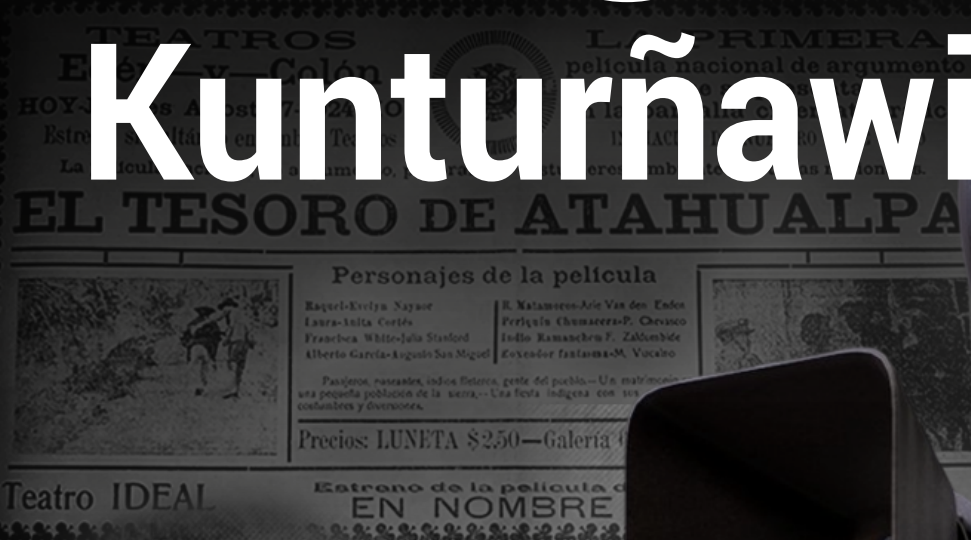


INMÓVIL

14

Kunturñawi 2



Una mirada al
centenario del
cine ecuatoriano.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

NOTA DEL DIRECTOR

Piedad Zurita.....	05
--------------------	----

EN FOCO

CIEN AÑOS DEL CINE ECUATORIANO: La ficción de un mito y las ironías de su historia Pocho Álvarez.....	08
CIEN AÑOS DEL CINE ECUATORIANO: notas para una caracterización, periodización y prospectiva del campo cinematográfico nacional. Christian León.....	57

FUERA DE FOCO

AUGUSTO SAN MIGUEL: El imaginario de un artista moderno en los años veinte Wilma Granda.....	69
CINE, UNA NECESIDAD DESDE LA DIVERSIDAD: El desafío de ser cineasta desde la feminidad y el cine indígena. Rocío Gómez Semanate.....	82
100 AÑOS DE CINE ECUATORIANO: una mirada al trabajo en el archivo desde el género Mariuxi Alemán.....	89
HISTORIA DE LOS TEATROS Y LAS SALAS DE CINE EN RIOBAMBA Edwin Chávez.....	94
EL OJO EN LA PUNTA DE LOS DEDOS Orisel Castro López.....	101
¿QUIÉN VE EL CINE ECUATORIANO? Rafael Barriga.....	107

INMÓVIL 14

Revista de Incine Universitario

ISSN 2528-7990

Incine Universitario

Msc. Diana Molina - Rectora

Msc. Mauricio Acosta - Vicerrector

Camilo Luzuriaga, PhD - Presidente de la junta de regentes

Comité Editorial

Mgs. Daniela González - Universidad de las Artes

Juan Ortiz - FLACSO Ecuador

Mgs. Dairy Sánchez - Instituto Metropolitano de Diseño

Mgs. Miguel Aillón - Universidad de las Artes

Mgs. Lissette Cabrera - INCINE

Equipo Editorial

Dirección y Edición: Daniel Montenegro, PhD (c) - INCINE

Corrección de estilo: Efraín Villacís

Diagramación y Diseño: Argenis Godoy

INCINE

Instituto Superior Tecnológico de Cine Actuación

Lugo N24-298 y Vizcaya, La Floresta

Pbx: (02) 2908990

Quito, Ecuador

REVISTA KUNTURÑAWI No 2

Cine Ecuatoriano

Dirección

Piedad Zurita

Comité Editorial

Pocho Álvarez

Wilma Granda

Galo Vásconez

Juan Martín Cueva

Ivonne Carrera Segovia

Itzayana Robalino

Articulistas

Wilma Granda

Rocío Gómez

Mariuxi Alemán

Edwin Chávez

Orisel Castro

Rafael Barriga

FUNDACIÓN ARTE NATIVO

Av. Edelberto Bonilla y Puruha

Pbx: 099277388

Riobamba, Ecuador

www.fundacionartenativo.org



Nota del Director

El cine sucede como el amor

Aunque callado, el cine dio mucho que hablar desde su origen. Sucedió que podía registrarse la realidad en imágenes, y surgieron múltiples miradas: desde el ojo detrás de una cámara hasta la emoción de quien propone un punto de vista, un sueño prodigioso, un testimonio, un cuento, una historia real, un reflejo de la experiencia del otro, o la creación pura de un creador, atravesando las retinas de los espectadores, recorriendo su sensibilidad, su inteligencia y su imaginación. El cine es una de las más arrebatadoras aventuras de la existencia.

Este nuevo número de **Inmóvil** se vincula con el número de 2 de la revista **Kunturñawi**, y es un homenaje a los 100 años del cine ecuatoriano, expresión artística que ha sido testigo y narradora de nuestra historia, nuestras luchas, nuestras identidades y de nuestros sueños y fantasías. A lo largo de un siglo, el cine en el Ecuador ha evolucionado, enfrentando desafíos y celebrando logros, convirtiéndose en una manifestación de nuestra cultura y la memoria plural.

Los textos reunidos en esta edición son el resultado del **II Congreso: Cine Memoria y Patrimonio del Ecuador** organizado por la Fundación Arte Nativo, en el contexto de la 13^{ra} edición del **Festival de Cine Ecuatoriano Kunturñawi**, un espacio de diálogo y reflexión cinematográfica, donde cineastas, críticos, académicos y entusiastas del cine se congregaron para discutir el presente y futuro de nuestro cine.

En la sección *En foco*, Pocho Álvarez, elabora un largo y exhaustivo paneo, una revisión crítica de la historia del cine ecuatoriano: su evolución, sin perder de vista ni sacar de cuadro a las actividades desarrolladas por diferentes instituciones y gremios reunidos alrededor del cine. Políticas públicas, legislaciones, modos de ver y entender el cine desde diferentes aristas: el realizador, la producción, financiamiento, distribución y exhibición.

Wilma Granda elabora un nuevo *close up* al legado de Augusto San Miguel: esos misteriosos caminos que recorrió su vida y obra.

Rocío Gómez Selante hace una panorámica del fomento a la diversidad en la producción cinematográfica nacional y logra un par de planos cerrados sobre mujeres cineastas y el cine indígena.

Edwin Chávez, con humor y detalles, realiza un recuento centenario sobre el devenir de las salas de teatro y de cine como espacios culturales de la sociedad en la ciudad de Riobamba. Y Rafael Barriga nos ofrece una reflexión acerca del espectador y sus apetencias en la actualidad.

Orisel Castro nos adentra y nos lleva a palpar propuestas cinematográficas de autoras de diferentes latitudes, a partir de cualidades hápticas: *mirar con otros órganos y reconocer otros*

linajes desde los que oponer resistencia y devolver algo de equilibrio a eso que entendemos como cine.

Mariuxi Alemán y Cristian León, nos plantean dos perspectivas para mirar y leer sobre el primer siglo del cine ecuatoriano. Ensayos urdidos desde la academia y la emoción del cinéfilo, desde la identidad cinematográfica y el redescubrimiento de actrices, directoras y realizadores de nuestra historia fílmica, de quienes no muchos estamos al tanto.

El **Festival Kunturñawi** es un espacio clave para que nuestro cine se siga desarrollando, promoviendo el análisis y el pensamiento crítico, la formación y su proyección en el ámbito nacional e internacional.

Kunturñawi no solo celebra al cine, abre caminos para que las nuevas generaciones de realizadores, mujeres y hombres encuentren apoyo, inspiración y reconocimiento. Su existencia y continuidad son fundamentales para que nuestro cine siga fortaleciéndose, creciendo y alcanzando nuevas audiencias.

Inmóvil y Kunturñawi rendimos tributo a un siglo de imágenes en movimiento que han dado forma a nuestra memoria visual y reafirma nuestro compromiso con el desarrollo y la difusión del cine ecuatoriano.

¡Que nos suceda el cine!

Piedad Zurita
Directora del Festival Kunturñawi

FOCCO

EN

Cien Años del Cine Ecuatoriano:

La ficción de un mito y las ironías de su historia

Pocho Álvarez

RESUMEN

Este texto constituye un recorrido crítico por la historia del cine ecuatoriano, en el cual se analizan sus principales hitos artísticos y su evolución a lo largo del tiempo, que examinan las implicaciones políticas que han influido en su desarrollo. A través de una reflexión profunda, se identifican las dinámicas que han caracterizado la relación entre el Estado, las instituciones culturales y los cineastas, evidenciando tanto los avances logrados como las limitaciones estructurales que han obstaculizado la consolidación de una industria cinematográfica sostenible. Finalmente, se plantean posibles estrategias y marcos de acción orientados a fortalecer el cine ecuatoriano, promoviendo políticas públicas descentralizadas, incentivos legales y un mayor compromiso de los diversos actores del sector, con el objetivo de fomentar una producción cinematográfica diversa e incluyente.

ABSTRACT

This text is a critical review of the history of Ecuadorian cinema, analyzing its main artistic milestones and its evolution over time, while at the same time examining the political implications that have influenced its development. Through an in-depth reflection, it identifies the dynamics that have characterized the relationship between the State, cultural institutions and filmmakers, highlighting both the progress achieved and the structural limitations that have hindered the consolidation of a sustainable film industry. Finally, possible strategies and frameworks for action aimed at strengthening Ecuadorian cinema are proposed, promoting decentralized public policies, legal incentives and a greater commitment of the various actors in the sector, with the objective of fostering a diverse and inclusive film production.

PALABRAS CLAVE

Cine, Historia, Ecuador, Política pública, Diálogo.

KEYWORDS

Cinema, History, Ecuador, Public policy, Dialogue.

I LA HISTORIA

A más de ser año de estiaje y apagones, tiempo de crisis, violencia y obscuridad en todos los espacios del quehacer país, el 2024 pasará al recuerdo por haber sido también un tiempo de conmemoración y festejo.

A lo largo de semanas y meses cargados de opacidad, el quehacer de las dos principales instituciones de cultura, el Ministerio y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, usualmente una resta más que una suma, sorprendió por el acuerdo que hicieron a mediados de año con otras entidades: el GAD de Pichincha, universidades y medios de comunicación, para impulsar, en agosto, una celebración oficial: “Cien años del cine ecuatoriano”, la ficción de un mito.

“A veces es bueno inventarse, crear un mito necesario.”¹

Haciendo honor a nuestra pertenencia, ecuador palabra homógrafa²: línea imaginaria que divide al mundo en dos hemisferios y término que otorga identidad a una geografía situada en la mitad de la tierra, *aequator* en latín, Ecuador en español, *...un país irreal limitado por sí mismo...*, diría el poeta Jorgenrique Adoum.

Ecuador es una impronta espiritual, memoria de un nosotros como colectivo que habitamos y nos habita. Un plural que alimenta hacia adentro esa característica nominativa de lo intangible imaginario como identidad, pertenencia y saber. Un conocer plural más cercano al mito que al conocimiento. Por ello tatuamos en nuestra memoria país al Ecuador leyenda. El Reino de Quito. Los descubridores del gran río de las Amazonas. Quito, Luz de América. Abdón Calderón, el niño héroe. El ferrocarril de Alfaro. El Abel de América. La revolución ciudadana. Cien años del cine ecuatoriano.

La ficción de un mito, los 100 años

Decir que el cine ecuatoriano conmemoró, en 2024, sus cien años de existencia, como el Ministerio de Cultura, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Cinemateca Nacional, Universidades y otras instituciones, oficiales y no oficiales, lo consideraron, es generar ficción sobre un mito. Decir cien años de cine ecuatoriano es en realidad un exordio grandilocuente, un artificio para escribir un guión de disertaciones, conversatorios y muestras de un tiempo cinematográfico en la mitad de la tierra, cargado más de optimismo iluso que de una realidad enraizada en la historia de una lucha larga contra la indiferencia de un estado y sociedad impasible al “séptimo arte”. Un bregar de cineastas impregnados por una necia voluntad de ser sin embargo ignorada por ese espacio de conmemoración oficial.

Digo esto porque la historia del arte cinematográfico en el país de la mitad es un guión discontinuo, más de esperas y olvidos, de interrupciones y cortes, que de acción, rodajes, obras y propuestas. Es un “tiempo centenario” que suma ausencias y orfandades profundas, décadas de políticas públicas inexistentes para el cine, y en consecuencia también para las artes y la cultura en general. Un tiempo vacío de por lo menos tres décadas, una suerte de hibernación hasta que el clima país cambie.

