

EL REZADOR: ENTREVISTA A TITO JARA

Por Álvaro Pazmiño

Universidad Internacional del Ecuador (UIDE)

alpazminote@uide.edu.ec

El cineasta Tito Jara se ha afianzado como una figura clave en la cinematografía ecuatoriana, destacándose en las áreas de guion, dirección y producción. Jara también ha desempeñado un papel relevante en la producción de nuevas propuestas cinematográficas, entre ellas se encuentran *El niño probeta*, de Carolina Hernández (coproducción Ecuador-Perú), y *El invento de la soledad*, dirigida por Ana Cristina Franco. Su obra, aunque no extensa en número, ha tenido un impacto significativo tanto en el público local como en festivales internacionales. El director ha orientado su trabajo hacia lo cinematográfico con una mirada autoral y crítica. Su primer largometraje, *A tus espaldas* (2011), marcó un hito en el cine nacional, siendo una de las películas ecuatorianas más vistas y recordadas. Su recepción incluyó un notable éxito de taquilla en Ecuador. Además de una amplia circulación internacional, con participación en una decena de festivales como el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Trieste y Génova —donde obtuvo el premio del público en la sección dedicada al cine ecuatoriano—, así como en muestras en India, Sudáfrica, Canadá y China. La presente entrevista en profundidad, realizada el 26 de mayo de 2025, aborda su segundo largometraje como director, *El rezador* (2021), una coproducción entre Ecuador, Colombia y España que reafirma su interés por narrativas que cruzan lo político, lo religioso y lo íntimo.

143

¿Cuál fue el punto de partida conceptual para *El rezador*?

Fíjate que esa es una pregunta que me hacen en el ámbito mediático, tengo una respuesta, digamos, sencilla. Yo realmente no creo que exista un solo espacio de génesis creativa de una historia, porque una historia, de alguna manera, refleja un contexto, y ese contexto es igual a la vida, a la

vida del autor. En realidad, la génesis de *El rezador* está en los pensamientos que yo como individuo he tenido durante muchísimos años. Y es mi necesidad de cuestionar o de pensar sobre la fe, sobre la religión. Yo me volví ateo en algún momento de mi vida, por lo tanto, es un tema en el que he pensado mucho, pero por supuesto que dentro de ese contexto existe también un vértice donde comprendes que es una historia, que esas reflexiones, esa vida, que ese mundo, que ese contexto, se convierte en un punto de inicio de lo que va a ser. Una forma narrativa, en este caso cinematográfica.

144

Lo que pasó es que cuando hice la primera película, *A tus espaldas*, así como a mucha gente le gustó y se unió con ella, hay muchísima gente que la odio. Me parece maravilloso, así uno hace arte porque esperas generar diálogo y no tengo ningún problema con eso, con posiciones que pierden las perspectivas de lo que debe ser el gusto o el disgusto sobre determinada obra. Entonces lo que pasaba es que había gente que me escribía y me hacían amenazas físicas, que me van a meter una apuñalada, a mi hija que era pequeña le decían que se va a ir al infierno porque su papá es el demonio y por supuesto eso a mí me molestaba y me molestaba muchísimo. Y también me daba miedo, tú no sabes cómo puede terminar la mente de una persona, que puede no entender los límites de un planteamiento de una idea y la realidad.

Por esa supuesta ofensa que tenía entonces empecé a verla en imagen. Generalmente transformo los sentimientos en imágenes y yo veía un tipo crucificado. Inicialmente lo veía en un pueblo, veía una persona y alguien le encontraba. Esa imagen ya rondaba en mí, pero no sabía qué era exactamente. Era solamente una reacción, como te digo, de ira y de temor.

