites de orden topográfico en sectores determinados de la ciudad. Entre los habitantes de Quito, había una gran mayoría que componía células familiares productivas de carácter artesanal, que también eran “vistos” como precarios o inferiores por otros grupos sociales. Diferencias como

profesión, procedencia, color de piel, apellido, lenguaje, constituían un especie de configuración fenotípica y racial, para aceptar o rechazar a las personas en un entorno determinado. Los grupos populares asentados en el sur observaron el desplazamiento de otros grupos hacia el norte, para “blanquearse” como el grupo autodenominado de “gente decente” lo había determinado; ya que era importante desplazarse a lugares donde no estaba presente el habitante del barrio popular ni sus prácticas, sino una representación distinta de la vida cotidiana y social, determinada por estéticas occidentalizadas, en varios casos adoptadas por migrantes ecuatorianos retornados de otros países, o extranjeros afincados en el Ecuador.

Estas serían entre otras las manifestaciones que activaron un gran discurso racial como forma de predominio de un grupo sobre otros, mas el ciudadano común, no tiene por que conocer los discernimientos teóricos de la sociedad y la cultura; y su lectura es aislada, pero entiende que existen diferencias sociales relacionadas a la etnia y a la cultura; al entorno y la topografía de la ciudad; y, al lenguaje y la actitud.

De esta forma es como el visualizador del film, puede intertextualizar la narrativa cinematográfica, con las características raciales y la identidad del “sureño” y sus prácticas. Puede identificar los grandes discursos mediáticos como la corrupción (caso del notario) y vincularlo con el personaje protagónico, su entorno y sus prácticas. Identifica estereotipos sexistas como el del la “típica colombiana”, arribista, delincuente y sexual, cuyo objetivo es prostituirse para obtener dinero y poder. En otras palabras, la cultura urbana mestiza de Quito, conoce, asigna y aplica conceptos racializantes en la vida cotidiana y los puede re-significar en el intertexto narrativo reorganizado.

CAPÍTULO TRES

ESTUDIO DE RECEPCIÓN DEL MENSAJE CINEMATOGRAFICO, RELATIVO AL CONCEPTO DE RACIALIZACIÓN, EN HABITANTES DE DOS SECTORES DE QUITO

En el presente capítulo se explican las características de dos barrios representativos o tradicionales del sur de Quito, cuya configuración implica tensiones culturales desde el mestizaje colonial. Estos sitios son analizados como escenarios significantes de la comunicación, en dónde se han desarrollado grandes proyectos de vivienda; y son centros del comercio y la vida cotidiana muy activa. A partir de estos escenarios se determinaron los grupos de discusión que participaron de la experiencia del visionado y la narratividad de la película estudiada, de forma que sus pobladores contaron lo que vieron con respecto del personaje y sus prácticas.

3.1 Barrios La Magdalena y Chillogallo

El acelerado proceso de crecimiento urbano del Sur de Quito dio paso a nuevas construcciones a partir de 1980, influyendo en dos de las poblaciones más antiguas como son las parroquias de La Magdalena y Chillogallo.

La Magdalena está ubicada tras “El Panecillo”, se encuentra en la centro - zona sur de Quito llamada “Eloy Alfaro” (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2015). Está conformada por cuatro barrios: La Magdalena, San José de La Magdalena, Barrio 5 de junio y Urbanización La Barahona. La Magdalena se origina en la época colonial; aproximadamente en el año 1564, y su nombre le fue asignado en relación al arco de la Magdalena que servía como entrada o salida a la ciudad de Quito (Arquidiócesis de Quito, 2000).

Según el censo de población del INEC en el 2010, la parroquia tiene una superficie aproximada de 289,6 hectáreas en la que habitan 30.816 personas (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2010).

Su aspecto socio-económico está considerado entre medio a medio alto, esto se debe a la presencia de centros de comercio y centros educativos de nivel medio; en el aspecto socio-cultural, esta zona del sur de Quito tiene una presencia migratoria de las provincias centrales del país, donde se abre un abanico de corrientes culturales diversas, entendiéndose así como una parroquia intercultural importante dentro de la ciudad; desde lo organizacional, La Magdalena tiene una fuerte convivencia a partir

de lo religioso, las colectas solidarias, conciertos de rock y las famosas mingas (Calderón, 2015).

La Magdalena, es el inicio de expansión de la ciudad de Quito con dirección hacia el Sur desde lo que hoy se conoce como el Panecillo. Esta expansión estuvo relacionada con la demanda del crecimiento residencial de nuevos sectores sociales.

Chillogallo es una parroquia habitada por gente de clase media y media baja. Su nombre deriva de dos palabras: Chillo que significa cielo y Gallo envoltura (envoltura de cielo). En el año de 1663, Baltasar Rodríguez sacerdote dominico funda la parroquia de Chillogallo con el nombre de “Santiago de Chillogallo”. El 10 de agosto de 1972 en la presidencia de Guillermo Rodríguez Lara, nombra a Chillogallo como parroquia urbana de la ciudad de Quito⁵⁹.

El valle de Chillogallo escenario rural y rodeado de haciendas, era considerado como una parroquia de producción ganadera y agrícola, la cual abastecía a la zona local, centro y norte de Quito (Segarra, 2011). Chillogallo desde su creación como parroquia política, era una de las más extensas de la provincia de Pichincha, ya que su jurisdicción llegaba hasta lo que hoy es conocido como Santo Domingo de los Tsáchilas. En 1972 se establecen los límites: al norte con La Magdalena, al sur y suroccidente con Cutuclagua y por la parte oriental con la parroquia de Conocoto⁶⁰.

Chillogallo realiza varias fiestas populares en el transcurso del año. El 25 de diciembre, los martes de Carnaval. La Semana Santa, y con motivo de la Batalla de Pichincha, los habitantes festejan el 23 de mayo. Esta fiesta parroquial es la más importante, ya que sus habitantes se identifican con la independencia del Ecuador. Los juegos populares como los cocos, las bolas, los trompos, las planchas, los tillos, los zumbambicos y la pelota nacional son parte de la lúdica de la parroquia.

La Magdalena y Chillogallo, son dos parroquias culturalmente similares y con historia popular, cada una con un abanico de identidades, con habitantes de clase media y baja y que desde hace muchos años han sido pilares de desarrollo social, cultural y económico para el sur, centro y norte de la ciudad de Quito.

3.2 La perspectiva cualitativa

Para el desarrollo de este capítulo, el cual está destinado a la aplicación del estudio de recepción cinematográfica del film “A tus espaldas” del director

⁵⁹ http://lahora.com.ec/index.php/movil/noticia/1101334095/Festejo_patrio_en_Chillogallo.html

⁶⁰ Trujillo Luis, Monografía de Chillogallo, Quito, 2009. Pag. 21

ecuatoriano Tito Jara, a partir de dos grupos de discusión en los barrios La Magdalena y Chillogallo, nos vemos en la necesidad de abordar como primer punto la perspectiva cualitativa, ya que esta forma ayuda y aporta información sobre los fenómenos sociales y culturales en profundidad. Para García Ferrando, Ibáñez y Alvira (1989), esta perspectiva cualitativa abarca técnicas como los grupos de discusión, la observación participante, la entrevista abierta y en profundidad.

Una característica primordial de la perspectiva cualitativa es que analiza la realidad social producida por factores que generan un fenómeno, la cual nos muestra significados que participan intersubjetivamente y que son expresados a partir del lenguaje. Significados que trabajan como elementos que componen esa realidad. Estos significados deben ser comprendidos e interpretados en una realidad social que es completamente diferente de la realidad físico-natural (Beltrán, 1985, p. 35). La perspectiva cualitativa pretende llegar al significado de las acciones de los sujetos, que explica el sentimiento o las razones que tiene un sujeto para efectuar un hecho específico y sobre la cantidad de veces que se efectúa cierto hecho.

Las técnicas cualitativas encajan en la observación directa, la entrevista a profundidad, las historias de vida y los grupos de discusión para la comprensión de la interpretación subjetiva, del lenguaje, los discursos y las emociones que causan las acciones e interacciones de los sujetos o grupos⁶¹. La investigación desde el orden cualitativo, pretende interpretar situaciones concretas desde el significado de las acciones de los sujetos, donde una de sus principales áreas es la investigación de la Comunicación Mediática.

La investigación de la Comunicación Mediática se ha desarrollado desde varios ámbitos, pero el presente trabajo se enfoca en el área de las audiencias, donde Webster (1998), nos menciona los aspectos fundamentales que ha ocupado la investigación sobre las audiencias en tres entornos: qué medios se consumen; qué producen los medios en los públicos; y, qué hace la gente con los medios (interpretación de los mensajes y la condición de recepción de los contenidos) (Berganza y Ruiz, 2005, p. 38).

⁶¹ Berganza Conde María Rosa, Ruiz San Román José, Investigar en comunicación: Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación, McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA, S. A. U., Madrid 2005. Pag. 32

3.3 El grupo de discusión y su aplicación en los estudios de recepción

Los grupos de discusión se integran como técnica que recoge información de orden cualitativo, que se la trabaja en el campo de la investigación social. El término grupo de discusión se ha utilizado para la investigación de las audiencias y como una herramienta de situación de los públicos.

Se entiende por grupo de discusión o grupos de discusión a:

Aquella técnica o enfoque basados en la reunión de un colectivo humano, cuyo número no suele superar la docena de individuos, destinada a inducir la producción del discurso espontáneo de sus participantes ante un conjunto de conceptos delimitados por el investigador o por la persona encargada de realizar el estudio (Berganza y Ruiz, 2005: 265).