¹ Entrevista a Juan Martín Cueva 14-08-2024

² La palabra homógrafa se escribe y se pronuncia igual, pero tiene significados diferentes de doble significado.

Hay que decir que el cine y los cineastas, a lo largo de la historia centenaria que el 2024 conmemoró, no hemos tenido ni con el Estado y su poder Legislativo y Ejecutivo, ni con sus instituciones especializadas, Ministerio de Cultura, Casa de la Cultura, Cinemateca Nacional, una relación diáfana, cercana y amigable. Al contrario, esa relación ha sido, como lo dije anteriormente y lo repito, en muchos momentos o tramos de ese llamado tiempo centenario, distante e inhóspito.

La llegada de “las vistas en movimiento”:

“Las vistas en movimiento”, el cine, llega a Ecuador, al igual que a los demás países de América Latina, a finales del siglo XIX, comienzos del XX, de la mano de comerciantes, viajeros y exploradores que vienen de Europa con la caja mágica que proyecta imágenes en movimiento. Llega a los muelles del puerto de Guayaquil para afincarse rápidamente en una sociedad convulsionada por los vientos de cambio.

Es el nuevo siglo que llega, la época de la modernidad y la construcción de una nueva sociedad integrada al circuito del capitalismo mundial, el tiempo de la edificación del Estado separado de la Iglesia. El estado laico como principio constituyente, una génesis que se mantiene aún como premisa de la actual Constitución Política del Ecuador. Es el momento de las grandes obras, la construcción del ferrocarril que integra costa y sierra en un solo país. Es el período de la revolución liberal que va desde las primeras conspiraciones, en 1864, hasta el período del triunfo y consolidación de la revolución propiamente dicha: 1895-1912.

Época de violencia y lucha política entre liberales y conservadores fue el escenario donde las primeras proyecciones de cine aparecieron en la carpa de las vistas del puerto principal. Según lo que señala la primera estudiosa e investigadora del cine Ecuatoriano, Wilma Granda, 1901 es el año en el que se registra la primera proyección, cuando el mexicano Julio Quiroz, en su carpa ecuestre en Guayaquil, muestra cortos de Europa: “La exposición de París de 1900”, “Los funerales de la reina Victoria” y “Escenas de la Pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo”. Sin embargo, es seguro que cinco años antes ya hubo proyecciones, como aquella que se afirma sucedió a finales del siglo XIX, en 1899, cuando la compañía Watry y Casthor exhibe, en las funciones de teatro, en el Teatro Olmedo en Guayaquil, las primeras películas europeas: “La corrida de toros en Sevilla”, “Un desfile militar en París” y “El jubileo de la Reina Victoria en Londres”.

El “Lumiere”, como llamaban también a las proyecciones cinematográficas, llegó a instalarse y ser un referente, un ícono de la novedad y el cambio que traía el nuevo siglo. En 1906, el italiano Carlo Valenti, llegó a Guayaquil con su cinematógrafo itinerante para filmar y exhibir los primeros registros fílmicos hechos en Ecuador, los cortos: “Amago de incendio”, “Ejercicio del cuerpo de bomberos” y “Procesión del Corpus en Guayaquil”. Para luego, por la misma época, realizar en Quito y mostrar, en el Teatro Sucre, “Vistas del Conservatorio Nacional de Música” y “Fiestas patrias del 10 de agosto”.³

En adelante, la proyección de cine en las principales ciudades del país seguiría abriendo escenarios y pantallas. En 1910, se crea en Guayaquil la primera empresa ecuatoriana de producción y distribución de cine, “Ambos Mundos”, y año seguido, un chalet del Boulevard 9 de Octubre serviría como sede de la primera sala de cine de la ciudad, el Teatro Edén.

³ (Cine silente en Ecuador. Wilma Granda Noboa CCE-Cinemateca Nacional-Unesco 1995).

Hacia 1914 se construyen e inauguran en Quito, cuatro salas emblemáticas: Puerta del Sol, Edén Royal, Variedades y Popular.⁴

La fecha fundacional:

El estreno, en los teatros Edén y Colón de la ciudad de Guayaquil, el jueves 7 de agosto de 1924, de *La primera película nacional de argumento que se presenta en la pantalla cinematográfica* (reza el aviso promocional de la prensa de ese entonces), sirvió de razón y argumento para ochenta y dos años después, formular el Decreto Ejecutivo N° 1969, del 18 de octubre de 2006, del Ministerio de Educación y Cultura, que institucionaliza, el 7 de agosto, como el día del cine ecuatoriano. Así, de esta forma, la burocracia creó oficialmente “el acta fundacional” del cine en el Ecuador, motivo del festejo centenario de agosto del 2024.

Más allá de la narrativa de los decretos que buscan inaugurar la historia oficial, por lo tanto, la memoria del nosotros, hay que decir con el poeta Mario Benedetti: *“el olvido está lleno de memoria.”*

Desde el primer registro cierto de filmación y exhibición de películas hechas en Ecuador (1901), han transcurrido ciento veinte y tres años, y son ciento tres años de la publicación de la primera revista especializada en cine del Ecuador: **Proyecciones del Edén**, y de la exhibición del corto documental: “Los funerales del general Alfaro” producido por Ambos Mundos y Rivas films.

De igual manera son ciento dos años de la exhibición de “Fiestas centenarias del Ecuador”, documental filmado durante y para la celebración de los cien años de la Batalla del Pichincha, el 24 de mayo de 1922.

Aún resuenan el eco de las voces y artículos, coloquios, conferencias y mesas redondas, así como también las evocaciones a “la fecha fundacional del cine ecuatoriano”, agosto 7 de 1924, pero, mirando la historia, me pregunto ¿Qué celebramos o qué debemos celebrar...?

El nacer de un nuevo arte:

La década de los 20 del siglo XX es una época de profunda crisis económica, social y política, un tiempo de organización de la protesta.

Para 1921, la caída de los precios del cacao en el mercado mundial –el principal producto de exportación de ese entonces– junto a las plagas que reducen su producción a la mitad, la devaluación de la moneda, el surgimiento de nuevos movimientos sociales, los proletarios empoderados por la influencia del pensamiento anarquista y la Revolución Bolchevique que llega por el puerto, las nuevas organizaciones sociales y sus paradigmas que plantean la reducción de la jornada de trabajo a ocho horas laborables, pago justo y trato digno, la huelga de noviembre de 1922 y su desenlace trágico con la masacre del día 15, constituye el escenario país que precede al surgimiento, en 1924, de un cineasta, Augusto San Miguel, que apuesta a que una cámara de cine en este espacio imaginario, no se limite a ser un registro solo de eventos o acontecimientos oficiales de la vida social y política del poder, sino que sea la herramienta para proyectar en el nuevo arte –“las películas nacionales

⁴ Granda, Gudiño, Serrano, y Vásquez, 1986).

con argumento”— es decir una proposición razonada, una opinión de autor respecto de la vida del Ecuador país y su sociedad de banqueros y hacendados, de obreros y comunidades indígenas y mestizas del campo y la ciudad, invisibilizadas por el poder y sus intereses.

Así, entre 1924 y 1925, San Miguel y su empresa Ecuador Film Co., estrena los argumentales: “El tesoro de Atahualpa”, “Se necesita una guagua”, y “Un abismo y dos almas”. En abril de 1925 estrenó el documental “El desastre de la vía férrea”.

Así, el “arte de la pantalla”, como se conocía al cine, encuentra en los argumentales de San Miguel, la ligazón necesaria para ser “denuncia y lucha política.” En “Un abismo y dos almas” muestra el maltrato a los indios en la hacienda serrana.

La Ecuador Film Co. presenta esta obra como una especie de sanción para aquellos hacendados desalmados que sin tomar en cuenta que el indio también es hombre los tratan como verdaderos animales [...] (Diario El Comercio de Quito, 23 de marzo de 1925)

“A San Miguel lo celebramos por lo que irradia, por lo que sugiere con temáticas que no eran asimiladas ni calificadas por el poder, como poner a los indios en escena, que no era algo que estuviera bien visto por la época.”⁵ (Wilma Granda, Cine silente en Ecuador, 1995)

Para cerrar esa época, en 1929 se filma en Quito el “western ecuatoriano” “El terror de la frontera”, realizado por un grupo de aficionados al cine de la ciudad de Ambato, que incluye imágenes montadas de un western norteamericano.

Detrás de la celebración, la 1ra. ironía:

La celebración de los cien años encierra una primera ironía de la historia del cine ecuatoriano. Se sabe del argumental “El tesoro de Atahualpa”, que se vio en salas de Guayaquil y que nueve días después de su estreno se pudo presentar en Quito. Se conoce también quienes actuaron, los testimonios de quienes conocieron a San Miguel, la información escrita testimonial y gráfica de la época, publicada en los periódicos del Ecuador, pero la película como tal no existe en ningún lado del planeta, al igual que las otras obras de San Miguel: desaparecieron. Se afirma que el autor pidió que, a su muerte, 1937, lo enterraran con todas sus películas; por otro lado, se especula que su obra siguió el derrotero de la gran mayoría de películas del cine silente: desaparecieron. La base en la que se imprimían las imágenes en movimiento del cine silente, nitrato de plata, era altamente inflamable y fue esta la razón por la cual un alto porcentaje de ese tiempo cinematográfico no existe.

Documental, crónica oficial y películas sonoras:

En 1926, el sacerdote Carlos Crespi realiza en Cuenca “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas”, primer documental etnográfico que se conoce. En esa misma época, con el auspicio del gobierno

⁵ (Cine silente en Ecuador. Wilma Granda Noboa CCE-Cinemateca Nacional-Unesco1995).

de Isidro Ayora, aparece “Ecuador: Noticiero Ocaña film”, del español Manuel Ocaña, que abre la tradición cronística: la filmación de eventos oficiales auspiciados desde el poder, un quehacer que retomarán Gabriel Tramontana, en Guayaquil, y Agustín Cuesta Ordóñez, en Quito, entre 1950 y 1980.

Para comienzos de la década de los 30s, “Guayaquil de mis amores”, película de Francisco Diumenjo, “Fue la primera película nacional con doblaje en vivo que se convirtió en el espectáculo cinematográfico sin parangón en la historia del cine ecuatoriano”⁶ (Granda, 1995) Posterior a este éxito de taquilla, se presentó bajo el mismo esquema de doblaje, el melodrama “La divina canción” y, en 1931, “El incendio”, ambas películas del chileno Alberto Santana.

En 1934, Carlos Endara muestra su propuesta documental “De Guayaquil a Quito”, una suerte de *road movie*, y el comerciante Miguel Ángel Álvarez filma distintos temas de Quito en crónicas cortas. En 1937, el explorador, viajero y fotógrafo sueco, Rolf Blomberg, filma, con el auspicio de la Svenks Filmindustry, su primera película en Ecuador: “Vikingos en las islas de las tortugas Galápagos”. Inició con ella una serie de documentales etnográficos; los primeros, sobre los pueblos indígenas de la Amazonía y de la Sierra.

Los 50 y las primeras películas sonoras:

En la década de 1950, el escritor Demetrio Aguilera Malta realiza algunos documentales de carácter promocional del Ecuador: “Las iglesias de Quito”, entre otros, y con comunidades indígenas, de la Costa y Sierra, realiza: “Los Salasacas” y “Los Colorados”. Estos personajes, Blomberg y Aguilera Malta, junto a Crespi son, de alguna manera, precursores de la tradición documental etnográfica en Ecuador. Son los primeros en visibilizar el mundo indígena, sus formas de vida y su espíritu comunitario, que se vuelve tema de permanente interés para las futuras cámaras.

En las siguientes décadas, la inestabilidad política por la crisis del banano, el producto de exportación país, la migración interna, campo ciudad, el trabajo precario y la presencia de la hacienda colonial, con todas sus taras, se mantendrá como característica de la sociedad ecuatoriana de los años 50 y 60.

Los registros cinematográficos de hechos, y actos, sociales y políticos, de carácter institucional o de promoción, llamadas “actualidades” e informativos, así como la elaboración de documentales en general continuarán; no así la producción de películas con argumento, no siguen la misma dinámica de los registros documentales. Con el paso del tiempo, el género argumental será intermitente y poco a poco se iría eclipsando.

En 1950, Ecuador Sono Films estrena “Se conocieron en Guayaquil”, el primer filme parlante producido en el Ecuador. Al año siguiente, del mismo director, el chileno Alberto Santana, se exhibe “Pasión andina o Amanecer en el Pichincha” y, en 1960-61, se presentan nuevos largometrajes argumentales: “Mariana de Jesús, Azucena de Quito”, producida por Equinoccio Films, y “Los Guambras”, de Industria Fílmica Ecuatoriana, junto a los documentales “La Feria de Jesús del Gran Poder”, producida en 1964 por el empresario taurino Manolo Cadena Torres, y “Otavalo tierra mía”, dirigida por Gustavo Nieto y producida por la Televisión de las Naciones Unidas, en 1967.