Luego recordé que yo había conocido un estafador en un funeral. Le conocí porque me di cuenta de que no era un cura, era una misa de cuerpo presente y este tipo tenía algo extraño en la vestimenta, o sea, no me la creía. Y entonces pregunté a los familiares del fallecido, luego preguntamos a la gente de la funeraria quién le había traído. Este personaje era básicamente un estafador se metía y daba una misa falsa y se robaba las

limosnas y eso sí me marcó durante mucho tiempo. Empecé a pensar en el personaje y al unir con estos sentimientos que tenía inicialmente y al tratar de entender a este personaje, tiene que ser muy avezado, tiene que ser inteligente y muy amoral. Entonces traté de comprender al personaje en todas sus dimensiones, sus contradicciones, porque finalmente es un ser humano. Hizo que esos primeros sentimientos de ira y de temor se apaciguen. Ya no era tanto la ira o «voy a escribir una historia para devolverte el golpe de alguna manera», sino que era la pregunta: ¿por qué alguien puede perder las perspectivas basado en sus creencias? ¿Cómo te puedes desligar totalmente de la realidad desde lo emocional, dejando de lado lo racional? Y ¿cómo existen otras personas que aprovechan esas circunstancias para manipular al otro?

Yo decidí inicialmente centrarme en lo económico. Porque es algo que se ve todos los días, por todos lados, y es tan común que no nos inmuta. Puedes pasar por la calle y encontrarte templos de iglesias, sanadores, *coaches*. Estamos llenos de ese tipo de personajes que se aprovechan de la emocionalidad, de la creencia del otro para manipularlo. Y entonces ya entendí que eso era una historia.

Y ya en el proceso de investigación comencé a buscar cosas que han sucedido en ese ámbito en el Ecuador y encontré el caso de santa Gema, que había escuchado, pero que no le había puesto mucha atención. Es el caso de una niña en el recinto Tres Charcos, en la provincia de Manabí, que atraía miles de fieles todos los días, porque decían que había tenido visiones y era una niña milagrosa. Y lo que me pareció particular es que la policía pensaba que ganaban 14 mil dólares diarios, pero no cobraban ni un centavo por ver a la niña. Eso me pareció algo bien interesante. Y me llamaba mucho la atención porque era una familia de muy escasos recursos, en un recinto que tenía tres, cuatro, cinco casas con una sola entrada y sin embargo era un esquema, un modelo de negocio muy pensado. Alguien tenía que estar detrás y ahí es cuando ya se unen todas las piezas. Y cuando se unen todas las piezas ya empiezo a sentir esa necesidad irrefrenable de escribirlas. Y escribir y reescribir y eso ya fue un proceso largo.

¿Cuánto tiempo pasó para desarrollar el proyecto y llevarlo a la concreción?

Pasaron un montón de años, pasó una década. Desde el primer borrador hasta que la película se estrenó. Y eso básicamente porque hacer cine es complicado. Es complicado en cualquier lugar del planeta y tal vez en el Ecuador más. Una película en cualquier lugar del mundo necesita un tiempo para realizarse, tres, cuatro años. No es tampoco una cuestión de presupuesto. El cine es un trabajo muy cuidadoso y detallado que requiere determinados procesos que no se pueden hacer tan rápido. Tomar las fuerzas para empezar a convertirlo en un proyecto tampoco es sencillo y estaba como cansado un poco de todo lo que había pasado con *A tus espaldas*, era un poco agobiante en distintos niveles. Pero una vez que ya sentí que tenía que hacerlo entonces comenzó este proceso de buscar la manera de mejorar el guion, que era algo que yo no había trabajado en *A tus espaldas*. Fue un proceso completamente distinto a la primera película.

146

Entonces el guion pasó por algunas instancias que fueron superinteresantes. Estuvo en el curso de desarrollo de proyectos cinematográficos de Fundación Carolina, Ibermedia, en Madrid. De hecho, ahí yo creo que se concretó la forma de la película que terminó siendo. Estuve en el Festival de San Sebastián; estuve en el espacio de industria del Festival de Cine de Toulouse; estuve en el Bolivia Lab. Le permití todo el tiempo necesario, no quería sentir que no era el guion que quería grabar, no me quería apresurar en ello. Y efectivamente no me apresuré, pasó un montón de tiempo.