A partir de este contexto, dentro del grupo de discusión el investigador o persona encargada de la realización del estudio se denomina moderador, el cual, tiene la facultad de dirigir y controlar la conversación de y con los integrantes del grupo, con el objetivo de incitar sus respuestas, tanto verbales, como cognitivas y/o conductuales. Esta técnica tiene como finalidad la recolección de información en un entorno y tiempo preestablecido. Para Krueger (1991), los grupos de discusión es una técnica de recolección de datos de naturaleza cualitativa, que trabaja con un número limitado de personas entre seis a doce, extraños entre sí y con particularidades homogéneas de acuerdo al tema investigado para conservar una discusión encaminada en una atmósfera adecuada. El grupo de discusión es el resultado de congregar a un grupo característico del colectivo que se desea estudiar y dar un espacio para que se exprese con libertad.

Para Templeton (1994), en el grupo de discusión los individuos deben tener características homogéneas, deben compartir ciertos rasgos generales y finalmente que sean heterogéneos. Con esta premisa se puede conseguir en cada grupo de discusión una población representativa con ciertas finalidades desde un punto de vista teórico y con diferencias sociodemográficas, a partir de una clase social, profesión, etc. El tamaño y composición del grupo de discusión reúne entre seis a doce personas, donde Ibáñez (1994), sugiere que para que el diálogo sea posible en los grupos de discusión, los sujetos deben reunir ciertas condiciones sobre los objetos sobre los que dialogan, entablando una relación simétrica, donde los enfoques no afecten en profundidad al interés y al deseo de los sujetos.

La selección de los sujetos participantes no responde a un criterio estadístico, sino, a un entorno estructural, donde el investigador debe tener presente que cada

sujeto seleccionado simboliza una representación profunda del entorno seleccionado, como: estudiantes, profesionales, amas de casa, lectores, etc., por tanto, su muestreo deberá ser minucioso con la finalidad de encontrar las características esenciales sobre los sujetos investigados. Finalmente para realizar la discusión, es importante fijar el lugar, hora y fecha para la realización del grupo de discusión.

Para la ubicación y duración de la reunión, el moderador debe manejar una serie de detalles técnicos como la preparación de los registros, cómo grabaciones de audio, papel y lápiz, y videocámaras. Los dispositivos de registros auditivos, consideran algunos investigadores que es una herramienta óptima, porque su efecto inhibitor prescribe tras un corto periodo de tiempo en la entrevista (Berganza y Ruiz, 2005, p. 271). Cada una de las sesiones tiene una duración aproximada de una a dos horas, donde el moderador debe cronometrar y comunicar a los sujetos la hora de la finalización del debate y la discusión. Ibáñez (1994), menciona que el desenlace de la sesión es un punto importante, porque se precipita ese acuerdo que buscaba el investigador entre el grupo de discusión y el producto audiovisual usado en la investigación.

Ibáñez (1986) considera que el papel del moderador dentro del grupo de discusión es no intervenir y sí limitarse a tratar el tema, provocar el deseo de discutir y producir el discurso de los participantes desarticulando cualquier tipo de bloqueo y controlando el desarrollo del mismo para que no se desvíe de los márgenes del tema. El moderador dentro del grupo de discusión, no solo se limita a entrevistar, sino también, a escuchar y observar, donde las actividades del mismo se pueden resumir de la siguiente manera:

- a) Presentación del tema en el debate. La primera acción que debe realizar el moderador es explicar a los sujetos presentes, las razones por las cuales se encuentran en dicho entorno, resaltar lo importante que serán sus opiniones y puntos de vista, y resolver cualquier comentario sin necesidad de interpelación directa por parte del moderador. En este punto también, se hará uso de elementos textuales, gráficos o audiovisuales, para lograr una determinada reacción por parte de los participantes (Berganza y Ruiz, 2005, p. 272). En esta investigación se trabajó con el visionado del film *A tus espaldas*, del director Tito Jara.

- b) Recolección y análisis de los datos. Para Ibáñez (1986) el moderador ha de centrar su atención exclusivamente en lo que considere pertinente con relación al objeto de análisis. En este punto, el moderador trabaja en el grupo de discusión (Cuadro No. 1), atendiendo todo tipo de interacción y conducta de los participantes, fomentando el diálogo y almacenando el discurso verbal y no verbal de los participantes. Además espera el desenlace y consenso final en posición de escucha para el análisis que se realizará (Berganza y Ruiz, 2005, p. 273).

Para la realización del análisis, el investigador debe categorizar y codificar los enunciados registrados en el grupo de discusión, lo que le permitirá trabajar con un procedimiento cualitativo y realizar un informe descriptivo-narrativo, en el cual se observarán los hallazgos logrados y se transcribirán literalmente las afirmaciones más relevantes ejecutadas por los participantes del grupo de discusión, con la finalidad de legitimar dichas conclusiones.

Bajo estos antecedentes, el grupo de discusión para el visionado *A tus espaldas*, estará compuesto por dos grupos heterogéneos, seis personas por cada uno de los barrios como lo sugiere Krueger (1991); para la presente investigación sobre los procesos identitarios (estereotipo, símbolos y lenguaje racial), del cine ecuatoriano para los grupos de discusión, se elaboró una ficha técnica la cual se la describe a continuación:

Dos grupos de discusión con las siguientes características:

- **Grupo de discusión 01:** Grupo de hombres y mujeres entre 18 a 65 años. Estudiantes de instrucción secundaria, tercer nivel y cuarto nivel. Estado civil soltero, casado, unión libre, divorciado y viudo. Ocupación laboral ama de casa, estudiante, empleado público o privado, comerciante u otro. Estado racial blanco, mestizo, indio, cholo, longo, chulla o chagra. Lugar de realización del visionado: barrio La Magdalena.
- **Guion para la dinámica del grupo de discusión:** Primera fase (Visionado – discusión – encuesta); Segunda fase (Entrevista a profundidad).
- **Fecha de realización del grupo de discusión:** 15 de abril de 2017

- **Grupo de discusión 02:** Grupo de hombres y mujeres entre 18 a 65 años. Estudiantes de instrucción secundaria y tercer nivel. Estado civil soltero, casado, unión libre, divorciado y viudo. Ocupación laboral ama de casa, estudiante, empleado público o privado, comerciante u otro. Estado racial blanco, mestizo, indio, cholo, longo, chulla o chagra. Número de personas: seis. Lugar de realización del visionado: barrio Chillogallo.
- **Guion para la dinámica del grupo de discusión:** Primera fase (Visionado – discusión – encuesta); Segunda fase (Entrevista a profundidad).
- **Fecha de realización del grupo de discusión:** 22 de abril de 2017

3.4 La entrevista a profundidad

El acto de entrevistar varía de acuerdo al sujeto que lo realiza; el buen entrevistador conoce una serie de aptitudes y ciertas cualidades comunicativas. La técnica de la entrevista se la puede considerar como una habilidad que trabaja a partir de una serie de formas mayéuticas formalizadas para guiar el método científico.

Para Berganza y Ruiz (2005) investigar en comunicación es remitirnos a ciertas normas establecidas como resultado de la experiencia científica, y es por ello que la entrevista debe cumplir ciertas funciones, para lo cual enunciamos las siguientes: a) obtener información acerca de las entidades comunicativas (emisores, receptores, canales o medios de comunicación), b) facilitar el análisis de las relaciones existentes entre varias de esas entidades, c) influir en el conocimiento de aspectos de la conducta comunicativa (opiniones, sentimientos, emociones, motivaciones, etc) que resultan opacos a través de otros métodos de indagación científica, y; d) ejercer un efecto clarificador en los procesos de inducción y deducción analíticos (Berganza y Ruiz, 2005, p. 252).

Partiendo de estas funciones, el investigador debe guiar la conversación dentro de los límites marcados por los objetivos de la investigación y deducir los cursos de acción dentro de la misma para poder interactuar en un tiempo razonable. El éxito de la entrevista dependerá de “...el calor y el intercambio de personalidades propias de la conversación, aunque con la claridad y las líneas orientadas de la

búsqueda científica”⁶². Esto implica una serie de experiencias previas para el investigador que le permitan desarrollar las actitudes comunicativas de las partes y un conocimiento exhaustivo de la técnica. Para Merton (1987), el estudio de la entrevista no es una ciencia exacta y el entendimiento de sus normas no paraliza la imaginación personal del investigador, ni tampoco los descuidos que se consumen al ponerla en la práctica.

A partir de estas premisas sobre el acto de entrevistar, podemos hablar de la *entrevista a profundidad* como el proceso en el que el entrevistador posee un abanico de temas que desea resolver pero se priva de un cuestionario establecido que oriente la estructura y contenido de las preguntas (Berganza y Ruiz, 2005, p. 253). El investigador deberá trabajar a partir de sus aptitudes y acercamientos interpersonales para provocar respuestas que contribuyan con el objetivo de la entrevista. Además, el investigador debe tener un previo conocimiento de los sujetos o grupos a los cuales se va a dirigir. En la entrevista a profundidad se deben utilizar hipótesis seleccionadas con anterioridad y las preguntas no se especifican como principio de aporte a la flexibilidad de las preguntas. Se promueve que el entrevistador adquiera la capacidad de profundizar en ciertas cuestiones no previstas y que se adentre en la subjetividad de los sujetos o grupos entrevistados, ya sea en sus pensamientos, sentimientos y actitudes⁶³.