⁶ (Cine silente en Ecuador. Wilma Granda Noboa CCE-Cinemateca Nacional-Unesco1995).

La crisis del modelo agroexportador, con el estado oligárquico del monocultivo, la “banana republic” que empezó a manifestarse a mediados de la década de los 50, toca fondo con la masacre de estudiantes y pobladores de Guayaquil, en 1959. En los años 60, la inestabilidad social y política que comienza con Velasco Ibarra, terminará en 1972, con la dictadura del general Guillermo Rodríguez Lara, y el petróleo como mito de redención histórica: una alquimia que inauguró un acelerado proceso de modernización de la sociedad y el Estado. Son los años de la esperanza del llamado “oro negro”, sinónimo de una nueva época.

La modernización petrolera:

La década de 1970 es otro momento calendario de cambios profundos en la estructura de Ecuador país. Un estado nación que conjuga felicidad con petróleo. Hay jolgorio en el poder, la dictadura militar y sus aliados la Texaco-Gulf, y todos los socios criollos, que se arrimaron a sus botas impregnadas de crudo, disfrutaron, de una manera u otra, la alegre década del petróleo equinoccial.

Pero, en otra esfera de la vida, en la costa sur del Pacífico ecuatoriano, en la provincia de El Oro, los manglares, ecosistema único de reproducción de la vida, empezaban a ser reemplazado por piscinas camarónicas: naciente industria del camarón promovida por los militares.

Es un momento con muchos tempos: mientras en la costa crece aceleradamente la destrucción del mangle y de las comunas de pescadores, en la Amazonía la explotación petrolera se hace sin control ni reparo o consideración alguna con los pueblos originarios y su ambiente, con el río y sus bosques; y en los centros del poder político y económico de Quito y Guayaquil, mientras se sueña con la modernidad que el capital financiero global convoca en la llamada “Kuwiat de los Andes”, campesinos empobrecidos empezarán a poblar estas grandes ciudades, y los campos petroleros.

Así, la algarabía espesa de la bonanza del “oro negro” nos conducía al “endeudamiento agresivo externo”, y los trabajadores organizados ensayaban la utopía de la unidad para organizar la protesta y movilización del pueblo por mejoras en sus condiciones de vida.

En este ambiente contradictorio la resistencia fue creciendo. Década de una dualidad extrema: riqueza y pobreza se hermanan y conviven en este escenario de “crudos” que impone una modernidad a contramarcha. Estado y sociedad experimentan cambios, y ensayan conductas y convivencias con nuevos patrones de consumo y existencia.

La generación de los 70-80:

En este contexto, una nueva generación de cineastas, especialmente en Quito, emerge. Es la generación que establece un punto de giro y de inflexión, una ruptura a esa inercia de intermitencia histórica del cine en el equinoccio, y que mantiene *a la actividad cinematográfica en permanente refundación*.

Durante esa década se crea el departamento de Cine de la Universidad Central (UCE), y su cine club. De una forma artesanal, a manera de ensayo o de un largo prólogo de lo que vendría, se producen

algunos cortometrajes en blanco y negro. En 1975, Gustavo Guayasamín realiza el corto “El cielo para la cunshi, carajo”, basado en un pasaje de la novela Huasipungo de Jorge Icaza. En 1976, José Corral (†), primer cineasta titulado del país⁷, filma el documental “Entre el sol y la serpiente”. En 1977 se realiza el Primer concurso nacional de cortometrajes de cine y televisión, auspiciado y organizado por los canales de televisión 8 de Quito y 2 de Guayaquil⁸. Ese mismo año, el Centro Municipal de Cultura de la Municipalidad de Guayaquil realiza el Segundo encuentro iberoamericano de realizadores cinematográficos y organiza el Concurso Nacional de Cortometrajes.

Freddy Ehlers realiza con José Corral, el documental “Nuestra primera historia”, y el boliviano Jorge Sanjinés filma, entre 1975 y 1976, el largometraje “Llukshi Kaymanta” (Fuera de aquí), con la participación de comunidades indígenas de la Sierra andina: Tungurahua y Chimborazo, con el apoyo de la Universidad Central del Ecuador, actores, colaboradores y amigos de Sanjines de Ambato, Quito y Riobamba.⁹

En 1978, el Departamento de cultura del Municipio de Quito organiza el primer Festival Internacional de Cine Ciudad de Quito. La televisión sueca produce “Chimborazo, testimonio campesino de los Andes ecuatorianos”, de Tom Alandt, con la colaboración de Freddy Ehlers y Rodrigo Robalino (†).

La ASOCINE:

Junto a ello, como consecuencia de la voluntad de crecer y bajo la inevitable influencia social de la época, la lucha de los trabajadores y campesinos contra la dictadura, y su propuesta de organización y unidad, se constituye, en noviembre de 1977, la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), fundada por Gustavo Guayasamín, Jorge Zurita, Gustavo Corral, Ramiro Bustamante, Jaime Cuesta(†), Roberto Salazar(†), Carlos Carcelén, Pocho Álvarez, Freddy Ehlers, José Corral(†).¹⁰

Nace como la instancia de organización y unidad de los cineastas y como espacio aglutinador de propuestas para la lucha por la Ley de Cine, objetivo permanente del nuevo gremio. La identidad país, en tanto tema de reflexión, es lo que seduce y alimenta, en un comienzo, a esta nueva generación de cineastas.

El documental de carácter etnográfico alrededor de los pueblos originarios, la reflexión sobre la historia y la adaptación de cuentos de la literatura, especialmente aquellos que corresponden al llamado “realismo social”, de la década del 30, son la fuente de inspiración y tendencia del quehacer cinematográfico equinoccial en esta nueva etapa de producción a finales de siglo. “Los hieleros del Chimborazo”, de Gustavo e Igor Guayasamín, película emblemática y referente de ese nacer para crecer, da comienzo a ese rodar. En esa misma línea, años más tarde: “Tiag”, de los mismos autores, “Los Tsachilas”, de José Corral, “Camari”, de Gustavo Corral, “Boca de lobo”, de Raúl Khalifé, “Los mangles se van” de Peter Degen, Cristóbal Corral y Camilo Luzuriaga; y, en la década de los 90, la serie “Ñawi”, de Igor Guayasamín y Lilián Granda, son, entre otras producciones documentales,

7 Se graduó a finales de los sesenta en el VGIK, Instituto Estatal Pan soviético de Cinematografía de Moscú-URSS, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

8 La productora Kino realiza los cortos Oro no es (Gustavo Corral) y De que se ríe (Pocho Álvarez)

9 En el 2015, El Consejo Nacional de Cine publicó el libro “Diario ecuatoriano, cuaderno de rodaje” de Alfonso Gumucio, a partir del diario de rodaje de la película en Ecuador, con entrevistas a los colaboradores de Bolivia, Perú, Ecuador y Francia.

10 (†)Fallecidos

las obras que incorporan, de manera intuitiva, la temática de los pueblos originarios como sujeto e identidad del cine ecuatoriano. Posteriormente, esta iniciativa será desarrollada y profundizada por jóvenes cineastas indígenas, mujeres y hombres, articulados a sus propias organizaciones o a la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), son ellos y ellas quienes se encargarán de hacer una suma que multiplica imágenes.

El retorno a la democracia de los 80, una lucha liderada por los trabajadores organizados en el Frente Único de Trabajadores, FUT, con las huelgas nacionales como instrumento eficaz de su lucha, tiene un prólogo fúnebre: la masacre del ingenio AZTRA en 1977, la persecución a los dirigentes sindicales, la Constituyente de 1979 tutelada por los Militares en la Academia de Guerra de Sangolquí que consagra la Ley de Partidos. En el escenario internacional, el conflicto de Paquisha, contra el Perú, en enero de 1981, y la muerte del recién electo Presidente Jaime Roldós, en mayo de ese mismo año, son el prólogo luctuoso de una época que inaugura un tiempo de crisis económica y política. El neoliberalismo expande su programa en la región y las llamadas “recetas del FMI”, son las pautas que seguir para el “buen gobierno”.

Años difíciles: en lo político, se transita de la democracia cristiana de Oswaldo Hurtado al social cristianismo de León Febres Cordero. El aparecimiento del grupo armado “Alfaro vive carajo” será la excusa para que el país registre a uno de los gobiernos más represivos y autoritarios de su historia contemporánea. Esta época de “insurgencia guerrillera” será fuente de inspiración, 20 años después, para la producción cinematográfica documental de dos jóvenes cineastas, Isabel Dávalos y luego Mauricio Samaniego(+), en la primera década del nuevo milenio.

En este marco de incertidumbre y violencia, un nuevo actor social, que más tarde mostrará su peso en la historia, va creciendo lentamente: La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), 1986, aparece en el espectro de la vida equinoccial y, con ella, una instancia superior de voz y respuesta de los pueblos originarios irá emergiendo.

El boom del cortometraje

En 1980 se genera una coyuntura especial que da lugar al llamado boom de los cortometrajes. El decreto legislativo, gestionado y cabildeado por un expresidente de la Unión Nacional de Periodistas (UNP), Luis Mejía Montesdeoca, en ese entonces diputado del Congreso Nacional por el partido Izquierda Democrática, logró la aprobación de un decreto de ley que exonera a la UNP, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y la Sociedad Filarmónica Nacional, del pago de impuestos a los espectáculos públicos promovidos y organizados directamente por dichas instituciones. En esta exoneración, la UNP, primero, y la CCE, después, cada una en relación directa con diferentes grupos de cineastas, ven en el decreto y la relación, la oportunidad única de producción. Las instituciones, para mejorar ingresos y, los cineastas, para, al fin, hacer posible su sueño: cine para la pantalla grande con público y una recaudación posible.

Decreto en mano, tanto UNP, como CCE, acordaron con distribuidores y exhibidores de películas de Quito, Guayaquil, Cuenca y el resto del país (como se estilaba llamar al mercado cinematográfico del Ecuador) producir cortometrajes de máximo 20 minutos de duración que puedan acompañar la

exhibición de las películas importadas del circuito comercial mundial, y así exonerar del impuesto al espectáculo público a las salas de cine y sus funciones diarias.

En una relación poco equitativa, los cineastas hicieron sociedad con la UNP y la CCE. La UNP se quedaba con el 60% de la recaudación total de la programación exonerada, mientras la CCE lo hacía con el 50%. El 40% restante en el caso de la UNP y el 50% en el caso de la CCE, quedaban para el realizador que debía compartir, en ambos casos, con el distribuidor y el dueño de la sala, en una relación porcentual de tercios.

Sin haber puesto un solo centavo para la producción de la película, sin poner trabajo, ni preocupación, ni salas, estas instituciones “productoras”, UNP y CCE, lograron recaudar un importante dinero, únicamente por ser titulares del decreto de exoneración. A pesar de esta desigual relación, el cine ecuatoriano vivió una inédita etapa de producción. Más de setenta cortometrajes, argumentales y documentales, se rodaron y estrenaron en las salas de cine durante los tres años de vigencia del decreto. Y más adelante se produjeron dos largometrajes, constituyéndose en una de las etapas de mayor productividad de la cinematografía ecuatoriana. “Las alcabalas y Quitumbe” de Teodoro Gómez de la Torre, “Don Eloy” de Camilo Luzuriaga, “Montonera” de Gustavo Corral, “Espejo precursor” y “Daquilema” de Edgar Cevallos, entre otros títulos inspirados en la historia. “Luto Eterno”, “Una araña en el rincón”, “Un ataúd abandonado” del mismo director, extraídos como temas de la literatura ecuatoriana; y “Chacón Maravilla” de Jorge Vivanco, Camilo Luzuriaga y Cristóbal Corral, una creación propia, son algunos de los títulos que conforman la producción de esa época, el llamado boom del cortometraje.

En 1983, el decreto fue reinterpretado y el Congreso Nacional eliminó el beneficio al señalar que la exoneración del impuesto debía beneficiar al público que paga la entrada y no a las instituciones “productoras”, UNP, CCE y Sociedad Filarmónica. Ese fue el epílogo que extinguió el boom del cortometraje en el Ecuador.

En ese período se estrenaron también los largometrajes: “Dos para el camino” (1981), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, una comedia con el célebre actor cómico ecuatoriano Ernesto Albán; “Nuestro Juramento” (1982), sobre la vida del cantante Julio Jaramillo, producido por el ecuatoriano Jaime García (†) y dirigido por el mexicano Alfredo Gurrola; “Mi tía Nora” (1983), del argentino Jorge Prelorán (†), con la colaboración y soporte técnico de Jaime Cuesta (†).