Encontrar el esquema para financiarlo creo que es una de las partes más complicadas. Y en el tema de la producción, porque la otra es la parte creativa, la del autor. Pero un guion tiene que convertirse en un proyecto que sea viable y que sea financiable. Entonces, en estos espacios yo iba conociendo gente y conocí a mi socio español, que es Rafael Álvarez, y también conocí a mi socio colombiano que es Carlos Triviño. Son dos cineastas con antecedentes superinteresantes que definitivamente permitieron que la película se consolide. Esos apoyos internacionales, más la suma de instituciones que apoyan esas coproducciones, me permitieron hacer la película. Buscar fondos aquí, obviamente de ayudas desde los ministerios, pero también desde el área privada.

¿Los miembros de la coproducción influenciaron las decisiones creativas y logísticas en el trabajo de la preproducción y producción?

No, de ninguna manera. Han sido socios muy respetuosos de la autoría de la película. Hay ciertas cosas, ciertas decisiones de producción que tienen que ser mediadas frente a las coproducciones porque se firman acuerdos internacionales que están mediados por un convenio, el único acuerdo que yo entiendo que tiene el Ecuador es el acuerdo iberoamericano de coproducción. Entonces eso para una firma de una coproducción internacional te define cómo va a ser la colaboración artística y técnica, que es una necesidad, pero yo no quiero verlo como una imposición, aunque evidentemente lo es. Pero es una forma que tiene este organismo para que los cineastas iberoamericanos confluyan en temas de producción y en temas creativos frente a lo cinematográfico. Es decir, lo peor que podemos hacer en Iberoamérica es estar aislados. Nuestras cinematografías tienen que encontrarse y tienen que encontrar la posibilidad también de llegar a nuestros propios públicos.

Estamos invadidos por el cine de Hollywood y casi no existe posibilidad de ver nuestro propio cine. En este mismo momento, si me paro en el cine, yo no voy a encontrar una película colombiana y una peruana. Pero las coproducciones de alguna manera sí te obligan a que estrenes en esos países. «Obliga», digo entre comillas, porque es buenísimo que exista esa circunstancia, pero también nos obliga a conocernos y aprender. Por ejemplo, de países que están más desarrollados cinematográficamente, quiero decir, en el sentido de la industria, como en este caso España y Colombia. Entonces es superbueno, pero hay que mantenerlo con un determinado cuidado, creo yo. Lo que no puedes permitir es que la historia cambie radicalmente por estas circunstancias o que se vuelva inverosímil. Que estés caminando por la calle y te hable, no sé, alguien de Colombia porque sí. Así no funciona. Pero creo que es totalmente factible dentro de los esquemas creativos que sean respetuosos a la historia original.

En este caso hubo una actriz y un actor colombiano. Es un poco lo que se espera, y también una actriz española. El equipo técnico de fotografía vino desde España, el equipo de sonido vino desde Colombia. En-

tonces yo creo que eso nos favorece y nos permite, como te digo, aprender unos de otros. Entonces está buenísimo. Pero no algo como decir «vamos a cambiar la historia» o algo por el estilo. Absolutamente no. De hecho, la actriz colombiana, ella trabajó el acento y no actúa de colombiana, actúa de ecuatoriana.

¿La película qué reflexión busca generar sobre la instrumentalización de la fe en contextos de vulnerabilidad económica?

Evidentemente en la película se tocan una infinidad de temas, depende de la lectura también de cada espectador. Para mí *El rezador* es una reflexión sobre la fe y a pesar de lo que cree la gente, no me parece que esa historia tenga que estar necesariamente centrada o enmarcada dentro de los esquemas religiosos. Aunque es así, pero podría estar en otros. Como te decía antes, ese tema de la persona que se aprovecha de la creencia del otro, por ejemplo, lo veo muchísimo ahora en el ámbito empresarial, en el ámbito de la motivación.