La entrevista a profundidad como entrevista no estructurada de las Ciencias Sociales y dentro de los fenómenos comunicativos específicamente (audiencias, medios y procedimientos institucionales) en la praxis, se aplica fundamentalmente a sujetos o grupos de recepción mediática (telenovela o película), o de producción informativa (análisis periodístico). En el caso de una producción audiovisual o un film, el entrevistador estudia previamente las características del mismo, su tiempo de duración, el género, el contenido, el perfil socio demográfico del sujeto receptor y su formato. La entrevista a profundidad plantea preguntas abiertas y flexibles que nos permitan obtener respuestas no previstas, logrando nuevas hipótesis alternativas que tal vez no estuvieron consideradas por el investigador. Esto también ayuda al entrevistador a obtener nuevas preguntas subjetivas para el sujeto entrevistado.

⁶² Ander-Egg Ezequiel, Técnicas de investigación social, Editorial El Ateneo, México D.F. 1987. Pag. 231.

⁶³ Bailey Kenneth, Methods of Social Research, The Free Press, Nueva York. 1987. Pag. 191.

La entrevista en profundidad cuenta con fases que le ayudan al entrevistador a plantear el proceso y la elaboración, las cuales son:

- Fase preliminar. En esta primera fase la pertinencia del uso de la técnica parte del marco metodológico diseñado de acuerdo a la investigación que se va a ejecutar donde la selección de los sujetos debe ser parte de un colectivo y contexto específico para que sus respuestas sean generalizables. El espacio donde se realizarán la entrevista debe ser apropiado para el diálogo, ajustándose a las necesidades del entrevistador y del entrevistado, sobre todo si se trata de la visualización de una producción cinematográfica.

- Fase de desarrollo de la entrevista. El entrevistador debe crear una atmósfera en la cual el sujeto entrevistado pueda desenvolverse sin problemas, donde las preguntas no partan explícitamente del estudio que se está realizando, sino desde una cuestión más general a manera de introducción al tema específico. La formulación inadecuada de las preguntas conlleva a que las respuestas del entrevistado no sean las esperadas, es por ello se debe trabajar a partir de un lenguaje inteligible para su respectiva comprensión (Ezequiel, 1987, p. 233). Para mantener el flujo de la conversación con el entrevistado se deben utilizar expresiones que ayuden a que sus comentarios demuestren interés y asertividad; y trabajar con señales no verbales como movimientos de cabeza, manos y ojos, ayudará al relato del entrevistado. Finalmente, para el registro de datos el entrevistador debe hacer uso de técnicas de registro como es una grabadora de audio y un cuaderno de apuntes que es de utilidad para compilar ciertas exclamaciones a partir del tono de voz del entrevistado.

- Fase de análisis. El resultado que obtiene el entrevistador es un conjunto de manifestaciones de carácter verbal y no verbal, las que deben ser analizadas e interpretadas de acuerdo a los objetivos y a los enunciados intersubjetivos.

La entrevista a profundidad ha sido utilizada para la investigación de la comunicación de masas y sobre todo en el estudio de las audiencias y los medios;

esta técnica se adscribe en los estudios de recepción y en los hábitos de consumo audiovisual por parte de los sujetos o grupos, como lo es en la telenovela y el cine.

3.5 La encuesta en los medios de comunicación

La encuesta es una herramienta que en la investigación en comunicación ayuda a conocer el comportamiento de la audiencia, percepciones, preferencias y opiniones. A través de ella se pueden medir los efectos de los mensajes de modelos de correlación y sus procesos profundos. Para José Luis Dader (1997) el comunicador debe tener en cuenta para la realización de la encuesta los siguientes pasos:

- Manejar con criterio la selección de las personas que resultarán encuestadas.
- Describir las respuestas a partir de un enfoque cualitativo
- Tener en cuenta la capacidad de personas encuestadas que proporcionarán respuestas con un nivel adecuado de reflexión e información.

En cuanto a la relación de los medios con la encuesta, debemos considerar que la publicación de los resultados no solamente sirve para exponer un estado de la realidad sino una tendencia transformadora también; y que la interpretación explica procesos profundos.

3.6 Análisis de recepción de la película A tus espaldas en los barrios La Magdalena y Chillogallo

A partir de la experiencia obtenida sobre la investigación, las entrevistas y la encuestas realizadas a cada uno de las personas de los grupos de discusión que observaron el visionado, podemos sistematizar, describir, narrar y reflexionar sobre los hallazgos, los siguientes resultados:

La aplicación de la encuesta a los grupos de discusión de los barrios La Magdalena y Chillogallo, se la realizó después del visionado y la discusión del mismo, para ello se utilizó un instrumento con preguntas cerradas. A continuación se muestra la sistematización de las respuestas que permitieron la interpretación y reflexión del estudio de recepción de esta presente investigación.

3.7 Ficha técnica de grupo de discusión

Grupo de discusión No. 1

Barrio: La Magdalena

Criterio de selección: Los integrantes de este grupo son o han sido habitantes del barrio La Magdalena, tienen elementos comunes de lenguaje, conocen el barrio y otros sectores del sur, comparten afición por los productos televisivos y cinematográficos nacionales que tratan temas sobre lo nacional.				
Nombre y apellido	Edad	Ocupación	Fecha y hora del visionado	Fecha y hora de entrevista
Andrea Vaca	41	Profesional	9h30 am 15/04/2017	12h30 pm 15/04/2017
Guillermo Alvarado	41	Profesional	9h30 am 15/04/2017	12h30 pm 15/04/2017
Yanira De La Cadena	36	Profesional	9h30 am 15/04/2017	12h30 pm 15/04/2017
Mario Cueva	44	Docente	9h30 am 15/04/2017	12h30 pm 15/04/2017
María Coba	36	Docente	9h30 am 15/04/2017	12h30 pm 15/04/2017
Paola Rosero	22	Estudiante	9h30 am 15/04/2017	12h30 pm 15/04/2017
Observaciones: Ninguna				
Conclusiones previas: Los espectadores se sintieron interesados y cómodos tanto con el visionado, como con el lugar.				

Grupo de discusión No. 2				
Barrio: Chillogallo				
Criterio de selección: Los integrantes de este grupo son o han sido habitantes del barrio Chillogallo, tienen elementos comunes de lenguaje, conocen el barrio y otros sectores del sur, comparten afición por los productos televisivos y cinematográficos nacionales que tratan temas sobre lo nacional.				
Nombre y apellido	Edad	Ocupación	Fecha y hora del visionado	Fecha y hora de entrevista
Romel Pinto	37	Profesional	9h00 am 22/04/2017	11h30 am 22/04/2017
Xavier Rosero	28	Profesional	9h00 am	11h30 am

			22/04/2017	22/04/2017
Rubén Quinaucho	31	Profesional	9h00 am 22/04/2017	11h30 am 22/04/2017
Diana Rosero	31	Profesional	9h00 am 22/04/2017	11h30 am 22/04/2017
Lizlie Ortega	62	Ama de casa	9h00 am 22/04/2017	11h30 am 22/04/2017
Ricardo Toalombo	21	Estudiante	9h00 am 22/04/2017	11h30 am 22/04/2017
Observaciones: Ninguna				
Conclusiones previas: El grupo se sintió a gusto y entretenido con el visionado, y el lugar donde se lo proyectó.				

3.8 Visionado del film y grupo de discusión en el barrio La Magdalena

El visionado realizado en el barrio La Magdalena muestra que existe una percepción de realidad y cotidianidad relacionada o similar a lo que experimenta el personaje protagónico “Jordi” y los personajes principales. En este grupo se establece una relación de semejanza entre Jordi y el personaje del chulla quiteño (mito). Esta relación se basa en características como el lenguaje oral, el humor, las prácticas arribistas (viveza criolla), y la lúdica insertada dentro de la dinámica de la vida cotidiana.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

Este grupo considera que el estereotipo que representa “Jordi” en la trama de la película, es similar a la realidad del “sureño”. La semejanza está expresada en gran

medida por el uso del lenguaje oral, que incorpora varios factores como el uso de modismos locales, una determinada forma de dicción y pronunciación; y las entonaciones que en lenguaje “culto” se evitan y que se adjudican al lenguaje del sur de Quito. La construcción de las frases que usa el protagonista, tienen también una estructura que incorpora quichuismos, gerundios y jerga del entorno mestizo popular, también relacionada con el habitante del sur.

Otra semejanza estaría expresada en la forma de vida cotidiana, en donde hay una estrategia de supervivencia y de resistencia expresada en el campo laboral y social.

El grupo considera que la carga de discriminación racial es explícita en el film, y que sus prácticas son evidentes en el lenguaje y los diálogos de los personajes.

Entre los elementos simbólicos que pretendía descubrir la encuesta aplicada, estaba la percepción de punto divisor de la virgen de Legarda, mas los integrantes de este grupo de discusión no están de acuerdo con esta representación la Virgen del Panecillo. Para ellos, en forma categórica no es un símbolo de división socioeconómica y cultural de Quito en segmentos Norte con el Sur como lo representa Jara. Para los integrantes del grupo, la imagen tiene una connotación exclusivamente religiosa.

Otro elemento identificado fue la semejanza entre el personaje y personas reales que han migrado del Sur al Norte de la ciudad, los cuales lo han hecho con gusto para vivir en el sector Norte de Quito, negando su lugar de procedencia y ocultando sus rasgos histórico y familiares.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

De igual forma, esta audiencia identifica las prácticas del arribismo social, presente en muchas de las escenas y en la representación de cada uno de los personajes, y que consideran una actitud negativa.

Finalmente, este grupo considera que el film está creado para una audiencia quiteña, mayor de 18 años con uso de lenguaje racializante, ya que muchos de los factores discursivos son convergentes con las percepción de su uso en ese determinado sector de la ciudad; y por las imágenes que permiten reconocer espacios y lugares fáciles de identificar. También reconocen una determinada carga de violencia física y simbólica expresada a través de los estereotipos de los personajes y el manejo de escenas violentas.