En esa década, con el apoyo de Ulises Estrella (†), Cinemateca Nacional de la CCE, Mónica Vásquez presenta el documental “Madre Tierra” (1985), realización técnica del Grupo Quinde, auspiciado por la Embajada Alemana (RFA) en Quito y PRONACOS del Ministerio de Agricultura. Primera película como directora y guionista, lo que la convierte en la primera mujer que dirige una película en el Ecuador. Posteriormente en 1985 presentó Madre Tierra, 1987 Tiempo de mujeres, 1988 El Sueño Verde, entre otros títulos de cortos documentales que los estrenó también durante los dos primeros años de la década siguiente.

Las relaciones agrias:

En 1981, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a través de Ulises Estrella, se acerca a la ASOCINE con el objeto de crear la Sección Académica de Cine de la CCE. Creación aprobada por la presidencia de la CCE y sus instancias directivas. Penosamente, este empeño no funcionó por el desacuerdo que les significó, a la presidencia de la CCE y su delegado, la elección que los cineastas hicieron para director de la Sección de Cine. La efímera existencia de la Sección de Cine fue el prólogo para que meses después, en el mismo año, se cree la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como el espacio de recuperación y memoria del patrimonio audiovisual de la mitad del mundo, y como la instancia de negociación con los cineastas en el marco del decreto de exoneración. Aquí cabe señalar que uno de los compromisos contractuales, de esa exoneración con la CCE, era la obligación que teníamos los cineastas de entregar una copia en 16 o 35mm a la Cinemateca de la Casa de la Cultura de los cortos producidos en sociedad con la CCE.

El Ministerio de Gobierno y Policía como domicilio

Mientras los cineastas insistíamos ante el Congreso en la necesidad de una ley de cine, el gobierno Social Cristiano de León Febres Cordero creó, mediante decreto ejecutivo, la obligatoriedad para que los cineastas del país se inscriban en un registro oficial, que para el efecto se creó en el Ministerio de Gobierno y Policía, como condición necesaria para su reconocimiento y sobretodo para que puedan ejercer su oficio. Además, debían demostrar 25 años de experiencia, haber producido y exhibido, en las salas de cine del país, dos largometrajes o, en su defecto, un largometraje y dos cortometrajes.

Este insólito decreto, único en la región y la historia del cine (No. 3467), que aparece publicado en el Registro Oficial No. 820 de noviembre de 1987, ventajosamente no tuvo vigencia plena. Gracias a la solitaria acción de la ASOCINE, esta vergüenza país fue eliminada dos años después, cuando en agosto de 1989, el escritor y poeta Jorgenrique Adoum, al recibir el Premio Nacional Eugenio Espejo, que le otorgara el gobierno de Rodrigo Borja, en su discurso de agradecimiento, advierte y denuncia la vigencia de este decreto. Al día siguiente de esa ceremonia el decreto fue derogado.

En 1983, Carlos Pérez Agusti, "cuencano nacido en Madrid", filma con el Taller de Cine de la Universidad de Cuenca y el apoyo de La Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Arcilla Indócil. Posteriormente filmó en 1985 La última erranza, adaptación del cuento de Joaquín Gallegos Lara. Para 1988 la Columbia Pictures de los Estados Unidos filma en Cuenca, en el páramo del Cajas, Vibes o El misterio de la pirámide de oro, del estadounidense Ken Kwapis.

Los 90, las producciones internacionales:

A pesar de este ambiente poco amigable para el cine ecuatoriano, la actividad se mantiene. En los primeros años de la década de 1990, la ASOCINE realiza, durante cuatro años, el Concurso Nacional de Cine y Video Ficción "Demetrio Aguilera Malta" Hernán Cuéllar presenta su obra 500 años después. El regreso. Y se estrenan los largometrajes: "La Tigra", de Camilo Luzuriaga (1990), y "Sensaciones"(1991), de los hermanos Juan Esteban (†) y Viviana Cordero.

Por su diversidad geográfica, racial, por fv y cultural, por la proximidad e interrelación de sus pisos ecológicos, el clima y la luz, su economía, la realidad cambiaria (sucre-dólar) y los costos, como escenario, volvían al Ecuador, a pesar de las carencias de infraestructura hotelera y logística, de equipamiento y oferta técnica de equipos de iluminación y cámara; una locación muy seductora para la inversión cinematográfica.

A finales de la década de los 80 y comienzos de los 90, consecuencia del trabajo de relaciones internacionales de los cineastas agrupados en la ASOCINE, vienen a Ecuador, de las extintas RDA, República Democrática Alemana y RFA, República Federal Alemana, dos producciones, que se filman con la participación de ASOCINE como contraparte o proveedora de servicios de producción local. Se rodó la última coproducción entre las dos Alemanias "La ascensión al Chimborazo" (1987), DEFA y TORO Films, del director Rainer Simon, cineasta que mantuvo una especial relación con el Ecuador y produjo después algunos documentales con pueblos de la Sierra, Amazonía y Costa ecuatoriana.

Poco tiempo después de la disolución de la RDA se filmó "La nieve de los Andes" (1990), de Frank Gutke, con guion del escritor chileno Antonio Skármeta, producción de Tellux-Film GmbH.

Producto de estas relaciones contractuales, y del espíritu gremial imperante en la época, pudimos hacer, mediante consenso y autogestión, un significativo legado patrimonial para la ASOCINE y las nuevas generaciones de cineastas. La sede social, una casa grande con un terreno igualmente extenso en "La Mariscal", centro norte de Quito. Una costosa infraestructura técnica, equipos de proyección, 35mm y video. Equipos de iluminación profesional, Tungsteno, y las primeras lámparas HMI. *Dolly* y otra larga lista de infraestructura técnica de comunicación y oficina que lastimosamente se perdió con el tiempo y por otros factores que no tiene sentido mencionar en este escrito.

A esa implosión gremial sobrevive la casa de la Asociación, en la calle Yáñez Pinzón 215, con unos cuantos fantasmas que deambulan por su tablado de madera, paredes y escritorios, presumiendo ser un directorio.

Por esos mismos tiempos se filma en la Amazonía, durante algunos meses, la serie española "Nazca", coproducción de Televisión Española e International Network Group, dirigida por Benito Rabal. En 1991 se filmó *La última escapada*, cuento corto del escritor Pablo Cuvi, seleccionado mediante concurso para ser filmado en un taller, laboratorio integral de guión, dirección, actuación y producción, en el que participaron dos equipos técnicos y artísticos, seleccionados, igualmente, mediante concurso de oposición para las distintas responsabilidades técnicas y artísticas de este taller-rodaje, en video, primero, y luego en cine 16mm, realizado por el cineasta alemán Richard Blank(+), con el auspicio del Instituto Goethe de Alemania-Casa Humboldt y la ASOCINE de la ciudad de Quito. Dos años después, Blank filmaría con ASOCINE, "Lianas en el hormigón" (1993), producción de la Bayerischer Rundfunk (Televisión de Bavaria).

Por esa misma época, Alberto Muenala, kichwa de Otavalo, primer cineasta de los pueblos originarios, realiza, a partir de la marcha de la entonces OPIP (Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza), antecesora de la actual CONFENIAE (Confederación Nacional de Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana), el documental "Kausay manta, Allpa manta, Jatarishun".

En 1994, Jeanine Meerapfel, de Alemania, y Alcides Ciesa, de Argentina, filman con ASOCINE, como contraparte de servicios de producción, "Amigo mío", y, en 1995, el director alemán Wolf Greem filma, con el mismo patrón de relación, "Inka Connection" de la IMDbPro. Mientras, la lucha por la ley de cine continuó y un nuevo proyecto de ley se iba elaborando al calor del fin de siglo.

El veto al Proyecto de Ley, segunda ironía:

El 12 de agosto de 1994, el Congreso Nacional aprobaba la Ley de Cinematografía en segundo debate. Era la primera vez que el poder legislativo daba luz verde a la ley de cine en el Ecuador (octavo proyecto). Sin embargo, tres días después, el Presidente de la república Sixto Durán Ballén, vetó totalmente la ley sancionada por el Congreso, por considerarla "inconstitucional".

Este veto total escribió la segunda ironía de la historia del cine ecuatoriano. Mientras el mundo se aprestaba a celebrar, en 1995, los cien años del cine, en Ecuador, país imaginario, cineastas y cine aún luchaban por su reconocimiento, y lamentaban que su última propuesta de ley fuese declarada inconstitucional, es decir, fuera de la ley, atentatoria al espíritu de la Constitución.

Seguramente, ya que el Ejecutivo no dio ninguna otra explicación al veto, la propuesta de creación del IEC, (Instituto Ecuatoriano de Cinematografía) y del Fondo Nacional de Cinematografía, FONACINE, sustentado en un impuesto del 0.1% al costo de la publicidad que se emitía por los canales de televisión, norma que podría generar un control fiscal a esos medios, fueron, tal vez, los motivos para la declaratoria de inconstitucionalidad.

La necia voluntad:

"Ni un paso atrás", fue la consigna de Sixto Durán Ballén en el nuevo conflicto de límites con el Perú (1995), lo que la historia conoce como "la guerra del Cenepa", prólogo de una época de inestabilidad política y social en el país, y que se expresa en lo que se llamó la década de los siete presidentes.¹¹

La incorporación de nuevas generaciones de cineastas venidas de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños de Cuba, como de otras latitudes, a fines de los 90, trae consigo un aliento que renueva y empuja la creación de nuevos espacios de gestión, tanto en la producción de películas como en la exhibición de cine. Esta nueva generación es un nutriente que sostiene, impulsa y rejuvenece el quehacer del cine y, pese a la crisis y al panorama de derrota y orfandad por el veto a la ley de cine, la necia voluntad de empujar cine se renueva, multiplica y mantiene.

Hacia el fin de la década, tres largometrajes más se presentan: "Entre Marx y una mujer desnuda" (1996), de Camilo Luzuriaga, basada en la novela homónima del escritor Jorgenrique Adoum; "Ratas, ratones y rateros" (1999), de Sebastián Cordero, película que será un referente narrativo y estético, punto de giro.. para el quehacer cine y la producción de ficción en el Ecuador. Un año más tarde, en el 2000... "Sueños en la mitad del mundo" (2000), de Carlos Naranjo.

¹¹ Rodrigo Borja, Sixto Durán Ballén, Abdalá Bucaram, Rosalía Arteaga, Fabián Alarcón, Jamil Mahuad, Gustavo Noboa.

El nuevo milenio:

A finales de siglo y comienzos del nuevo milenio, el Ecuador, después de un largo proceso de negociación con el Perú, la llamada: “diplomacia presidencial de los presidentes Mahuad (Ecuador) y Fujimori (Perú)”, en octubre de 1998, permitió que ambos países ganasen la paz. Sin embargo, el fin del siglo trajo otra tormenta... El feriado bancario será el prólogo del nuevo milenio que inaugura el país de las cuentas “congeladas”. La dolarización sorprendió a un Ecuador quebrado que le había apostado a la emigración como salida a la crisis. El siglo XXI se despliega en una sociedad civil vaciada en el bolsillo de sus ahorros, que transita, según el presidente de la dolarización, Jamil Mahuad: *“De la paz del Cóndor a la paz del dólar”*.¹² (Mahuad, 2021)

El descontento y las revueltas populares que liquidan gobiernos, caracterizaron el comienzo del nuevo milenio, un tiempo estallido donde el dólar, como moneda ecuatoriana, da comienzo al nuevo calendario, un reto nuevo para el cine y su quehacer, la economía ecuatoriana dolarizada no resultaba atractiva para la inversión cinematográfica.

A pesar de la crisis, la producción de películas se incrementa y el número de estrenos de obras argumentales y documentales crece. Es un nuevo momento alentado por la presencia de una nueva tecnología, que inaugura un tiempo inédito que abarata los costos de producción. El universo digital se expande con el nuevo siglo. Compartiendo espacios, película y formato digital, se estrenan: en el 2001 “Alegría de una vez”, de Mateo Herrera, “El lugar donde se juntan los polos”, de Juan Martín Cueva. “Augusto San Miguel ha muerto ayer”, de Javier Izquierdo (2002). En 2003: “Fuera de juego”, de Víctor Arregui, “Un titán en el ring”, de Viviana Cordero, “De cuando la muerte nos visitó”, de Yanara Guayasamín, “Problemas personales”, de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento. 2004: “Crónicas”, de Sebastián Cordero, “1809-1810, mientras llega el día”, de Camilo Luzuriaga, “Qué tan lejos”, de Tania Hermida. 2006: “Black Mama” de Miguel Alvear y Patricio Andrade. 2009: la primera incursión al surrealismo mágico religioso, a la fantasía del imaginario andino, entre otros títulos.

En esa transición de tiempo y tecnología, las viejas y tradicionales salas de cine de barrio van cerrando sus puertas para ser reemplazadas por un nuevo concepto de exhibición: salas múltiples de grandes cadenas como Multicines y CineMark¹³.