148

Me parece que es exactamente el mismo esquema. Lo que se refiere a la economía popular creo que es un poco circunstancial. Está metido dentro del contexto que creé para los personajes, que me convenía, porque pude haberla hecho como al principio pensé. Pude haber hecho esta historia en un barrio de clase alta, en una empresa. La pude haber hecho en Manabí, en un recinto, y también funciona. Y pude haberla hecho fuera del ámbito de la religión y también funciona. Entonces, no es que estaba centrándome en el sentido de la economía popular, sino en la mercantilización de la fe. Eso es un poco. Claro que, dentro del contexto, eso termina planteándose como el desarrollo de un gran negocio que trasciende los planes de la familia hacia la comunidad, que en este caso es del barrio de Atucucho.

Y luego me decía cuál era la reflexión que quiero yo plantear a la gente. Hay una posición del autor frente al tema a tratarse. Pero yo no quiero imponer ningún tipo de reflexión ni mensaje. Espero que el espectador participe en el planteamiento y encuentre sus propias conclusiones. Me cae mal eso de creer que yo tenga alguna respuesta a algo, o la solución

a algo, o la visión correcta a algo. De hecho, podría decir casi con seguridad que es lo contrario, que no me sé nada. Lo que quiero es plantear un tema y lo que hacen las personas es participar en ese debate. Y por eso te decía, yo no tengo ningún problema con que se asuma la película como algo que le gustó a alguien o no le gustó. No me interesa en ese sentido. Está lindo conectarse con la gente cuando disfrutan la película, pero no me molesta para nada que alguien no la disfrute.

¿Cómo fue el trabajo al filmar en Atucucho, barrio tradicional de la capital?

Yo no creo que sea tan conocido. Yo le decía a la gente:

- Estoy escribiendo un guion que es en Atucucho.
- ¿Dónde queda Atucucho?
- Es un barrio de Quito.
- ¿Y dónde queda?
- Queda ahí al frente de tu casa.

Siempre me ha llamado la atención que, en las ciudades, en las sociedades, en una ciudad como Quito, la gente vive en sus propias burbujas, en sus propios espacios. Puedes pasar por lo occidental, que es la entrada a Atucucho, mil veces y no darte cuenta que existe, eso me mata, de hecho, es una de las razones por las que decidí que sea Atucucho, porque yo mismo no conocía el lugar. Todo es una cuestión de experiencias de la vida entera, lo conocí cuando estaba en el colegio y se empezaban a llenar de invasiones y del colegio nos llevaron a que hagamos una encuesta a la gente que invadía para ver cuáles eran sus necesidades, etcétera, y en ese momento era solo eso, eran como unos bloques que comenzaban a ponerse en donde antes había árboles.

Pero yo veía todo el tiempo cómo crecía y cómo se convertía en un barrio imponente. En realidad, porque es una loma. Y cuando ya pensé en *El Rezador* y en el esquema de negocio que él plantea, me gustaba la idea de que Atucucho tenga prácticamente una sola entrada. Yo sé que no se nota en la película, pero el contexto es que, si tienes una sola entrada, puedes controlar los negocios alrededor desde donde lucra el negocio central. Ellos están lucrando de los puestos, de las tiendas, de las farma-

cias, del que vende agua, del que vende cualquier cosa. Si está muy abierto un barrio en la parte baja, lo que pasa es que se filtran personas. Puede venir cualquiera a vender cualquier cosa. Entonces a mí esa situación también geográfica es lo que me atrajo mucho. Más que la situación socioeconómica también. Yo cuando me di cuenta de que Atucucho era como una pequeña isla en realidad, me dije: «Ese es el lugar donde yo quiero trabajar».

¿Cómo fue trabajar con la gente de Autocucho?