No obstante, para Tito Jara y Gabino Torres, el guion, el libreto y las locaciones fueron creados y trabajados para todo de público como lo mencionaron en las entrevistas realizadas (Ver Anexos 6 y 7).

Para Tito Jara “A tus espaldas” no fue creado como burla o sátira hacia el habitante del sur de Quito, sino como un personaje cinematográfico y académico. El director manifiesta que las personas del sur no tienen necesidad de representar un estereotipo diferente a realidad de la vida cotidiana del sur. El personaje por el contrario, vive un “acomplejamiento” que se manifiesta a través del lenguaje y de los ademanes que le permiten ser aceptado en la clase media alta y alta del Norte.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

Tito Jara mencionó que el personaje y la trama del film fueron creados para que se entienda en cualquier audiencia local o nacional, lo que observó en la mayoría de las salas de cine del Ecuador, y tuvo mucha aceptación en las salas de cine del Sur de Quito (Multicines), donde la audiencia se identificó con el estereotipo y el lenguaje de Jordi.

El grupo de discusión realizado en La Magdalena advirtió características negativas del personaje, como el racismo, el materialismo y la amoralidad; además de inseguridad sentimental, acomplejamiento y falta de autoestima. La audiencia advirtió también ciertas virtudes como la generosidad, la responsabilidad y la lealtad con sus compañeros de trabajo y con el personaje de Greta.

Las relaciones personales del protagonista también fueron identificadas por el grupo, siendo la más importante, la de carácter afectivo con Greta (colombiana con quien desarrolla la escena más intensa del film), misma que estaba determinada por la compañía y la sexualidad. Sobre los personajes secundarios (compañeros de trabajo de Jordi), el grupo opinó que se relacionan en el plano laboral, en la diversión y sobre todo en el entorno sociocultural. El grupo determinó a Jordi con el biotipo o raza de cholo, ante todo porque el personaje mencionó en algunas escenas que se identificaba con ese término.



Imagen tomada de la película "A tus espaldas" del director Tito Jara.

Los defectos que fueron visibilizados con más intensidad; la colombiana, materialista, egoísta y amoral. Compañeros de trabajo; racistas, amoraes y materialistas. Sobrino del banquero, corrupto, machista y amoral. En general, el grupo de discusión identificó en el personaje protagónico y los principales, estereotipos de carácter racial, amoral, corrupto y materialista.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

Finalmente, el grupo de discusión del barrio La Magdalena, identificó que Jordi entendía a la Virgen del Panecillo como un punto geográfico de división entre el norte y el sur de Quito; como una simple estructura física que por fuera emana cierta belleza, pero por dentro es totalmente hueca y que representa negatividad por dar las espaldas al sector Sur. El grupo determinó que el film de Jara habla de tres temas importantes como son el racismo, el arribismo social y la corrupción, y que se puede considerar al producto como un drama.

3.9 Visionado del film y grupo de discusión en el barrio Chillogallo

Las personas del barrio Chillogallo, fueron el segundo grupo investigado, el observó y encontró en el personaje de Jordi una representación real e irreal del cotidiano quiteño dentro de su caracterización en el film, y que la actuación y representación de los personajes secundarios conecta con la cotidianidad quiteña. Además este grupo al contrario del barrio La Magdalena, no encontró semejanza del protagonista con el personaje del chulla quiteño.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

El grupo habló sobre el estereotipo de Jordi, el cual identificó que el protagonista conecta y representa la realidad cotidiana del sureño, y que la discriminación racial está presente en el uso del lenguaje y los diálogos del mismo; los personajes secundarios son identificados como racistas por el manejo y contenido de su lenguaje. Al igual que el grupo del barrio La Magdalena, la audiencia de Chillogallo no encuentra semejanza del personaje de Jordi con ellos.

Otro punto importante que la audiencia identificó y que asemeja mucho con el habitante del Sur de Quito, es el lenguaje cotidiano, pero para Gabino Torres que interpretó el papel de Jordi, menciona en la entrevista (Ver Anexo 6) realizada, que el lenguaje que utiliza el protagonista no solamente se relaciona con el habitante del sur, sino, que es un lenguaje muy característico del habitante de Quito (popular) en general y que esa relación de Jordi con la ciudad en la película es algo característico del quiteño.

En una de las preguntas realizadas en la misma entrevista (Ver Anexo 6), Gabino mencionó que la Virgen del Panecillo no representa un símbolo que divida el entorno socioeconómico y cultural del Norte con el Sur de Quito, sino, que es un símbolo representativo del catolicismo quiteño, y que la audiencia de Chillogallo estuvo de acuerdo con el criterio de Gabino, es decir, que dicho monumento no divide estos dos sectores de la ciudad.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

Jorge Chicaiza Cisneros, así fue bautizado el protagonista dentro del film, pero al momento de migrar del Sur al Norte de Quito cambió su identidad por Jordi La Mota Cisneros para encajar en su nuevo escenario sociocultural, es así, que el grupo de discusión identificó como algo negativo, el rechazo al lugar de procedencia,

el ocultamiento sus rasgos ancestrales y utilizar otra forma de lenguaje para poder encajar en otro espacio socio - cultural.

Para Gabino Torres, Jordi es un personaje que continuamente está manejando un lenguaje racial, representado en las escenas y los diálogos. Además es una persona arribista.

La audiencia no está de acuerdo que la película sea vista por cualquier público, debido a sus contenidos racistas y violentos. Criterio que contradice a lo que Gabino y Tito mencionaron en sus entrevistas, (Ver Anexos 6 y 7), para ellos, “A tus espaldas” es una película realizada para cualquier tipo de audiencia, ya sea local o nacional.

En la encuesta realizada al grupo de discusión se abordaron preguntas relacionadas con las costumbres del personaje, y se identificaron en el protagonista características de amoralidad, machismo y racismo. Además es un sujeto con un alto grado de inseguridad, rencoroso y falto de autoestima. La audiencia también identificó en Jordi virtudes mínimas como son la responsabilidad, la lealtad y sobre todo la generosidad que se observaron en las escenas con Greta. En base a las construcciones culturales de roles y estereotipos, el grupo relacionó al personaje con el chulla quiteño, contrario al criterio del grupo de La Magdalena, que lo relacionó con el cholo.

El grupo de discusión Chillogallo identificó en la relación que se produjo entre Jordi y Greta, factores de compañía - soledad, el afecto - interés y la sexualidad. El vínculo con sus compañeros es de carácter laboral, lúdico y de adaptación a otro espacio sociocultural.

Los defectos del personaje de Greta fueron identificados como amoralidad, interés y corrupción.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

Tito Jara mencionó en su entrevista que el incorporar el estereotipo sexual de la colombiana en el film no fue con la intención de generalizar o estigmatizar a la mujer colombiana, sino, que esa realidad si la vivían un grupo determinado de migrantes colombianas y que encajaba con el guion y libreto realizado.

Como se mencionó, se advierten defectos en cada uno de los personajes secundarios, donde la audiencia de Chillogallo identificó características como el egoísmo, el racismo y el interés económico; además en el personaje del sobrino del banquero, mostró a la audiencia el machismo, el racismo y la corrupción relacionada con el personaje del “notario”; logrando semejanza con la realidad que la vivió el Ecuador en el año 2005, y que Jara conectó con la trama del film. En términos generales, el grupo de discusión Chillogallo, mencionó que los estereotipos de cada uno de los personajes de la película están determinados por conductas amorales, materialistas y con alto grado de racialidad.



Imagen tomada de la película “A tus espaldas” del director Tito Jara.

El grupo de discusión reconoció en el film de Jara, que para el personaje de Jordi, la Virgen del Panecillo representaba una división geográfica entre el norte y el sur de la urbe, representación que la miraron con distancia, ya que para ellos la Virgen representa el catolicismo quiteño, coincidiendo con el criterio del grupo de discusión del barrio La Magdalena.

Finalmente, la audiencia de Chillogallo mencionó en las encuestas y entrevistas (Ver Anexo 2 y 5) y la discusión, que el film habla de temáticas como la corrupción, el arribismo social y la racialidad, y que para ellos el género cinematográfico del film está equilibrado, entre el drama y la comedia.

3.10 Descripciones del protagonista y personajes secundarios en el visionado

La descripción que se presenta a continuación para cada uno de los personajes del film “A tus espaldas”, se describe a partir de la lectura e identificación de los grupos de discusión y con el apoyo de la encuesta y entrevista (Ver Anexo 2 y 5) realizada.

- Personaje principal – Jordi La Mota Cisneros (Grupo de discusión barrio La Magdalena): Cholo, racista, machista, amoral, generoso y responsable.
- Personaje secundario – Greta (Grupo de discusión barrio La Magdalena): Amoral, materialista y egoísta.
- Personajes secundarios – Amigos de Jordi (Grupo de discusión barrio La Magdalena): Racistas, amorales y materialistas.
- Personaje secundario – Sobrino del banquero (Grupo de discusión barrio La Magdalena): Corrupto, machista y materialista.
- Personaje principal – Jordi La Mota Cisneros (Grupo de discusión barrio Chillogallo): Chulla, racista, amoral, materialista, generoso, responsable y honesto.
- Personaje secundario – Greta (Grupo de discusión barrio Chillogallo): Amoral, materialista y corrupta.
- Personajes secundarios – Amigos de Jordi (Grupo de discusión barrio Chillogallo): Racistas, materialistas y egoístas.
- Personaje secundario – Sobrino del banquero (Grupo de discusión barrio Chillogallo): Racista, corrupto y machista.