Mas allá de las salas múltiples, nuevos espacios de exhibición independiente se abren. Se crea en Quito, en el 2001, la sala de cine Ochoymedio: espacio de difusión, promoción y gestión de cine ecuatoriano, latinoamericano y mundial. Su andar, de más de dos décadas, constituye un referente cálido y símbolo de la difusión del cine ecuatoriano. De igual manera, la Corporación Cine Memoria crea, el 2002, el festival de cine documental: “Encuentros de Otro Cine”, EDOC, que cumplió su vigésima tercera edición, siendo un dínamo y referente, impulsor no solo de la difusión del cine documental, sino un constructor de este género identidad de la cinematografía de la mitad del mundo.

¹² “Así dolarizamos al Ecuador”, Jamil Mahuad Witt. Editorial Planeta Colombia 2021

¹³ Empresa que opera en Estados Unidos y en 13 países de América Latina bajo la marca de Cinemark Holdings, Inc.

Al comenzar el milenio, llegan las llamadas producciones internacionales y se filman en Ecuador: "Proof of Life" (2000), de Castle Rock Productions, filial inglesa de la Warner Brothers, dirigida por Taylor Hackford; Casi al mismo tiempo, John Malkovich filma "The dancer upstairs" (2000), de Lola Films; y Joshua Marston filma "Mary full of grace" (2004), de HBO Films-Journeyman Pictures.

Entre el 2001 y 2017, se hizo el Festival de cine independiente: Quito te muestra; el Festival Cero Latitud, entre el 2003 y 2010, y Chulpicine, festival de cine para niños, desde el 2002. Junto a este movimiento, nuevos grupos y colectivos de jóvenes entusiastas crean en Cuenca, el 2002, el Festival Internacional de Cine de Cuenca. En otras provincias y territorios se van generando muestras de cine como el festival: **El río de la raya**, que exhibe cine a las comunidades de los pueblos de la Amazonía norte, ubicadas en las orillas del río Aguarico, multiplicando el público, de modo que el cine hecho en la mitad del mundo empieza a tener lentamente presencia y domicilio permanente, en el mismo vecindario de la línea divisoria del planeta: el Ecuador.

En el 2006, otro festival emblemático nace en Riobamba, Chimborazo, el **Kunturñawi**, cumplió, el 2024, su décima tercera edición, expandiendo con su "ojo de cóndor", la muestra de películas ecuatorianas hasta Tungurahua, Cotopaxi y Pastaza. Años más tarde, el 2016, la Universidad de las Américas, UDLA, organiza y auspicia el Festival Internacional de Cine Quito, FICQ, que cumplió ya su séptima edición.

La Ley de Cine:

Conformado por Fundación Cero Latitud, Corporación Cinememoria, ASOCINE y EGEDA Ecuador, el "Colectivo Pro Ley de Cine" consigue que el Congreso, en enero de 2006, apruebe "La Ley de Fomento del Cine Nacional", llamada, ley 29. El Registro Oficial N° 202, del 3 de febrero del 2006, publica el texto de la ley, y ese mismo año, el 18 de octubre, el decreto ejecutivo No. 1969 dicta el reglamento con las disposiciones para la aplicación de la Ley, a través del Consejo Nacional de Cine (CNCINE), organismo creado para el efecto, con el objetivo de impulsar políticas públicas orientadas a desarrollar y fortalecer la actividad cinematográfica y audiovisual en Ecuador.

Se necesitaron nueve proyectos de ley, once gobiernos y cerca de treinta años para que Estado y Sociedad asuman al cine y al audiovisual en su más amplio espectro, como parte de su quehacer país, y es a partir de ese año que la historia del cine en el Ecuador empieza a escribirse en otra página; distinta, donde al menos la orfandad y el ostracismo, en la propia tierra, empiecen a ser un ayer.

Me pregunto si ese esfuerzo de varias generaciones y vidas, para exigir que el Estado nación suscriba, después de casi treinta años de lucha, el reconocimiento del cine como un quehacer necesario para el arte y la cultura, para el alma colectiva diversa de la gente del equinoccio andino, ¿no es, objetivamente, esa fecha su acta fundacional?

Me respondo, sí. Pero esa piedra cimiento, una década después, fue removida por el propio Estado, con el apoyo entusiasta de los mismos cineastas. Otra ironía, la tercera en este recorrido por la historia.

Camino al fraccionamiento y el eclipse:

La ley de cine planteó, como política pública, dos conceptos básicos a profundizar como quehacer:

1. Fomento a la producción como política pública, objetivo de la ley. Lo que significó la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, y la implementación de mecanismos públicos para su manejo, asignación y entrega. (Concurso público y, sobre todo, líneas de fomento claras y definidas)
2. Espacio de gestión propio y autónomo, con participación de los cineastas en la planificación, decisión y ejecución de la política pública para el cine.

El organismo encargado de ejecutar la ley, el Consejo Nacional de Cinematografía, debía constituirse con representantes de los productores cinematográficos, directores y guionistas, y actores y técnicos (artículo 6). Esta disposición impulsó, inevitablemente, un proceso de fragmentación en la comunidad cinematográfica. Como resultado, más de una decena de organizaciones y asociaciones surgieron durante ese período.¹⁴

Aparte de mostrar nuestra vocación por el fraccionamiento, este escenario develó la cuarta ironía en esta historia del cine ecuatoriano. La aprobación y expedición de la Ley de Cine detonó algo que se venía gestando desde algunos años atrás, la implosión, el eclipse y extinción de la ASOCINE, histórica organización, la primera que empujó por cerca de tres décadas la lucha de los cineastas por la ley de cine en el Ecuador.

Las otras formas de hacer y pensar el cine:

Un conjunto de factores se juntó en la primera década del nuevo milenio. El cambio tecnológico, la era digital, el reconocimiento de un marco jurídico propio para el cine ecuatoriano, ley de cine, CNCINE, Fondo de Fomento Cinematográfico, el recién creado Ministerio de Cultura y Patrimonio, y el marco político país que jalonaba esperanza: la llamada Revolución Ciudadana.

Y nuevas generaciones se acercaron a la magia de las imágenes en movimiento, a través del manejo de cámaras caseras, y el cine en casa con películas en formato DVD. También pudieron acceder a una formación básica en cine y tecnologías audiovisuales que se daba ya en algunos institutos de formación audiovisual.¹⁵

En el 2008 se incorporó, a las convocatorias de los fondos concursables, la categoría “Producción Audiovisual Comunitaria” para *comunidades étnicas, afroecuatorianos, desplazados y grupos*

14 Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador. COPAE. Asociación de Documentalistas del Ecuador. ADEC. Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos. AFE. Asociación de Productores Audiovisuales del Ecuador. APAE. Asociación de Productores Audiovisuales Kichwa-Otavaló. APAK. Gremio de Animadores Audiovisuales Ecuador. Sociedad de Gestión de Artistas y Autores Audiovisuales del Ecuador. UNIARTE. Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades. ACAPANA. Guionistas y Autores Asociados. GALA. Colectiva Mujeres Acción. Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos. AETC. Asociación de Directores y Guionistas de Cine. ADG. Academia de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador. ACAE. Cooperativa Audiovisual. COOPDOC. Asociación de Actores y Actrices Audiovisuales de Ecuador. UNIACTORES. Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador. ASOSIDEC.

15 En Quito, Instituto Tecnológico Superior, CuesTV, 1993. Instituto Superior Benvenuto Cellini, 1994, y el Instituto Tecnológico Superior de Artes Visuales, IAVQ, 1996.

vulnerables, con un fondo de 70.000 USD. Esta línea de fomento, a criterio del CNCINE, fue una respuesta concreta a la demanda de apoyo a jóvenes mujeres y hombres de los pueblos originarios, que exigían participación con identidad propia en la construcción de su cine, bajo una forma de producción que en ese entonces lo aglutinaba la categoría "cine comunitario":

*...expresión de comunicación, expresión artística y expresión política que nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.*¹⁶ (Gumucio, 2012)

Una respuesta a las demandas de jóvenes realizadores de las comunidades y pueblos indígenas: tener un espacio propio para el desarrollo de su producción y también como una manera de incentivar y atender esta demanda de lo "comunitario" para, al mismo tiempo, procurar el desarrollo de esta propuesta y su público en sectores históricamente excluidos. Un modelo de *sembrar ciudadanía, en tiempos de Revolución Cinematográfica* fue la explicación oficial del titular del CNCINE de ese entonces, para dar sustento y paso a la creación de la categoría: Producción Audiovisual Comunitaria.

En ese período se financiaron los proyectos comunitarios: *Ñawipi*, Rupai (2009). *Llakiya Kushikuy*, William León (2010), *Tigua*, Germánico Mantilla (2010), *Otavalo Manta*, José Espinoza (2010). *Sumak Kausay*, Eliana Champutiz, Corpan (2011), *Ranti Ranti*, Corpan (2011); entre otros proyectos.

Tiempo después, "el cine comunitario", por los montos menores que otorgaba como categoría, se convirtió en una equivalencia peyorativa: "cine de bajo presupuesto". Una suerte de fórmula para "desvalorizar el trabajo", según criterio de algunas cineastas de pueblos indígenas de la Sierra que vieron discriminación en el monto del fondo, y empezaron a crear consensos para buscar y encontrar un espacio concepto para financiamiento propio y exclusivo.

Del cine comunitario al cine de pueblos y nacionalidades:

El 2014, entre el jueves 17 y el sábado 19 de julio, el CNCINE auspició, en Baños, Tungurahua, la realización del Primer encuentro de realizadores y cineastas de los pueblos y nacionalidades del Ecuador.

*En los últimos años han querido encasillar lo que hacemos con la etiqueta de cine comunitario. Afirmaba, en ese encuentro a un conjunto de jóvenes colegas, Alberto Muenala, primer cineasta kichwa del Ecuador, y añadía: "Ya es hora de que busquemos un nombre propio para el cine que queremos lograr, el de los pueblos y las nacionalidades."*¹⁷

Bajo esta premisa giró la discusión y como resultado el 2015, el CNCINE incluyó en los fondos concursables la categoría: "Cine de los Pueblos y Nacionalidades". Ese año, William León, de Cacha, Chimborazo, presenta las películas: *Llakilla Kushikuy* y *Pillallaw*. Los proyectos: *Kalera Inti Raymi*,

¹⁶ Alfonso Gumucio Dagron. *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*, 2012

¹⁷ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/1/la-mirada-de-los-pueblos-indigenas-proyector-otro-tipo-de-cine>

de Humberto Morales, *Warmi Pachakutik*, de Alberto Muenala, fueron beneficiados, entre otros proyectos, con los fondos de esa categoría. El primer premio se declaró desierto, lo que motivó un desafinado reclamo de las y los cineastas de los pueblos y nacionalidades: molestos por “no entregarles esos fondos que les pertenecían”.

En 2016, la crisis económica significó una sustantiva reducción de los fondos concursables por parte del Gobierno (30%), y la expedición de la Ley de Cultura disolvió al CNCINE, devino también la desaparición de dicha categoría, hasta el 2023, año en que es restituida de forma más amplia: “Categoría para Pueblos y Nacionalidades, Pueblo Afro y Pueblo Montubio”. Esta inclusión de los otros pueblos del Ecuador produjo alguna ojeriza en ciertas cineastas de los pueblos kichwas de la Sierra: buscaban un categoría propia con un fondo de fomento exclusivo.

Detrás del “otro cine”, como búsqueda, está:

*Un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados.*¹⁸(Gumucio, 2012)

Este principio, en el caso de los y las jóvenes realizadoras agrupadas en la categoría Pueblos y Nacionalidades, me temo, pasó a un plano secundario. Tener acceso a un fondo propio de uso exclusivo que cubra todas las aspiraciones, especialmente las económicas, fue el motivador para empujar el nacimiento de esta categoría.

Detrás de ello hay una concepción del quehacer cine desde la diferencia como exclusión, donde las únicas miradas que entienden la lógica del proceso de su narrativa y su estética son las suyas propias.

*Se debe considerar la posibilidad de que los jurados no entienden los proyectos que planteamos. Nuestra mirada particular, las propuestas narrativas o estéticas podrían ser malinterpretadas. Tenemos derecho a saber desde qué lógica se califican nuestras producciones.*¹⁹

El cine del pueblo del medio día:

En ese mismo espacio de tiempo, en otra geografía, la Amazonía (a diferencia de los cineastas de los pueblos y nacionalidades que buscan, en las llamadas políticas públicas, el espacio de reconocimiento y sostén único de su posibilidad de producción), en Sarayaku, el pueblo del medio día, se va gestando una propuesta audiovisual autónoma y abierta, nacida y sustentada en la propia comunidad y su gestión, en sus necesidades de resistencia y lucha como razón de ser de su crear y su relación con el mundo.