Maravilloso, increíble. Sí, evidentemente fue un proceso en el que nos fuimos acercando a los líderes del barrio, de las comunidades, explicándoles lo que teníamos que hacer. Hicimos algunos talleres con gente del sector, buscando también perfiles que nos ayudaran para salir en la película y otros para trabajar en la película. Y eso es lo que sucedió. Tuvimos gente, parte del *crew*, del equipo de rodaje, era gente de Atucucho; y muchísima gente son extras, actores, no solamente extras, sino también figurantes e inclusive secundarios.

150

Antanacio Di Felice, el personaje principal, es un estafador que experimenta una transformación. ¿Cómo desarrolló la complejidad moral de este personaje y qué representa en el contexto narrativo?

Desarrollé la complejidad moral de este tipo intentando entenderlo. Y ese entendimiento pasó por muchos años. Yo siempre cuento la historia del funeral, yo ya no me acuerdo de quién era el funeral, pero no me olvidé nunca del estafador. Entonces decía, ¿cómo puede ser posible? Yo no sería capaz de quitarle un dólar a una persona con base en su sufrimiento, pero al entender también que era simplemente una persona que seguramente tenía necesidades, no solo económicas, sino emocionales, yo fui, digamos, entendiendo un poco al personaje. No alineándome con su forma de pensar y de actuar, pero yo siempre prefiero contar historias de lo que no me gusta, no de lo que me gusta. Y a eso sí me duelen las lecturas de la gente. No me importa, me parece que está bien, pero me duele.

Cuando la gente cree que yo estoy alineado con el pensamiento del personaje, me parece realmente ridículo. Pasaba mucho con *A tus espaldas*. Que es un tipo tonto, racista en el exterior. Dicen «¿estás planteando eso?». No, no estoy planteando eso, estoy burlándome de eso. Y en este caso no tenía ese tono burlón, porque la anterior película era una comedia dramática, una caricatura. Esto era una visión más sesgada, más de entenderle al personaje para entenderme a mí mismo. Porque yo tengo esas mismas necesidades de fe que tiene todo el mundo y las mismas contradicciones que todos tenemos.

Hablábamos de la contradicción, es así. Pero todo tiene una motivación, todo tiene un porqué. Y yo creo que el tratar de entender y el crearle una vida a Antanacio es lo que te permite de alguna manera saber cómo va a actuar ante determinadas situaciones y ese entender me permitía saber que este personaje completamente amoral iba a caer finalmente en su propio juego porque no era nada más que un humano, un ser humano que se puede aprovechar de todo el mundo.

151

Hablando de los personajes: la niña milagrosa, ¿cómo se abordó la presentación de la niña considerada milagrosa?

Con mucho cuidado y hasta inclusive con mucho cariño porque también es un personaje en el que piensas tanto que comienzas a temer por el personaje y me estremecía el abuso del que ella es objeto. Entonces me parecía terrible, no quería victimizarla, pero definitivamente es una víctima y siento que la película finalmente muestra cómo es agredida en todo nivel para mí y eso empieza en una escena cuando conoce al rezador y el papá le dice tócalo y él le toca. Para mí ese momento es terrorífico, porque tiene unos guiños del cine de terror. Me parece que es una locura cómo se puede abusar de la inocencia de esta niña. Y eso pasa, eso pasó, y eso sigue pasando. Yo intenté ser respetuoso también con ella y permitirle hacer lo que es, pero también finalmente no ser esa víctima. Si alguien gana en esta película... Creo que todos pierden, pero si alguien ganaría es ella.

Las dinámicas familiares, la relación entre los padres, la niña y el estafador es central en la historia.

¿Qué busca explorar con esta dinámica en términos de complicidad y responsabilidad moral?