3.11 Percepción simbólica, del estereotipo y la identidad

Desde la experiencia y la investigación realizada se podrían plantear las siguientes percepciones de los grupos de discusión:

En lo simbólico, tanto el grupo de discusión del barrio La Magdalena como el de Chillogallo, identifican la Virgen del Panecillo, no como símbolo de división socioeconómica o cultural entre el sur y el norte de Quito, es decir, no representa una división geográfica como el protagonista da a entender dentro del film. la Virgen de Legarda, para las dos audiencias, es una representación simbólica del catolicismo

quiteño. Además, en los diálogos utilizados en las distintas escenas del film, el grupo reconoció que existe marcada violencia simbólica en el uso del lenguaje de los personajes y el protagonista, por lo que no es una película apta para cualquier público.

En cuanto al estereotipo, los grupos de discusión identificaron claramente que el estereotipo del protagonista está relacionado con la conducta y lenguaje del sureño, que su proceder converge en lo racial y la falta de autoestima.

En lo identitario, los grupos de discusión identificaron cierta semejanza del sureño con el protagonista con respecto a la utilización del lenguaje, los “dichos” o el proceder al momento de actuar o vestirse (adaptadores). Para la audiencia de La Magdalena Jordi se identifica mucho con el personaje del chulla quiteño, porque su característica es disfrazar su realidad para poder encajar en un escenario social diferente como lo es el norte de Quito, es decir, lograr construir una identidad con tinte aristocrático u occidental; caso contrario, la audiencia de Chillogallo no encontró alguna relación identitaria con el personaje del chulla quiteño. La identidad del protagonista para la audiencia de La Magdalena, estaba relacionada con el biotipo o raza de cholo, mientras que para los espectadores de Chillogallo, con el chulla.

Los símbolos manifiestan una forma de apropiación de los significados de la ciudad y del sentido que se les asigna, depende también la forma valorativa de mirar un determinado lugar de la ciudad. En este caso, se hacen descripciones precisas de lo que significa la virgen y de la relación del protagonista con el arquetipo del chulla; donde los “lectores” intertextualizan de acuerdo su satisfacción simbólica, el significado del signo.

CONCLUSIONES

Entender la problemática sobre la existencia de contenidos raciales y de estereotipos en el cine ecuatoriano, y específicamente en la película “A tus espaldas”, ha sido el reto de esta investigación, misma que con la ayuda de la teoría, la metodología, las diferentes lecturas y la participación de los grupos de discusión (visionado y entrevistas), y las entrevistas realizadas al director del film Tito Jara y su protagonista Gabino Torres, permitió construir y entender, las percepciones y significaciones a partir de la puesta en escena, la actuación y los diálogos del protagonista y personajes, información que enriqueció el estudio de recepción y sobre todo al espacio de la comunicación, donde se pueden discutir a través de varios enfoques, los resultados obtenidos.

A continuación la presente investigación nos muestra que:

1. La cinematografía ecuatoriana vista como un discurso cultural, revela preocupación por los temas de las identidades, expresiones, rasgos y lenguajes característicos de varias regiones, que ha ayudado a la construcción de sentidos en la audiencia. Los aportes hechos permiten que identifiquemos convergencias, lenguajes, prácticas y símbolos de distintos escenarios del Ecuador y las formas expresivas de los ecuatorianos, representadas aproximadamente dentro de la realidad cotidiana.

2. La codificación y decodificación por parte del espectador a través del visionado “A tus espaldas”, permite visibilizar el estereotipo del protagonista del film y su semejanza y relación con el habitante del sur de Quito. Esta supuesta realidad fue identificada a través de las narraciones y criterios del grupo de discusión y simultáneamente, contrastadas con encuestas realizadas a los habitantes de los barrios investigados, sobre su percepción simbólica de factores importantes; como la segmentación de la ciudad y la asignación de prácticas de racialización a los personajes de la historia.

3. Para los habitantes del barrio La Magdalena, el estereotipo de Jordi guarda alguna relación con el habitante del sur, expresada en el uso del lenguaje y sus hábitos, que han sido cotejados con la referencia del personaje mítico de la ciudad que es el *chulla quiteño*. En el caso del público de Chillogallo, determinamos que el protagonista se asemeja al “sureño”; por el lenguaje y sus actos, pero no encuentran semejanza con el *chulla quiteño*, sino con el “cholo”, que es una categoría de análisis

de la antropología racial de la ciudad, y que está directamente relacionada, con la migración interna, el racismo y la economía. *El cholo* es utilizado racialmente, para denominar a la persona mestiza de rasgos indígenas o menos españoles, y de clase media que alcanzó una posición económica alta en base a la agricultura u otros trabajos no apetecibles para la clase alta. Estas dos lecturas sobre el estereotipo del protagonista “Jordi” nos demuestra que las audiencias encuentra alguna relación, comportamiento y conducta similar entre el personaje y el habitante del sur de Quito. Las diferencias, demuestran también que el sentido y el significado se ha construido de forma distinta, ya que la percepción de los símbolos varía y no marca necesariamente la espacialidad y la economía, sino que evoca la religión como factor predominante. Para los habitantes de los dos barrios, fue importante observar estereotipos basados en relatos locales y no en narrativas de Hollywood u otros contextos cinematográficos.

4. Los participantes de los dos barrios estudiados identificaron la carga de racismo en la utilización del lenguaje y el comportamiento de cada uno de sus personajes. Jordi es el personaje que por su pasado, complejos y rasgos ancestrales es uno de los encargados en mostrar con claridad el racismo dentro del film, y desde esta percepción, la audiencia mencionó que el racismo se encuentra en el cotidiano, en el convivir de los ecuatorianos y por esta razón se identificaron con el protagonista. Ahora, ya pensar el racismo desde las prácticas del personaje no implica solo excluir a una personas de un grupo por su procedencia, etnia o prácticas de lenguaje y de la vida cotidiana, sino que se muestra de forma subyacente, como la práctica racista deteriora psicológica, cultural y económicamente la vida de las personas, que debido a los pocos recursos de fortalecimiento ideológico, se obligan a buscar un desplazamiento y adaptación a otros contextos a los cuáles no es fácil acceder; y en e caso de hacerlo, los procesos de adaptación demandarán de transformaciones muy intensas que repercuten en la esfera psicológica de las personas, de forma devastadora. Ideológicamente, el discurso subyacente que no está en la estructura narrativa de la película, genera interrogantes sobre las diferentes aristas de lectura del fenómeno de racialización en la cinematografía; ¿Cuántas formas de impacto tiene la práctica racista? ¿Qué otros actores están implicados además del discriminador y el discriminado? ¿En qué esferas, además de la psicológica, la cultural y la económica influye la práctica racista?

5. En cuanto a otros estereotipos, Greta la colombiana, resultó para la audiencia femenina de la discusión como amoral y materialista, asociada estrechamente con la realidad. Para los espectadores de ambos barrios no se escapó la caracterización de los compañeros de trabajo de Jordi, encajan en otro estereotipo de quiteño arribista “aniñado” (plástico), sobre todo manifestado en el lenguaje, que se diferencia mucho al del habitante del sur, pero que algunas terminologías son usadas en ambos sectores. Finalmente, otro personaje identificado por los grupos de discusión fue el sobrino del banquero, que para la mayoría representa la corrupción asignada a ese grupo económico y la posesión material que vive ese sector socioeconómico de nuestro país.

6. Dentro de los comentarios del grupo de discusión de los dos barrios estudiados, algo interesante fue la exhibición de cuatro escenas del programa mexicano *El Chavo del 8*, que se intercalaban con los sucesos que el protagonista vivía al momento. Para la audiencia este producto y su consumo caracteriza al quiteño.

7. Para la audiencia participante, *A tus espaldas* es una propuesta cinematográfica que no está construida para cualquier tipo de público, mencionaron que es una película que solamente puede mirarla el público quiteño, público que conoce la realidad y el cotidiano de su gente, y de la ciudad. Esto por dos razones; la primera es que se necesitan suficientes referencias topofílicas, geográficas y culturales; y la segunda, más de orden moral, que considera violento el uso de lenguajes, símbolos y acciones, a los que es sometido el espectador.

8. Para la audiencia estudiada, la Virgen del Panecillo es una representación simbólica del catolicismo quiteño, mas no un objeto que divide el norte y el sur en escenario socioculturales y económicos. Para ellos en la actualidad, Quito es el mismo en cualquier lugar, donde se puede escuchar el mismo lenguaje, observar culturas y tradiciones. Esta percepción estaría directamente relacionada con la búsqueda del significado del símbolo en la película, ya que la percepción de la vida cotidiana probablemente sea otra. Lo importante de esta descripción, es que el producto cinematográfico, influyó a la audiencia, en la búsqueda de un significado inmediato y contextualizado con la proyección, limitando las posibilidades intertextuales, al fuerte discurso religioso presente en la memoria de los participantes.

9. Los dispositivos racializantes que se relacionaron con las representaciones del cotidiano sociocultural de Quito y de sus identidades, podrían ser a partir del visionado: estereotipo (apariencia física y lenguaje) – práctica (negación de sí mismo y adaptación a otro escenario) – Reinterpretación (nueva identidad, nueva situación satisfactoria, nuevo estereotipo). Este trayecto ESTEREOTIPO – PRÁCTICA RACISTA – REINTERPRETACIÓN, coincide con el modelo institucional y transformacional de la cinematografía: Situación inevitable – Transformación de la situación - nueva situación.