Es la propia comunidad el argumento para hacer cine y es el sentir nosotros, sin exclusiones, lo que mueve a la cámara de Eriberto Gualinga, primer cineasta kichwa de la Amazonía del Ecuador: “Soy defensor de la selva” (2003), “Los descendientes del jaguar” (2012), “Sacha Runa Yachay” (2006),

¹⁸ (Alfonso Gumucio Dagron. Cine Comunitario en América Latina y el Caribe, 2012),

¹⁹ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/1/la-mirada-de-los-pueblos-indigenas-proyecta-otro-tipo-de-cine>

“La canoa de la Vida” (2018), “Tiam” (2020), y “Helena Sarayaku manta” (2021). Para 2025 tiene previsto estrenar “Kachiñambi”.

Un andar que se inicia a finales del siglo XX y en los albores del siglo XXI, un testimonio y memoria de lucha de su pueblo. Una comunidad y un cineasta que se construyen y hacen su propuesta, de comunicación y de vida, a partir de la defensa de su tierra, de su lucha contra las políticas extractivistas de un estado nacional generador de una política pública que viola los derechos de los pueblos y su espacio natural: la selva, que guarda la vida y todas las manifestaciones espirituales que la nutren y la hacen ser.

El Cine guerrilla:

En ese mismo entorno de tiempo: fin de siglo y despertar del nuevo milenio, en Chone, Manabí, una generación de aficionados al cine, con la formación de haber visto muchas películas de acción en DVD como su único cine, y la intuición del hacer artesanal: una mixtura de apropiación de condimentos, mucha acción y estereotipos de violencia, se lanzaron, con la autogestión como fórmula, para hacer cine. Autodidactas por naturaleza empiezan a experimentar con la cámara y con actores naturales en sus propias calles, libretos originales cargados de vivencias propias y, sobre todo, con la pasión y las ganas de hacer, aunque sea copiando las “recetas del cine acción” como fórmula de la condición local.

Fernando Cedeño, Nixon Chalacama, Carlos Quinto, Nelson Palacios, son algunos de los nombres que, junto a otros, generan un fenómeno de producción y difusión de películas artesanales de acción y bajo presupuesto, único. Fenómeno de venta en el mercado informal de películas en DVD que superó más de un millón de copias vendidas, según algunos investigadores, y llamó la atención de la Academia.²⁰ “Sicarios Manabitas”, de Fernando Cedeño, devino en el ícono de ese tiempo de producción. Le siguieron: “El ángel de los Sicarios” (F. Cedeño); “Tráfico y secuestro al presidente de Elías Zambrano”; “Sicarios malditos” y “Pedro el amante de mamá”, de Nelson Palacios; “Un minuto de visa”, de Nixon Chalacama; “Barahunda en la montaña”, de Carlos Quinto, entre muchos otros títulos y autores.²¹

La guayaquileña Bárbara Morán, *una cineasta popular y de bajos recursos*, produjo: “Lágrimas de una madre” (2007); “Sueños de morir” (2008); “Cuando los hijos se van” (2009); “El gran varón” (2010); “Emigrantes latinos” (2011). “A mí solo Dios me podría detener, de ahí no me detiene nadie. Cuando digo voy a hacer una película, la hago” que encarna el espíritu, el alma de ese colectivo y de aquella época²². Un tiempo en el que se rodaba sin la bendición o auspicio de una política pública de fomento para el cine y que igual, para ellos, no llegaba o no alcanzaba a esos espacios.

Los primeros días de diciembre del 2014, en Alausí, con el auspicio del CNCINE, se realizó el primer Encuentro de Cineastas Independientes y Populares, agrupados en la Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador (ASOCIDEC), paraguas que cubría y agrupaba al autoproclamado “cine

20 Hay algunos artículos, estudios, libros e investigaciones hechas respecto del tema. “Ecuador bajo tierra, filmografías en circulación paralela” de Christian León y Miguel Alvear. Ochoymedio. “Cine de guerrilla en Ecuador: producción, narrativa y circulación” de Mauricio Acosta. UASB. “Filmo, luego existo” de Lucia Monteiro. U Artes. Entre otras publicaciones. A eso se añade el Festival de cine “Ecuador Bajo tierra” que se presentó en su primera edición en septiembre del 2009 y continuó hasta el 2016 en cuatro ediciones. Miguel Alvear presentó, en el 2009, “Más allá del Mall”, película inspirada en esa realidad que había investigado.

21 <https://radiococoa.com/chonewood-una-ficcion-que-traspasa-la-realidad/>

22 <http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/cineasta-de-hacha-y-machete>

guerrilla”, con el objeto de generar propuestas de políticas públicas que promuevan este tipo de producción alternativa; la equidad y valoración, su visualización a nivel nacional e internacional, al igual que la capacitación y promoción del cine independiente ecuatoriano.

Filmar o morir, la quinta ironía:

Ecuador filma o muere, consigna del cine guerrilla. Una ironía de nuestra realidad. Aquello que habitaba, tres décadas atrás, en la pantalla del cine guerrilla, hoy nos habita en el cotidiano de nuestras ciudades y casas. La muerte y la violencia, las armas y el derroche de balas y muertos no es una imaginación del “cine bajo tierra”, no fue una realidad imaginada, es una imaginación de la realidad que nos habita en todos los espacios país. Ya no es solo en el mundo marginal de “Sicarios manabitas”, de Cedeño, es el universo real del poder político de los gobiernos del tercer milenio, el cotidiano de jueces, magistrados y asambleístas, de la policía y ejército, de las cárceles, y del andar por las calles del Ecuador. La corrupción es parte de nuestra cultura país, y nuestra condición humana ha normalizado la violencia en la vida cotidiana país, así como lo hizo en sus pantallas el cine guerrilla.

Del *entertainment* de la acción en fórmula Rambo criollo, pasamos a la realidad del toque de queda, la violencia institucional y legal, los desaparecidos, y los ajusticiados como respuesta a la violencia real, descontrolada y perversa de las mafias comunes y de las mafias políticas vueltas gobierno. A la pregunta que un medio escrito le formuló a Cedeño, si repetiría “Sicarios manabitas”, esto citó el medio: *“El director admite que no repetiría una producción tan cruel como lo fue Sicarios Manabitas.”*²³

La realidad imaginada siempre será más corta que la imaginación de la realidad.

El despertar:

La ley de cine del 2006 fue un despertar de creatividad y propuestas. Por primera vez, en 2007, se entregaban fondos de fomento a proyectos que más tarde serían películas. “Mono con gallinas”, de Andrés Alfredo León; “Black mama”, de Miguel Alvear y Patricio Andrade; “Cuba el valor de una utopía”, de Yanara Guayasamín; “Descartes making off”, de Fernando Miele; “Impulso”, de Mateo Herrera; “Chigualeros”, de Alex Schlenker; “Cuando me toque a mí”, de Víctor Arregui; “Con mi corazón en Yambo”, de María Fernanda Restrepo; “La muerte de Jaime Roldós”, de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera; “El pescador”, de Sebastián Cordero; “Mejor no hablar de ciertas cosas”, de Javier Andrade, son, entre muchos otros proyectos, los beneficiados con este capital semilla, una siembra inicial que dio frutos prontamente.

Una muy larga lista de proyectos a los que el fondo de fomento beneficia a lo largo de casi dos décadas se irá haciendo con aliento de mujer. El nombre de muchas mujeres directoras, guionistas, editoras, fotógrafas, aparecen para nutrir el mirar adentro de temas y propuestas nacidos en la vida de este espacio imaginario.

Nuevos relatos y preocupaciones temáticas se incorporan. El relato intimista, desde el adentro de la experiencia de vida del autor como protagonista y tema, emerge como una tendencia. La familia, los abuelos, la existencia y los paradigmas de una sociedad país como reto, será otro tema. “Abuelos”

²³ <https://radiococoa.com/chonewood-una-ficcion-que-traspaso-la-realidad/>

(2010), de Carla Valencia; "En nombre de la hija" (2011), de Tania Hermida; "El grill de César" (2014), de Darío Aguirre.

La migración y su drama país, como un reto de la globalización, se incorpora a la narrativa y al imaginario de un Ecuador que genera emigración y nunca dejó de expulsar migrantes de todas las edades. "Cara o cruz" (2003), de Camilo Luzuriaga; "Rabia" (2009), de Sebastián Cordero; "Zuquillo exprés" (2010), de Carl West; "Prometeo deportado" (2011), de Fernando Miele.

El tema de la historia, la necesidad de la memoria país, no se abandona como un tema recurrente. "The Rock, Galápagos en la segunda guerra mundial" (2005), de Nicolás Cornejo; "Velasco, retrato de un monarca andino" (2006), de Andrés Barriga; "AVC, del sueño al caos" (2007), de Isabel Dávalos; "Alfaro vive carajo" (2015), de Mauricio Samaniego.

Por otro lado, se incorpora al deporte (fútbol y box), su imaginario y héroes como temas del cine. "Ecuador vs resto del mundo" (2004), de Pablo Mogrovejo; "Mete gol gana" (2007), de Felipe Terán; "Tarjeta roja" (2008), de Rodolfo Muñoz; "La tola Box" (2014), de Pavel Quevedo; "Spencer, un ecuatoriano en Peñarol" (2014), de Nelson Scartaccini y Paúl Venegas.

Un gran abanico de temas se abre en ese tiempo. "El secreto de la luz" (2014), de Rafael Barriga; "Feriado" (2014), de Diego Araujo; "Saudade" (2014), de Juan Carlos Donoso; "Ochentaisiete" (2014), de Anahí Hoeneisen / Daniel Andrade; "Dreamtown" (2015), de Betty Bastidas; "Historia de rieles" (2015), de Tato León; "Espejo de agua" (2016), de José Yépez; entre otros títulos.

Los primeros años, mejor dicho, la primera década del cine ecuatoriano, la era de la Ley de Cine, fue un despertar alentador para el imaginario país. Este despertar en cine contagió a la academia y su mirar de calculadora. Algunas universidades se animaron a incorporar en su oferta curricular al cine y la comunicación audiovisual como carreras de tercer nivel²⁴, y los cines del circuito comercial consideraron a la exhibición de cine ecuatoriano como un producto rentable posible para exhibirlo como parte de su cartelera. Las taquillas dejadas, por "Dos para el Camino" (1981), "La Tigra" (1990), "Ratas, ratones y rateros" (1999), "Qué tan lejos" (2006), "Con mi corazón en Yambo" (2011), "A tus espaldas" (2011), "La muerte de Jaime Roldós" (2013) y "Dedicada a mi ex" (2019)²⁵, en distintas épocas y calendarios, fueron de alguna manera una bengala cierta que iluminó, en el imaginario de las empresas del *entertainment*, la idea de que el cine ecuatoriano es posible, se lo puede exhibir.

En el 2005, Camilo Luzuriaga junto con Lissette Cabrera crearon el Tecnológico Universitario de Cine y Actuación, INCINE, y en el 2013 se creó, en Guayaquil, la Universidad de las Artes: *la única Universidad Pública de Artes del Ecuador* (su slogan), con una licenciatura en cine y otra en artes visuales. De esas y otras aulas, de todos esos espacios nacidos con este despertar, saldrán los nutrientes que alimentarán el mañana del cine en el Ecuador.

Nuevas generaciones de cineastas se incorporan a ese espacio que se fue haciendo a partir de una política pública, una particular relación que morosamente irá generando una forma de ser, donde costos y beneficios aun están por evaluarse a profundidad.

²⁴ La Universidad San Francisco de Quito, USFQ, es la primera, luego lo harán la Universidad de las Américas, la Universidad Católica.

²⁵ Se estrenó en el 2021 en la plataforma de streaming Netflix.

A partir del 2017 los fondos de fomento al cine saldrán de otra matriz, el ICCA. La ley de cultura aprobada ese año borró al CNCINE. Lo único que se mantuvo en ese cambio de época fueron los fondos.

En junio del 2018, el presidente de la República Lenin Moreno se reunió con cineastas y productores audiovisuales para dialogar sobre los incentivos al sector que, como parte de la ley económica urgente, no pasó en la Asamblea Nacional.

*“Debemos hacer un cine rentable. No puede ser que ustedes se sacrifiquen económicamente (...) les ayudaremos a impulsar su industria”*²⁶, manifestó en tono abrazo el entonces presidente “amigo del cine”. En octubre de ese mismo año, en comunicado público, los cineastas le solicitan:

*tomar el liderazgo en un proceso de diálogo y decisiones al más alto nivel para que aseguren la presencia del Ecuador y de su producción audiovisual dentro del contexto global de conversión digital y del creciente protagonismo de la economía de la cultura. (...) Su liderazgo desde la Presidencia de la República es necesario, en función de los importantes desafíos por acontecer durante su mandato, como el apagón analógico programado entre los años 2020 y 2022*²⁷.

Sin embargo, la realidad, dos años después, establecería otro apagón que eclipsaría la empatía de los cineastas con esa presidencia del Ecuador.