Lo que quiere es escarbar en la condición humana, nada más. Y la condición humana es eso, una serie de contradicciones y relaciones que si no tienen cierta comprensión de límites morales te pueden llevar a circunstancias muy complejas. Ahora como narrador, esas situaciones complejas te convienen, aunque eso suene cínico, pero es verdad. Entonces yo lo único que quería hacer es explorar esa condición humana y permitirles desde sus propios contextos que se metan en todos los líos posibles y me permitan contar.

¿Cómo se definió el estilo visual y qué influencias cinematográficas se reconocen en tu trabajo?

152

Se trabajó durante mucho tiempo. También supe que el director de fotografía iba a ser Carlos de Miguel, que es un gran amigo español. Durante al menos unos cinco o seis años se trabajó antes del rodaje y eso nos dio el tiempo para poder conversar. Para que él entienda como yo veía la película y recibir también su *feedback* creativo. Entonces siempre entendimos que este tenía una base de *thriller*, es un *thriller* y es un drama. Yo creo que tal vez es más drama que *thriller*.

Y eso para mí marcaba definitivamente claroscuros, una verdad y un montón de cosas que nunca salen en realidad a los públicos, o difíciles de alguna manera que se puedan ver. Entonces, lo visual no es una decisión estética, es una decisión narrativa. Me cuesta comenzar a trabajar con referencias, porque siento que a veces te limitan un montón, pero definitivamente sí hubo y las primeras fueron pictóricas, fueron de la obra de Goya que está en el Museo del Prado, la serie negra, los colores están inspirados en esta serie. Y luego, por supuesto, otras referencias de luz, tal vez Caravaggio, y cosas de cine clásico, el *film noir*. Acercar la

iluminación a esa forma más expresionista, de esas propuestas antiguas, donde estaba el investigador y la *femme fatale*. Ahora me fantaseo con la idea de hacer una versión en blanco y negro de la película, creo que quedaría superbién.

¿Hubo imágenes reales del tema de la procesión de Jesús del Gran Poder? ¿o creaste una procesión o una reunión religiosa?

No creé una procesión. Yo, tres o cuatro años atrás, antes del rodaje, hice esas tomas de la procesión de Jesús del Gran Poder, que son reales y son espeluznantes. Ves un niño vestido de cucurucho cargando una cruz pequeña. Esa es la inspiración del sentido de lo terrorífico. A mí esas cosas me destrozan el alma, me dan terror. Y en el tema de las locaciones, no todas las locaciones fueron reales. En realidad, todos los interiores de la casa de la niña milagrosa es un set. Era muy complicado ir a Atucucho, encontrar una locación y pedir a la gente que salga de su casa, no era viable, y tampoco encontrar en otro sitio. De hecho, la busqué, así que nos dimos cuenta de que la verdadera opción para trabajar esas escenas era recrear los interiores y fíjate, no sé, yo creo que tal vez es la primera película ecuatoriana cuyos interiores principales son recreados. No podría asegurarlo, pero no tengo un referente de alguien más que lo haya hecho.

153

¿Dónde se grabó este interior recreado?

En un estudio, en un estudio que queda, fíjate, no queda muy lejos de Atucucho, en la loma de al frente. Parecen dos pisos, pero en realidad son un solo piso. Los personajes no caminan directamente hacia arriba, empujan a caminar hacia arriba, sino la verdad se caía. Está en la lomita del frente, en San Fernando, acá por lo occidental. Podíamos ver a Atucucho, y de Atucucho podíamos ver el set. Fue muy cómodo, una vez construida la locación, superchévere, porque tampoco queda lejos de este lugar donde yo vivo. Aquí estaban también hospedados los actores, así que realmente

fue muy cómodo ir a trabajar. Tampoco había trabajado nunca en un decorado construido. Pero, en realidad yo había durante muchos años pensado cómo se movían los personajes dentro de esa casa y para mí, además, era importantísimo saber cómo entraba la luz y por dónde entraba la luz. Lo habíamos planificado muy bien, y eso no lo iba a conseguir en una casa real. Fíjate en que la luz dentro de la casa está un poquito más allá de la realidad, es casi onírica y necesitaba las condiciones del espacio para poder hacerla. Entonces, la verdad es que tal vez esa es la justificación más fuerte de por qué lo hicimos. Luego, sumado a la imposibilidad o la dificultad de encontrar la locación, teníamos que hacerlo.