Para la audiencia de La Magdalena y Chillogallo, la película “*A tus espaldas*” es parte de la identidad cinematográfica ecuatoriana, una producción que logró recrear en su protagonista y personajes la similitud con el personaje quiteño a través de los diálogos, contextos y prácticas.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Milagros, Carrión, Fernando, Kingman, Eduardo, Quito imaginado, Bogotá, Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2005.

Agustín, Cueva, Lecturas y rupturas, Colección País de la Mitad, Quito, Planeta, 1986.

Anaya Santos, Gonzalo, La esencia del cine, teoría de las estructuras, Edición Inmemoriam, Madrid 2008.

Ander-Egg, Ezequiel, Técnicas de investigación social, Editorial El Ateneo, México D.F. 1987.

Ardévol, Elisenda, Muntañola, Nora, Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea, Catalunya, Editorial: UOC, 2004.

Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona 1993.

Bailey Kenneth, Methods of Social Research, The Free Press, Nueva York. 1987.

Barrie McMahon y Robyn Quin, Historias y estereotipos, Editorial: de la Torre, 1997.

Berganza, Conde María Rosa, Ruiz, San Román José, Investigar en comunicación: Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación, McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA, S. A. U., Madrid 2005.

Bordwell David y Thompson Kristin, El arte cinematográfico, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.

Carmés José, Escobedo Caren, Bueno Jorge, El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico, Edita e Imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo 1999.

Catalá Josep M., La imagen compleja, La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual, Edición Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2005.

De la Torre Saturnino, Pujol María, Rajadell Núria, El cine, un entorno educativo, Madrid, Narcea, S. A. De Ediciones, 2005.

Doane, Mary Ann, La emergencia del tiempo cinematográfico: La modernidad, la contingencia y el archivo, Imprenta Regional de Murcia, Murcia 2012.

Dyer, Richard, Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2001.

Eliade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Editorial Guadarrama/Punto Omega, 1981.

Ellsworth, Elizabeth, Posiciones en la enseñanza: Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad, Ediciones Akal, S. A., Madrid 2005.

Espinosa Apolo, Manuel, Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito primera mitad del siglo XX, Quito, Ediciones Abya – Yala, 2003.

García Canclini Néstor, Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización, México, Editorial Grijalbo, S.A., 1995.

García Gual, Carlos, *Mitos, Viajes, Héroes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Garibotto, Andrea, *Crisis Reemergencia, El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001)*, Library Materials, Indiana 2015.

Giroux, Henry, *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del film*, Argentina, Paidós, 2003.

Jacks Nilda, *Análisis de recepción en América Latina*, Quito, Ciespal, 2011.

Hall Stuart, *Codificación y descodificación en el discurso televisivo*, *Revistas Científicas Complutenses, CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, Edición electrónica 2004.
<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/8162>

Higson Andrew, *El concepto de cine nacional*, *Revista Criterios*, No. 58, La Habana, 2014, Edición electrónica, www.criterios.es

Homi K., Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002.

Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Editorial: Gustavo Gili, S.A., 1990.

John-Steiner, Vera, *Notebooks of the mind, Explorations of the Thinking*, Oxford University Press, Nueva York 1997.

Kirk Geoffrey, Stephen, *El mito*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1990.

Laverde María, Reguillo Rossana, *Mapas nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, Santafé de Bogotá, Siglo del hombre editores, 1998.

Maceldo Donaldo, Dendrinos Bessie, Gounari Panayota, Lengua, ideología y poder: La hegemonía del inglés, Editorial GRAÓ, de IRIF, S.L., Barcelona 2005.

Manrique Gómez Marta, La recepción de Calderón en el siglo XIX , Madrid, Edición electrónica, 2011.

Martin, Marcel, El lenguaje del cine, Barcelona, Gedisa Editorial, 2002.

Metz Christian, El significante imaginario, Psicoanálisis y cine, Barcelona, Editorial Paidós, 2001.

Moje Justo, Adolfo Ignacio, Mito y literatura en la filmografía de Francis Ford Coppola, Un estudio intertextual y mitocrítico a partir de *Apocalypse Now*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2016.

Monegal Antonio, Luis Buñuel de la literatura al cine, Una poética del objeto, Editorial Anthropos, Barcelona 1993.

Otto, Yela, *El cine como laboratorio sociohistórico y sus implicaciones educativas*, Guatemala, mayo de 2013, en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/20145>

Peña Acuña, Beatriz, La transmisión de valores a través del lenguaje cinematográfico, Editorial Dykinson, Madrid 2014.

Pérez, Carmen, La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, Oviedo 2000.

Poole, Deborah, Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes, Lima, Edición: Maruja Martínez, 2000.

Robyn Quin y Barrie McMahon, *Historias y estereotipos*, Madrid, Ediciones De La Torre, 1997.

Sánchez, Antonio, *Estrategias de guion cinematográfico*, Barcelona, Ariel Cine, 2001.

Santillán, Cornejo, A. (2015). Imaginarios urbanos y segregación socioespacial. Un estudio de caso sobre Quito. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 8(16), 246-263. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-16.iuss>

Santillán, Cornejo, A., Villegas Zúñiga M. (2016). Imágenes para repensar las urbes latinoamericanas. Reflexiones a propósito de las postales sobre Quito. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 107-126. <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2569>

Stanislavski, Constantin, *La construcción del personaje*, New York, Alianza, 2001.

Sunkel Guillermo, *El consumo cultural en América Latina: construcción teórico y líneas de investigación*, Bogotá, D'Vinni Ltda, 2006.

Tostón de la Calle, Francisco, *El problema... El Cine*, Bogotá, Taller Ediciones Paulinas, 1998.

Trenzado, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XIX de España Editores, S.A, 1999.

Trujillo, Luis, *Monografía de Chillogallo*, Quito, 2009.

Verón, Eliseo, *Comunicaciones, Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

http://lahora.com.ec/index.php/movil/noticia/1101334095/Festejo_patrio_en_Chillogallo.html

<http://lauraescritora.blogspot.com/2010/05/sobre-la-verosimilitud.html>

<http://www.ecuadorparalargo.com>

<http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art70/int70.htm>

ANEXOS

Anexo 1. Mapa de ubicación de los dos sectores – La Magdalena y Chillogallo



Anexo 2. Matriz de encuesta – Grupo de discusión

Matriz de encuesta Encuesta sobre recepción, estereotipo y racialidad.

La presente encuesta está destinada a la investigación del estudio de recepción sobre los procesos identitarios del cine ecuatoriano a través de la película “A tus espaldas” en los barrios La Magdalena y Chillogallo de la ciudad de Quito, que se realiza dentro de la tesis para la obtención del título de Maestría de Investigación en Comunicación mención: estudios de recepción mediática, de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito. La información y datos que se acopian a través de esta encuesta, son empleados para la investigación académica de la misma, para lo cual se garantiza la reserva absoluta de la identidad de los y las encuestadas, y sus diferentes criterios. Gracias por su colaboración.

- Género: Masculino _____ Femenino _____
- Edad: _____
- Estado civil: Soltero _____ Casado _____ Unión libre _____ Divorciado _____ Viudo _____
- Barrio de residencia: _____
- Instrucción: Primaria _____ Secundaria _____ Tercer Nivel _____ Cuarto Nivel _____
- Ocupación actual: Ama de casa _____ Estudiante _____ Empleado público _____ Empleado privado _____ Comerciante _____ Otro _____
- Lugar de procedencia: _____
- Se reconoce: Blanco _____ Mestizo _____ Indio _____ Cholo _____ Longo _____ Chulla _____ Chagra _____

1. El personaje de la película es real?
muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni acuerdo ni en desacuerdo _____
en desacuerdo _____ muy en desacuerdo _____
2. Los personajes secundarios de la película son reales?
muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni acuerdo ni en desacuerdo _____
en desacuerdo _____ muy en desacuerdo _____
3. El personaje de la película es fantástico (irreal)?
muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni acuerdo ni en desacuerdo _____
en desacuerdo _____ muy en desacuerdo _____
4. El personaje de la película se asemeja al personaje del chulla quiteño?
muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni acuerdo ni en desacuerdo _____
en desacuerdo _____ muy en desacuerdo _____
5. Considera que el estereotipo (conducta), representado por el personaje de la película, conecta con la realidad del sureño?
muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni acuerdo ni en desacuerdo _____
en desacuerdo _____ muy en desacuerdo _____
6. Encuentras algún tipo de discriminación racista a partir del lenguaje y diálogos utilizados por parte del personaje principal y personajes secundarios de la película?
muy racista _____ racista _____ ni racista ni no racista _____ no racista _____ no muy racista _____
7. Encuentra algún tipo de semejanza con el personaje de la película?
muy semejante _____ semejante _____ ni semejante ni no semejante _____ no semejante _____
no muy semejante _____

8. El personaje de la película se asemeja con el estereotipo (conducta) del chulla quiteño?
 muy semejante _____ semejante _____ ni semejante ni no semejante _____ no semejante _____ no muy semejante _____
9. El lenguaje que utiliza el personaje de la película se asemeja con el lenguaje del habitante del sur de Quito?
 muy semejante _____ semejante _____ ni semejante ni no semejante _____ no semejante _____ no muy semejante _____
10. Está de acuerdo que la Virgen del Panecillo es un símbolo que divide el entorno socioeconómico y cultural del Norte con el Sur de Quito?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____ no muy de acuerdo _____
11. Está de acuerdo que el personaje gusta de vivir en el norte y de negar su lugar de procedencia que es el sur de Quito?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____ no muy de acuerdo _____
12. El personaje en la película oculta sus rasgos ancestrales y de procedencia?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____

 no muy de acuerdo _____
13. Cree que el personaje principal oculta su lenguaje para poder encajar en el entorno social del norte de Quito?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____

 no muy de acuerdo _____
14. Las escenas y diálogos de los personajes contienen y manejan un lenguaje racista?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____

 no muy de acuerdo _____
15. Cree que en el personaje de la película se puede observar un arribismo social?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____

 no muy de acuerdo _____
16. Está de acuerdo que el personaje, personajes secundarios, locaciones y el libreto de la película fueron creados para que pueda verlo cualquier tipo de público o audiencia?
 muy de acuerdo _____ de acuerdo _____ ni de acuerdo ni desacuerdo _____ en desacuerdo _____

 no muy de acuerdo _____

De acuerdo a su percepción cuales son las características del personaje; seleccione 3 de las 5, enumerándoles de 1 al 3, siendo 3 la característica más fuerte.