Los siguientes años, bajo el “sello ICCA”, nuevos títulos y nombres se incorporan a la larga lista de películas y proyectos que se hacen con los fondos de fomento: “Sé morir” (2015), de Sarahí Echeverría; “Mi tía Toty” (2016), de León Felipe Troya; “Territorio” (2016), de Alexandra Cuesta; “Alba” (2016), de Ana Cristina Barragán; “Chuquiragua” (2017), de Mateo Herrera; “Killa antes que salga la luna” (2017), de Alberto Muenala; “Un secreto en la caja” (2017), de Javier Izquierdo; “Sin muertos no hay carnaval” (2017) de Sebastián Cordero; “Las mujeres deciden” (2017), de Xiana Yago; “Agujero Negro” (2018), de Diego Araujo; “Huahua” (2018), de Joshi Espinosa; “Pawkar Pacha” (2019), de George Torres; “Big Ban” (2019), de Wilson Burbano; “La mala noche” (2019), de Gabriela Calvache; “Azules turquesas” (2019), de Mónica Mancero; “Sacha mamakuna” (2019), de Patricia Bermúdez; “Panamá” (2020), de Javier Izquierdo; “Sumergible” (2020), de Alfredo León; “Los ángeles no tienen alas” (2020), de Enrique Boh; “El día que me callé” (2021), de Víctor Arregui/Isabel Dávalos; “La piel pulpo” (2021), de Ana Cristina Barragán; “El rezador” (2021), de Tito Jara; “Isabel de Godín, crónica de una nómada mestiza” (2021), de Yanara Guayasamín; entre otros títulos y proyectos que recibieron fondos.

A partir del 2020, nuevamente la matriz de los fondos cambiará, se transformará; ese año los fondos de fomento cinematográfico saldrán bajo el “sello IFCI” para beneficiar algunos títulos y proyectos en marcha: “Lo invisible” (2022), de Javier Andrade; “Los Wánabis” (2023), de Santiago Paladines; “Chuzalongo” (2023), de Diego Ortuño; “Dulu” (2023), de Patricia Llallico; “La ruta de la sal” (2023), de Eriberto Gualinga; “Huaquero” (2023), de Juan Carlos Donoso; “Cimarronas” (2023), de Eliana Champutiz.

²⁶ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/cine-ecuador-rentable-lenin-moreno>

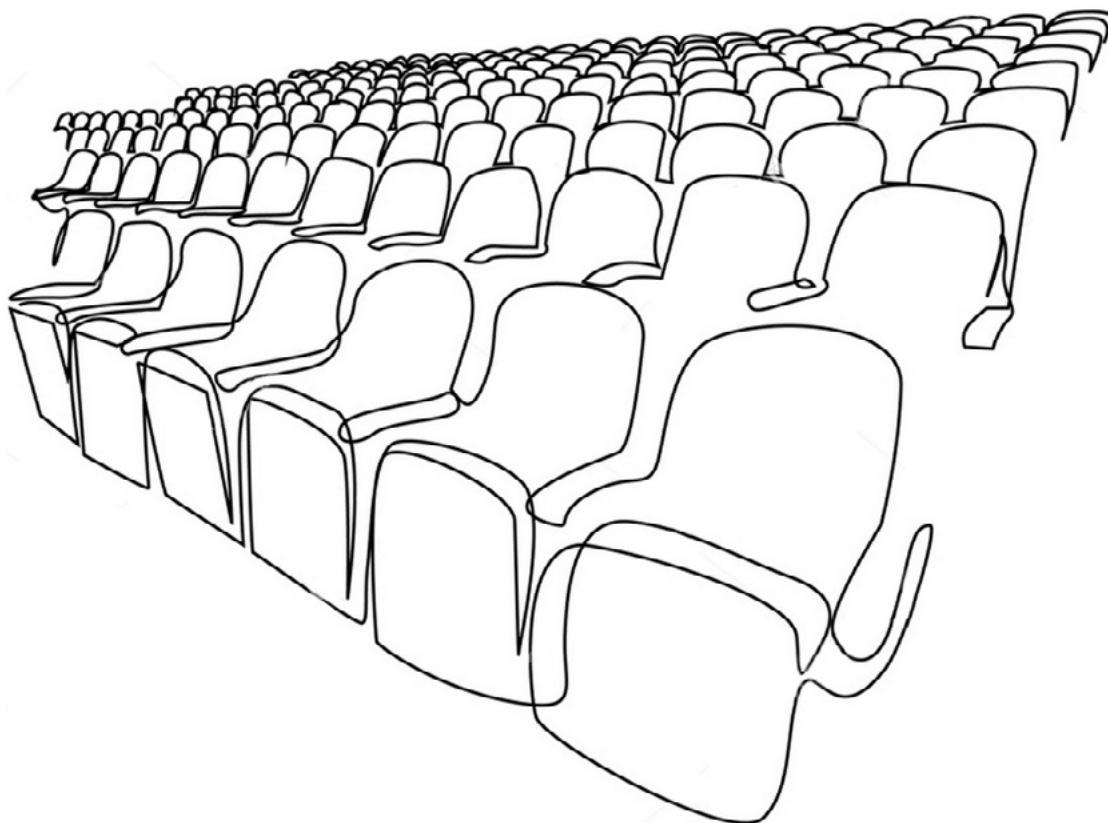
²⁷ <https://www.change.org/p/lenin-cultura-ec-retome-el-di%C3%A1logo-con-el-audiovisual-ecuatoriano-elcinenosedetiene>

Estas particularidades de las marcas de nuestra forma de ser institucional, las revisaremos en la segunda parte de esta larga reflexión. Sin embargo, cabe señalar algunos títulos que se presentaron en estos dos últimos años. “Guañuna” (2023), de David Lasso, primer estreno ICFI que se suma a la preocupante lista de filmes denuncia sobre los crímenes de Estado y, en noviembre, “Neisi, la fuerza de un sueño” (2023), de Daniel Yépez, que incrementa la lista de los documentales sobre el deporte y sus ídolos.

A esta nutrida lista de filmes realizados con los fondos de fomento, hay que añadir otros, especialmente documentales, que se produjeron y se producen de manera independiente, fuera del circuito ICFI, y sin apoyo de los fondos oficiales de fomento cinematográfico. La lista es larga: “La danza del niño maestro” (2023), de Vinicio Córdor, es un referente destacado de esa línea de producción, trabajada desde la autogestión y la minga de voluntades y compromisos con el cine, el tema y el autor.

A la luz del tiempo recorrido, de títulos y autores que emergen y crecen desde la existencia de una necia voluntad y de una política pública para el cine, la Ley de Cine, podemos afirmar que hemos sido reconocidos como un sector de la sociedad, podemos pensar con certeza que la marginalidad se fue alejando como marca de nuestro quehacer, podemos afirmar que después de deambular por calendarios de pruebas de existencia, que han significado más allá de un siglo de un necio caminar, el Estado y la sociedad del equinoccio andino nos reconoció como una presencia cierta.

De ahí en adelante, del ahora cotidiano nació otro reto: ganarnos a nuestra gente, crear el público del cine de la mitad de la tierra. Un pendiente que aún está muy lejos de ser realidad.



II IRONÍA y SARCASMO

La desistitucionalidad, desinstitucionalizada, pensada y operada por la propia institución, el Estado:

Estos “cien años del cine ecuatoriano” como conmemoración y festejo han sido también el encuentro con la ironía: condimento de nuestro caminar y crecer. Cerca de treinta años fue el costo de construir una política pública, una semilla siembra para que el árbol crezca.

Camino a dos décadas de los fondos de fomento como política pública. La pregunta que nos compete hacer es: ¿Cómo fue nuestro crecer? ¿Cómo creció y en que terreno lo hizo?

La única política que se sostiene, el fondo de fomento para la producción

Para el 2007, los tiempos de la llamada Revolución Ciudadana generaron esperanza de cambio cierto en la historia del Ecuador, el optimismo fue como nunca el aliento país. Así, el mismo día de inauguración del gobierno, 15 de enero de 2007, el decreto presidencial número 5 creó el Ministerio de Cultura, una oferta de campaña que obedeció más a la novelería antes que a un estudio o análisis serio, respecto de las necesidades del quehacer cultural en el Ecuador y su adecuada respuesta a su historia.

Con la intuición como linterna y la consigna de organizar en una primera acción, la dispersión de las instituciones de cultura del Estado, sus recursos y fondos²⁸, como mandato, para luego empujar la ley de cultura, su propio marco legal que tardó en llegar una década, el Ministerio de Cultura empezó a dar sus primeros pasos.

Alojó en su misma sede al Consejo Nacional de Cine, CNCINE, para que desarrolle su quehacer y administre el Fondo de Fomento para la Producción, que empezó a operar a través de concurso público con un jurado internacional encargado de asignar los fondos o premios, según las bases y montos a cada categoría (9 en ese entonces).

Cada año, durante su período de operación (2007-2016), el CNCINE repartió y entregó como ayuda promedio a la producción cinematográfica, alrededor de 900.000 dólares anuales para una media de 50 proyectos por año.²⁹ Según las estadísticas del CNCINE, para el 2012, existían 12 proyectos cinematográficos en postproducción e hicieron, hasta el 2016, ochenta largometrajes³⁰, un promedio de ocho películas por año, frente a una que esporádicamente se presentaba cada cuatro o cinco años antes de la creación del CNCINE.

Sin lugar a duda el Fondo de Fomento para la Producción, junto a la aparición de las nuevas tecnologías y formatos electrónicos de impresión digital de alta definición de imágenes en movimiento (cine digital), pusieron a la actividad cinematográfica en otra dinámica, que dio vuelta a la pesada página de la historia de la producción cinematográfica ecuatoriana.

28 Foncultura, Subsecretaría de Cultura, Consejo Nacional de Cultura, Casa de la Cultura, Banco Central entre muchas otros organismos.

29 https://www.creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/Histo%CC%81rico-Montos-por-categori%CC%81a-2007-2019_Prim-Semestre-incentivo-econo%CC%81mico-anual.pdf

30 Cronología Largos Ecuatorianos 2000-2020.xlsx Juan Martín Cueva

El Estado productor:

Otra vertiente para la producción de películas en el Ecuador de la “revolución cinematográfica” fue cuando, algunas instituciones del estado entre el 2013 y el 2016, decidieron ser productores directos de sus propias ideas cinematográficas.

En el 2014, la Superintendencia de control del poder de mercado produjo la serie, de 18 capítulos, “Ciudad Quinde”, dirigida por el ecuatoriano Andrés González, y producida por Vértigo Films. A un costo de más de 700.000 dólares.

“Ciudad Quinde” no fue una producción sencilla. Filmada en la ciudad de Zaruma en el 2014, “Ciudad Quinde” es una producción ambiciosa de alta calidad técnica y con la participación de varios de los mejores actores ecuatorianos. Seguramente por eso no fue barata. Al erario nacional, es decir a los contribuyentes, le costó al menos 735.953 dólares, si se suma todo lo que la Superintendencia de Poder de Mercado registra en sus documentos de gastos de los años 2014 y 2015.³¹

Al año siguiente otra institución del Estado, la Procuraduría General del Estado decidió experimentar cine y produjo “Juego Sucio” (2015), dirigida por la directora cubana, residente en Miami, Nitsy Grau Crespo.

Para producir la cinta -que dura 60 minutos-, la Procuraduría adjudicó en octubre del año pasado el proyecto, bajo Régimen Especial de Contratación -que no requiere concurso- a Nitsy Grau Crespo. El monto del contrato: 440.000 dólares, según un documento de la Procuraduría.³²

A esta suma, habría que añadir los costos de promoción y difusión de la película dentro del país y en el exterior.

Ese mismo año, el Ministerio del Interior, con José Serrano a la cabeza, tampoco quiso dejar de experimentar cine y produjo la serie policial de ocho capítulos “Tierra de serpientes” (2015), dirigida por el chileno Coco Urrutia, a un costo de 100.000 dólares por capítulo, según su productora e informaciones de prensa de ese entonces.³³ A ese monto hay que añadirle los costos de difusión hechos para la transmisión en la televisión local, TC televisión.³⁴

En los tres años, en que diversas instituciones del Estado y sus autoridades decidieron ser productores directos de sus propias ideas cinematográficas con el erario público, se gastaron, a partir de las cifras que conocemos, alrededor de 1'940.000 dólares, cálculo aproximado y modesto. Presupuesto similar al Fondo de Fomento Cinematográfico del 2014, que benefició a 61 proyectos.

Fue un período de inusual creatividad cinematográfica y audiovisual, una hemorragia televisiva de las instituciones del Estado y sus autoridades que desde el 2012, bajo el concepto de la “revolución educativa en la TV”, del entonces, Secretario de Comunicación, Fernando Alvarado, se crea el programa EDUCA, del Ministerio de Educación.