De hecho, hay tomas que yo por ahí alguna vez puse en un *post*, como yo cinco años antes había dibujado el plano en lápiz, luego le pedí a un artista que lo dibuje y cómo quedó la película, y son igualitos. Hay cinco años de diferencia entre el boceto y la toma, y eso es porque pudimos construir el set.

154

La banda sonora fue compuesta por Sebastián Escofet. ¿Cómo colaboraron para que la música complementara la narrativa y la atmósfera de la película?

Para mí la música era superimportante, sobre todo porque quería que referiera a este tema del *thriller*. Pero finalmente creo que sentí que entendía lo que yo quería y necesitaba de Sebastián Escofet, que es un músico argentino con muchísima experiencia en lo cinematográfico. Él habrá hecho unas 50 películas y series, ha trabajado con Iñárritu, con gente como Gustavo Santaolalla. Me di cuenta de que él conectaba, que entendía, y seguramente por la experiencia que tiene se le hace muy fácil como qué es lo que necesita y comenzar a proponer. De ahí para adelante el asunto fue muy sencillo.

La película tiene bastante musicalización, pero algo que yo necesitaba era que sea música, como expresaba Sebastián, «crea música no música», que básicamente son de alguna manera ambientes. Ambientes

que refieren esta situación de tensión que es constante en todas las escenas de la película. Entonces eso fue maravilloso trabajarlo con él. Hay temas superevidentes como el del final, pero en muchos espacios la música está ahí presente. No es algo que te llama, no es algo que te saque de la historia, simplemente es como un pequeño acento de tensión, eso diría yo.

Llegamos a la parte final de la entrevista, y quisiera que nos comentés el tema de la recepción del público, cómo fue la recepción de la película *El rezador*, tanto en Ecuador como en el extranjero. ¿Existieron diferencias significativas en la recepción del público?

En general el público entendió la película. Ya no sucedieron esos casos como el que te contaba de la película anterior y también porque creo que el público ha cambiado. De alguna manera no se asustan tan fácilmente sobre algún planteamiento que pueda ser disruptivo. Yo siento que a la mayoría de la gente le gustó la película y se unió con ella y han tenido reacciones muy positivas. Hay gente a la que no le ha gustado también, como te decía, me parece muy bien. Pero son menos y está lindo unirse con la gente que conecta de alguna manera con lo que estás planteando.

En los cines nos fue bien, fuimos de las películas ecuatorianas que más espectadores tuvieron ese año. Salvando las distancias con lo que pasó con la película anterior. Vivíamos en otro tiempo completamente distinto. La asistencia del público a salas ha disminuido para las que son películas diferentes a los *blockbusters*.

Creo que pudimos haber manejado, ahora viendo un poco a la distancia, el tema de *marketing*. Apuntalar un poco más el tema de la promoción. Sobre todo, porque tal vez la hicimos pensando todavía en una promoción demasiado tradicional. Yo creo que las cosas tienen que hacerse de una manera distinta. De hecho, a la película le fue bien, tuvo distribución aquí en el Ecuador. Siempre tuvo distribución internacional porque la película fue comprada desde el guion por un agente de ventas alemán.

Antes del estreno aquí ya teníamos un trato con HBO Europa y luego ha tenido otras plataformas importantes en Latinoamérica; está en Amazon Prime, en España en el RTVE Play, en Estados Unidos en cable. Es evidente que hemos tenido un público muchísimo más amplio. Es extraño porque *A tus espaldas* fue una de las películas más vistas del cine ecuatoriano y *El rezador* seguramente tenga más espectadores, pero están ya repartidos por otros espacios geográficos.