17. Cuales son las peores costumbres del personaje:
 Amoral _____ Racista _____ Materialista _____ Humilde _____ Corrupto _____

18. Si usted pudiera cambiar las características del personaje cuales cambiaría:
 Racista _____ Corrupto _____ Inseguro _____ Acomplejado _____ Materialista _____
19. Qué virtudes tiene el personaje?
 Honesto _____ Leal _____ Responsable _____ Generoso _____ Intelectual _____
20. Qué defectos tiene el personaje?
 Egoísta _____ Violento _____ Rencoroso _____ Racista _____ Falto de autoestima _____
21. Como denominaría usted el biotipo (raza) del personaje de la película? Chulla _____
 Chagra _____ Cholo _____ Longo _____ Indio _____
22. La relación del personaje con la actriz colombiana esta relacionado con:
 el dinero _____ el afecto _____ el sexo _____ la aventura _____ la compañía _____
23. La relación del personaje con los compañeros de trabajo está relacionado con:
 el dinero _____ la amistad _____ lo laboral _____ la diversión _____ lo sociocultural _____
24. Qué defectos tiene el personaje de la actriz colombiana?
 Egoísta _____ Racista _____ Amoral _____ Corrupta _____ Materialista _____
25. Qué defectos encuentra en los compañeros de trabajo del actor principal?
 Egoístas _____ Racistas _____ Amorales _____ Corruptos _____ Materialistas _____
26. Qué defectos encuentra en el personaje del hijo del banquero?
 Machista _____ Racista _____ Amoral _____ Corrupto _____ Materialista _____
27. Los estereotipos (conductas) que se presentan en los personajes de la película son de carácter:
 Racial _____ Amoral _____ Materialista _____ Corrupto _____ Romántico _____
28. El personaje de la película interpreta a la Virgen del Panecillo como algo:
 Religioso _____ Físico _____ Geográfico _____ Positivo _____ Negativo _____
29. La película “A tus espaldas” habla sobre:
 Religión _____ Arribismo social _____ Corrupción _____ Racismo _____ Romance _____
30. Qué tipo de género cinematográfico considera usted que es la película “A tus espaldas”?
 Drama _____ Comedia _____ Acción _____ Ficción _____ Romance _____

Anexo 3. Análisis descriptivo de la encuesta realizada al grupo de discusión del barrio La Magdalena

<i>Pregunta</i>	
1. El personaje de la película es real?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33.33%	Muy real.
33.33%	Real.
33.33%	Es real y no real.
2. Los personajes secundarios de la película son reales?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	Muy reales.
67%	Reales.
3. El personaje de la película es fantástico (irreal)?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	Muy irreal.
16.5%	Irreal.
16.5%	Es irreal y no irreal.
4. El personaje de la película se asemeja al personaje del chulla quiteño?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	Muy semejante al chulla quiteño.
50%	Semejante al chulla quiteño.
17%	Semejante y no semejante al chulla quiteño.
5. Considera que el estereotipo (conducta), representado por el personaje de la película, conecta con la realidad del sureño?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	Muy de acuerdo.
17%	Ni de acuerdo ni en desacuerdo.
33%	No está de acuerdo.
6. Encuentras algún tipo de discriminación racista a partir del lenguaje y diálogos utilizados por parte del personaje principal y personajes secundarios de la película?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	Muy racistas.

16.5%	Racistas.
16.5%	Ni racistas ni no racistas.
7. Encuentra algún tipo de semejanza con el personaje de la película?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
16.7%	Muy semejante.
33.3%	Semejante.
16.7%	Ni semejante ni no semejante.
16.7%	No semejante.
16.7%	Nada semejante.
8. El personaje de la película se asemeja con el estereotipo (conducta) del chulla quiteño?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
16.5%	Muy semejante.
67%	Semejante.
16.5%	No se asemeja
9. El lenguaje que utiliza el personaje de la película se asemeja con el lenguaje del habitante del Sur de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33.33%	Muy semejante.
33.33%	Semejante.
33.33%	Ni semejante ni no semejante.
10. Está de acuerdo que la Virgen del Panecillo es un símbolo que divide el entorno socioeconómico y cultural del Norte con el Sur de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	No está de acuerdo.
50%	No está muy acuerdo.
11. Está de acuerdo que el personaje gusta de vivir en el norte y de negar su lugar de procedencia que es el sur de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	Muy de acuerdo.
50%	De acuerdo.
12. El personaje en la película oculta sus rasgos ancestrales y de procedencia?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas

33%	Muy de acuerdo.
50%	De acuerdo.
17%	No está ni de acuerdo ni en desacuerdo.
13. Cree que el personaje principal oculta su lenguaje para poder encajar en el entorno social del Norte de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	Muy de acuerdo.
33%	De acuerdo.
14. Las escenas y diálogos de los personajes contienen y manejan un lenguaje racista?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	Muy de acuerdo.
50%	De acuerdo.
15. Cree que en el personaje de la película se puede observar un arribismo social?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	Muy de acuerdo.
67%	De acuerdo.
16. Está de acuerdo que el personaje, personajes secundarios, locaciones y el libreto de la película fueron creados para que pueda verlo cualquier tipo de público o audiencia?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
16.7%	Muy de acuerdo.
16.7%	De acuerdo.
33.3%	Ni de acuerdo ni en desacuerdo.
16.7%	No está de acuerdo.
16.7%	No está muy de acuerdo.
17. Cuáles son las peores costumbres del personaje:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
25%	Amoral.
25%	Racista.
50%	Materialista.
18. Si usted pudiera cambiar las características del personaje cuales cambiaría:	

Porcentaje	Cualidades descriptivas
33.33%	Lo racial.
33.33%	La inseguridad.
33.33%	Lo acomplejado.
19. Qué virtudes tiene el personaje?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	La lealtad.
20%	La responsabilidad.
60%	La generosidad.
20. Qué defectos tiene el personaje?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
10%	El rencor.
60%	El racismo.
30%	La falta de autoestima.
21. Como denominaría usted el biotipo (raza) del personaje de la película?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
10%	Chulla.
70%	Cholo.
20%	Longo.
22. La relación del personaje con la actriz colombiana esta relacionado con:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Lo afectivo.
20%	Lo sexual.
40%	La compañía.
23. La relación del personaje con los compañeros de trabajo está relacionado con:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Lo laboral.
40%	La diversión.
20%	Lo sociocultural.
24. Qué defectos tiene el personaje de la actriz colombiana?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	El egoísmo.

20%	Lo amoral.
60%	El materialismo.
25. Qué defectos encuentra en los compañeros de trabajo del actor principal?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	Lo racial.
20%	Lo amoral.
60%	El materialismo.
26. Qué defectos encuentra en el personaje del sobrino del banquero?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	El machismo.
20%	Lo amoral.
60%	La corrupción.
27. Los estereotipos (conductas) que se presentan en los personajes de la película son de carácter:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Lo racial.
40%	Lo materialista.
20%	La corrupción.
28. El personaje de la película interpreta a la Virgen del Panecillo como algo:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33.33%	Físico.
33.33%	Geográfico.
33.33%	Negativo.
29. La película "A tus espaldas" habla sobre:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
35%	Arribismo social.
30%	Corrupción.
35%	Racismo.
30. Qué tipo de género cinematográfico considera usted que es la película "A tus espaldas"?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
90%	Drama.
10%	Comedia.

Anexo 4. Análisis descriptivo de la encuesta realizada al grupo de discusión del barrio Chillogallo

Pregunta	
1. El personaje de la película es real?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	De acuerdo
50%	No está de acuerdo.
2. Los personajes secundarios de la película son reales?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
16,5%	Muy de acuerdo.
67%	De acuerdo.
16,5%	No está de acuerdo.
3. El personaje de la película es fantástico (irreal)?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
16.7%	Muy de acuerdo.
50%	De acuerdo.
16.7%	No está de acuerdo ni en desacuerdo.
16.7%	No está de acuerdo.
4. El personaje de la película se asemeja al personaje del chulla quiteño?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	De acuerdo.
50%	No está de acuerdo.
17%	No está muy de acuerdo.
5. Considera que el estereotipo (conducta), representado por el personaje de la película, conecta con la realidad del sureño?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	Muy de acuerdo.
17%	No está de acuerdo.
33%	No está muy de acuerdo.
6. Encuentras algún tipo de discriminación racista a partir del lenguaje y diálogos utilizados por parte del personaje principal y personajes secundarios de la película?	

Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	Muy de acuerdo.
67%	De acuerdo.
7. Encuentra algún tipo de semejanza con el personaje de la película?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33.3%	Semejante.
50%	No semejante.
16.7%	Ninguna semejanza.
8. El personaje de la película se asemeja con el estereotipo (conducta) del chulla quiteño?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	Encuentra semejanza.
16.5%	Ni semejante ni no semejante.
16.5%	No encuentra semejanza.
9. El lenguaje que utiliza el personaje de la película se asemeja con el lenguaje del habitante del Sur de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	Encuentra semejanza.
16.5%	No encuentra semejanza.
16.5%	No encuentra ningún tipo de semejanza.
10. Está de acuerdo que la Virgen del Panecillo es un símbolo que divide el entorno socioeconómico y cultural del Norte con el Sur de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
16.5%	Muy de acuerdo.
67%	No está de acuerdo.
16.5%	No está muy acuerdo.
11. Está de acuerdo que el personaje gusta de vivir en el norte y de negar su lugar de procedencia que es el sur de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
87%	Muy de acuerdo.
13%	De acuerdo.
12. El personaje en la película oculta sus rasgos ancestrales y de procedencia?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas

67%	El grupo está muy de acuerdo en que Jordi oculta sus rasgos ancestrales y de procedencia.
33%	El grupo está de acuerdo en que Jordi oculta sus rasgos ancestrales y de procedencia.
13. Cree que el personaje principal oculta su lenguaje para poder encajar en el entorno social del Norte de Quito?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	Muy de acuerdo.
16.5%	De acuerdo.
16.5%	No está de acuerdo.
14. Las escenas y diálogos de los personajes contienen y manejan un lenguaje racista?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	Muy de acuerdo.
67%	De acuerdo.
15. Cree que en el personaje de la película se puede observar un arribismo social?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
33%	Muy de acuerdo.
67%	De acuerdo.
16. Está de acuerdo que el personaje, personajes secundarios, locaciones y el libreto de la película fueron creados para que pueda verlo cualquier tipo de público o audiencia?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
67%	No está de acuerdo.
33%	No está muy de acuerdo.
17. Cuáles son las peores costumbres del personaje:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Amoral.
40%	Racista.
20%	Materialista.
18. Si usted pudiera cambiar las características del personaje cuales cambiaría:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas

33.33%	Lo racista.
33.33%	La inseguridad.
33.33%	Sus complejos.
19. Qué virtudes tiene el personaje?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	La honestidad.
40%	La responsabilidad.
40%	La generosidad.
20. Qué defectos tiene el personaje?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	El rencor.
40%	El racismo.
40%	La falta de autoestima.
21. Como denominaría usted el biotipo (raza) del personaje de la película?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Chulla.
20%	Cholo.
20%	Longo.
22. La relación del personaje con la actriz colombiana está relacionado con:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Lo afectivo.
20%	Lo sexual.
40%	La compañía.
23. La relación del personaje con los compañeros de trabajo está relacionado con:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Lo laboral.
40%	La diversión.
20%	Lo sociocultural.
24. Qué defectos tiene el personaje de la actriz colombiana?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	Lo amoral.
20%	La corrupción.

40%	El materialismo.
25. Qué defectos encuentra en los compañeros de trabajo del actor principal?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	El egoísmo.
30%	Lo racial.
50%	El materialismo.
26. Qué defectos encuentra en el personaje del sobrino del banquero?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
40%	El machismo.
20%	Lo racial.
40%	La corrupción.
27. Los estereotipos (conductas) que se presentan en los personajes de la película son de carácter:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
60%	Lo racial.
20%	Lo materialista.
20%	La corrupción.
28. El personaje de la película interpreta a la Virgen del Panecillo como algo:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
20%	Lo físico.
60%	Lo geográfico.
20%	Lo negativo.
29. La película “A tus espaldas” habla sobre:	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
35%	El arribismo social.
30%	La corrupción.
35%	El racismo.
30. Qué tipo de género cinematográfico considera usted que es la película “A tus espaldas”?	
Porcentaje	Cualidades descriptivas
50%	Drama.
50%	Comedia.

Anexo 5. Guion de entrevista – Grupo de discusión

Entrevista de recepción sobre los procesos identitarios (estereotipo, lenguaje racial, símbolos), de la película A tus espaldas.

1. ¿Le agrada el cine?
2. ¿Qué tipo de películas le gusta ver?
3. ¿Cuál es su opinión sobre el cine ecuatoriano?
4. ¿Qué opina sobre la película A tus espaldas?
5. ¿Qué es lo mejor que observó en la película?
6. ¿Cuál es el personaje de la película A tus espaldas que más recuerda?
7. ¿Cree que el protagonista “Jordi” es como el quiteño promedio?
8. ¿Cree usted que los quiteños somos como nos retrata en la película?
9. ¿Cree que existe exageración en el protagonista y personajes sobre como somos los quiteños?
10. ¿Qué personaje de la película A tus espaldas le ha gustado y por qué?
11. ¿Qué personaje de la película A tus espaldas no le ha gustado y por qué?
12. ¿Cree que la sociedad quiteña se ve reflejada en la película A tus espaldas?
13. ¿Qué es lo que nos identifica como quiteños en la película A tus espaldas?
14. ¿Está de acuerdo en cómo se nos representa el estereotipo en la película?
15. ¿Existen lugares, vestimenta, comportamiento y modo de hablar que usted identifique como ecuatorianas en la película?
16. ¿Identificó algún tipo de lenguaje racista en el protagonista?
17. ¿Identificó algún tipo de lenguaje racista en el personaje principal y secundarios?
18. ¿Cree que la virgen de El Panecillo es un símbolo de división geográfica entre el Norte y Sur de Quito?
19. ¿Cree que la virgen de El Panecillo es un símbolo de división socioeconómica y cultural entre el Norte y Sur de Quito?
20. ¿Cuál es la escena que más le impacto de la película?

Aneo 6. Batería de preguntas – Entrevista Gabino Torres

Batería de preguntas

Entrevistado: Gabino Torres

(Personaje principal de la Película “A tus espaldas”)

1. Gabino Torres estudios o formación actoral?
2. Qué papeles interpretó anteriormente?
3. ¿Cómo el actor Gabino Torres describiría protagonista de la película “A tus espaldas”?
4. ¿Cuáles son las características del personaje?
5. ¿Qué fue lo más difícil de representar en este personaje?
6. ¿Encuentras algún rasgo cultural del habitante sureño de Quito con el protagonista de la película?
7. ¿Cuál es la relación del personaje con la ciudad de Quito?
8. ¿Cuál es la relación del actor con la ciudad?
9. ¿Qué representa el estereotipo en la película?
10. ¿Considera que el estereotipo representado por el personaje, conecta con la realidad del sureño?
11. ¿Qué otros estereotipos identificas dentro de la película?
12. ¿Cómo fue la preparación para representar al personaje sureño?
¿Cómo?
13. ¿Describe la identidad del sureño?
14. ¿Encuentras algún tipo de acción o concepto racista en la película?
15. ¿Los elementos lingüísticos del guión se ajustan o se relacionan con el lenguaje del habitante del sur de Quito?
16. ¿Consideras que el personaje protagónico de la película tiene un estereotipo relacionado con algún mito de Quito?
17. ¿Qué conflictos representa el personaje?
18. ¿Qué crees que la audiencia encuentra en el personaje?
19. ¿Participó en la construcción del personaje o solo lo asumió?

Anexo 7. Batería de preguntas – Entrevista Tito Jara

Batería de preguntas

Entrevistado: Tito Jara

(Director y guionista de la Película “A tus espaldas”)

1. ¿Dónde surge la idea central y el personaje de la película “A tus espaldas”?
2. Quién o quienes construyeron el personaje de la película?
3. ¿Al personaje lo construyeron desde algún mito del Sur de Quito?
4. ¿Para la construcción del personaje te apoyaste de algún instrumento cinematográfico o narrativa?
5. ¿Cuál es el argumento que le da validez al personaje protagonista
6. ¿Crees que el personaje es entendido a nivel local o nacional?
7. ¿Existió una decisión de crear una identidad racial en el personaje?
8. ¿Cuáles son los estereotipos más importantes de la película?
9. ¿Qué aspirabas con la representación del personaje? ¿se cumplió o no esa representación actoral?
10. ¿El resultado de la taquilla fue el esperado?
11. ¿Cuánta gente miró la película en las salas de cine?
12. ¿Existió alguna crítica respecto del personaje, el estereotipo o lo racial?
13. ¿Qué tiempo permaneció la película en las salas de cine del Sur de Quito?
14. ¿Cómo crees que recibió la audiencia a la película en el Sur de Quito?
15. ¿Qué expectativas despertó “A tus espaldas” sobre el ámbito cultural cinematográfico de nuestro país?
16. ¿Se investigó e sur de Quito y su población para plantear el personaje protagónico?

Anexo 8. Ficha técnica y sinopsis del film “A tus espaldas”

Ficha Técnica.

Guion y Dirección: Tito Jara

Producción: Abre Comunicación – Urbano Films

Fotografía: Álvaro Durán

Sonido: Pablo Aguinaga

Productor Ejecutivo: Roberto Aguirre

Género: Largometraje de Ficción

Formato: Cine 35mm / Color / Dolby 5.1

Duración: 72 minutos

Idioma original: castellano

Reparto: Gabino Torres, Jenny Nava, Lily Alejandra, Nicolás Hogan, Daniel Moral, Israel Montenegro y Marco Vásquez

Año: 2011

Sinopsis:

“A tus espaldas” es la historia de Jorge Chicaiza Cisneros, un acomplejado empleado de banco que dedica su vida a esconder su origen humilde y su realidad racial mestiza; él, junto a una bella colombiana, descubre en la hipocresía y la corrupción imperantes en la ciudad, la manera de lograr el elemento más importante en sus vidas: dinero.