31 <https://cinefilosecuador.com.wordpress.com/2016/06/09/ciudad-quinde-la-mini-serie-anti-monopolio-que-costo-mas-de-700-mil-dolares/>

32 <https://www.elcomercio.com/actualidad/negocios/libro-pelicula-chevron-costos-negocios.html>

33 <https://www.eluniverso.com/noticias/2016/09/22/nota/5814310/estrenan-serie-policial-que-vale-100-mil-capitulo/>

34 <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/406926-se-viene-tierra-de-serpientes/>

Ese mismo año, la Secretaría de comunicación, SECOM, el Ministerio Coordinador de Patrimonio y el propio Ministerio de Cultura, producen “ExpresarteEC”, programa de televisión de más de 100 capítulos, dirigido por Fabricio Terán, y producido por Satre Comunicación, con un presupuesto de 20.000 dólares por capítulo.³⁵

Dos años más tarde, el Ministerio Coordinador de Política Económica produjo “Don Cepito”, serie de 10 programas que se transmitió en la ya entonces televisión educativa: EDUCATV. Ese mismo año, el Instituto de propiedad intelectual (IEPI), actual Servicio nacional de derechos intelectuales (SENADI), produjo la serie de 8 capítulos “El Gran Cacao”, dirigido por Juanka Castillo; y otra serie: “Montecristi tejidos de origen”, primero largometraje documental dirigido por Tato León L., y luego serie de 5 capítulos. El productor ejecutivo, autor de todas estas producciones, con “sello IEPI”, fue Gonzalo Ponce L.

El Ministerio de Turismo hizo el programa de televisión “Ecuador: ama la vida” (3 temporadas), bajo la dirección de Enrique Bayas, y la presentación y cierre del ministro Freddy Ehlers. El mismo esquema de producción y dirección, el mismo equipo técnico, lo aplicó en la Secretaría del buen vivir, que produjo el programa “Acuerdo para el buen vivir” (4 temporadas). Esta vez bajo la conducción del mismo Ehlers.

La erosión regresiva:

Para el 2016, en el epílogo del gobierno de Rafael Correa, 30 de diciembre, aparece publicada, en el Registro Oficial N° 913, la llamada Ley Orgánica de Cultura (LOC). Habían pasado nueve años, once meses y 9 ministros para la aprobación de este cuerpo legal que extingue la Ley de Cine y su órgano ejecutor, el CNCINE.

La LOC creó el Sistema Nacional de Cultura y dos subsistemas: Memoria Social y Patrimonio, y Artes e Innovación. Este último conformado por dos institutos ejecutores: el Instituto de fomento de las artes, innovación y creativities (IFAIC), y el Instituto de cine y creación audiovisual (ICCA).

Con esta creación, la LOC eliminó, no solo la ley de cine y su órgano ejecutor el CNCINE, sino que borró cualquier visión de autonomía y participación de los cineastas en la gestión de planificación, toma de decisiones y ejecución de las políticas públicas para el cine ecuatoriano. Un derecho ganado y reconocido por la Ley de Cine.

Con ello se atenta al principio de la progresividad del derecho.

*“Un principio interpretativo que establece que los derechos no pueden disminuir, por lo cual, al sólo poder aumentar, progresan gradualmente”.*³⁶

El Instituto de cine:

Contrario a lo que se afirma, el ICCA no es producto de la lucha de los cineastas, es lo opuesto, nace de la Ley de Cultura, es parte orgánica de esa arquitectura, y está sujeto al criterio político, a la concepción del quehacer del director o administrador de turno y de su autoridad superior, el o la ministra de cultura.

³⁵ https://www.compraspublicas.gob.ec/ProcesoContratacion/compras/PC/informacionProcesoContratacion2.cpe?idSoliCompra=Ue9OQ3M87N-z5oGxCWefx7_AjObewbSb6vUY16LpsfjQ,

³⁶ El principio de progresividad también está contemplado en el artículo 26 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos y en el artículo 2.1 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

El ICCA es el disolvente del CNCINE. Por ello he afirmado y afirmo que ese instituto, históricamente nunca fue, ni será, el espacio propio de los cineastas. ¿Cómo se puede decir nuestro, a un espacio en el cual la participación colegiada de los cineastas, en las instancias de planificación, decisión y ejecución está vedada?

Quienes apostaron y defienden la Ley de Cultura y ponderan las virtudes del ICCA, señalan que la ley de cine era solo un fondo sin fuente, mientras que la Ley de Cultura no solo contempla el fondo, sino también otras temas, y supera a la Ley de Cine en tres aspectos básicos:

1. Establece un fondo cierto que asegura continuidad en el financiamiento y además amplía el ámbito de acción. No solo es un fondo, contempla, formación, uso de redes y una batería de herramientas para fomento.
2. Incorpora al audiovisual dentro de la ley, por lo tanto, involucra todo aquello que no es cine y convoca a la diversidad de comunidades vinculadas a la producción audiovisual.
3. Establece, por ley, un monto máximo de uso del fondo, 10% para administración y 90% a fomento.

Podemos sostener que la ley considera e incorpora al audiovisual, podemos aplaudir el límite de gastos, podemos exaltar otras virtudes que lo esencial, la autonomía e independencia económica, administrativa y de gestión que otorga una ley o marco jurídico propio: el derecho a la participación en igualdad de condiciones es garantía de una real continuidad de acción, que significa trabajo de largo aliento y crecimiento integral y sostenible.³⁷ Por lo tanto, no podemos relegar el derecho de participación a un problema de reglamentos, cuando este derecho fue reconocido en la Ley de Cine, que fue derogada.

Por otro lado, creer que el Fondo de Fomento, que depende del Ejecutivo, está asegurado por ley es una quimera. Basta recordar los tiempos de crisis, el recorte del 30% del fondo en el 2016, y las reducciones que se hicieron en la pandemia y que llegaron hasta disolver al mismísimo ICCA. Cómo explicar que el encargado de velar y sostener la institucionalidad del Estado, la Presidencia de la República, atente contra ella y provoque una desinstitucionalización de sus instituciones. Ya no es una ironía, es un sarcasmo de la historia.

A lo largo de los calendarios, el Ecuador cinematográfico ha sido siempre una iniciativa de los cineastas organizados, es decir de la sociedad civil. Con la Ley de Cultura el espacio de gestión de esa comunidad organizada, anudada en forma horizontal con lo público, desaparece y se transforma en un quehacer único del Estado, por lo tanto, un sometimiento total a la burocracia y su criterio³⁸. Del desaparecido CNCINE, el ICCA sostuvo y mantuvo solamente el Fondo de fomento cinematográfico, el resto de su arquitectura sustentada en la autonomía y la participación de los cineastas en su quehacer fue desaparecida.

³⁷ El ICCA tuvo una vida corta 2017-2020.

³⁸ Artículo 139.- de la Ley de Cultura. "El Ministro de Cultura y Patrimonio o su delegado presidirá el Directorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual, actuará con voz y voto dirimente; y convocará a reuniones ordinarias y extraordinarias, de conformidad con el reglamento respectivo."

MONTOS ANUALES DE LAS CONVOCATORIAS DEL CNCINE-ICCA			
2007 - 2019			
Institución	Año	Nº proyectos	Monto
CNCINE, Convocatoria	2007	43	839,000.00
CNCINE, Convocatoria	2008	27	541,500.00
CNCINE, Convocatoria	2009	33	545,000.00
CNCINE, Convocatoria	2010	34	660,000.00
CNCINE, Convocatoria	2011	45	700,000.00
CNCINE, Convocatoria	2012	42	700,000.00
CNCINE, Convocatoria	2013	38	904,000.00
CNCINE, Convocatoria	2014	61	1,980,000.00
CNCINE, Convocatoria	2015	67	1,646,338.34
CNCINE, Convocatoria	2016	20	485,000.00
ICCA, Fondo de Fomento	2017	33	756,000.00
ICCA, Fondo de Fomento	2018	50	1,370,889.00
ICCA, Fondo de Fomento	2019	15	654,000.00
TOTAL		508	11,781,727.34

En general las cifras de montos e informes de presupuestos entregadas en la rendición de cuentas o aquellas cifras oficiales publicadas en la web no concuerdan. Por ejemplo, este cuadro de los montos anuales³⁹ no guarda relación con las declaraciones y cifras del Ministerio de Cultura entregadas a la prensa de ese entonces:

*“Históricamente, se han destinado en promedio, desde 2017, 3,5 millones de USD al año. Para el ejercicio del 2021 se contempla un incremento del 26 %”.*⁴⁰

De igual forma sucede con la rendición de cuentas del 2020, el director del ICCA señaló que en las convocatorias:

*2017, 2018, 2019 y 2020 se ha asignado USD 4.454.235,00 (Cuatro millones cuatrocientos cincuenta y cuatro mil doscientos treinta y cinco dólares) a 160 proyectos beneficiarios y se ha desembolsado el valor de USD 2.891.659,68 (Dos millones ochocientos noventa y un seiscientos cincuenta y nueve dólares con 68/100 centavos).*⁴¹

Del ICCA al IFCI un solo director, sexta ironía:

Fue miembro influyente de una organización de cineastas, ganó por concurso la dirección del ICCA en el 2017, fue su primer y único director y fue, a la vez, el encargado de pensar, diseñar y planificar el nuevo organismo que reemplazaría al instituto que él mismo había inaugurado y ayudado a crecer y funcionar. Tres años después, el 8 de mayo del 2020, recibió del Ejecutivo la orden de cerrar el ICCA,

³⁹ https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=Histo%CC%81rico-Montos-por-categori%CC%81a-2007-2019_Primer-Semestre-.xls

⁴⁰ <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/problemas-cultura-renuncian-directores-ifci/>

⁴¹ Rendición de Cuentas 2020 <https://www.creatividad.gov.ec/wpcontent/uploads/downloads/2021/05/Informe-Rendicio%CC%81n-de-Cuentas-IC-CA-2020.pdf>

abrir el IFCI y ser su primer director. Fue lo que en el argot popular se dice, partero y sepulturero a la vez. Renunció a la dirección del IFCI 84 días después, denunciando injerencia, presiones e imposiciones de asesores y funcionarios en el quehacer de las líneas de acción del IFCI. Todo esto dentro de una relación vertical entre el Ministerio de Cultura y el IFCI. “Yo dicto, tu ejecutas”, fue la frase del ministro de ese entonces que definió a futuro, el quehacer y gestión del instituto para la cultura y el arte en este país imaginario.

Un impacto a la débil unidad:

El Instituto de Fomento para la Creatividad e Innovación (IFCI), creado por decreto 1039 del gobierno de Lenin Moreno, fusiona al IFAIC y al ICCA en un solo organismo, diseñado para atender el tema artes en el país. Este polémico decreto fue cuestionado, en su legalidad, por alterar, desde el Ejecutivo, la Ley Orgánica de Cultura, que solo puede ser modificada por el Legislativo.

Una vez hecho público el decreto, las y los cineastas, y sus organizaciones, develaron debilidades e inconsistencias respecto de esta fusión. Con el pasar del tiempo esas diferencias se ahondaron y se transformaron en quebraduras. El primer comunicado, respecto del decreto fusión, fue un dubitativo intento de unidad de los colectivos (colectivas), de cineastas, como se estila decir ahora, agrupados y agrupadas en la llamada Coordinadora del Cine y Audiovisual Ecuador, CAE. Sugería negociar con el gobierno antes que rechazar tajantemente la violación y agresión del decreto ejecutivo. [...] *nos reservamos el derecho de acudir a la Corte Constitucional para que se pronuncie sobre la constitucionalidad del mismo [...]*, fue su respuesta. Posterior a ese comunicado, Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador (COPAE) envió una carta al Ejecutivo, en la que objetan el decreto, pero al mismo tiempo ofrecían sus servicios, [...] *aportar con su conocimiento y experiencia (el de la COPAE) en la conformación de la nueva institucionalidad [...]*, evidenciando la dualidad de su postura.

La dimensión de la agresión e impacto del decreto, no solamente en el espacio cine, sino en la Constitución, como cuerpo legal, en la institucionalidad y el respeto por la jerarquía de la norma jurídica, en la estabilidad de las instituciones y sus procesos sociales, en la construcción de la democracia como un proceso colectivo donde el contenido de los derechos se profundizan de una manera progresiva y en diálogo horizontal con el Estado, no fue medida por el cálculo de la fraccionada realidad de lo cineastas.

El decreto 1039 cierra un proceso de erosión regresiva de derechos, iniciada por la Ley de Cultura y su producto: ICCA. Fue una expoliación que entró en vigor con el nuevo marco legal para la cultura, y que se selló como impronta con el IFCI.

Recuerdo algunos criterios en redes de cineastas jóvenes que simpatizaron con el decreto y le apostaron al mismo sin reparar su carácter:

...enmarcarse en una estructura mayor no es desaparecer. Es otra cosa..., afirmaron y, en correspondencia con la invitación del ministro de Cultura, el cándido: “salgamos del bache

de si el decreto es legal o no es legal”, hicieron el juego al atropello. “Los derechos no son una cosa definida, sino que están sujetos a la interpretación, [...] resulta muy difícil argumentar que la fusión supone un retroceso de derechos”, dijeron en las redes sociales.

Toda esta reacción de beneplácito es una suerte de ironía cruel. Fue una manera muy particular de entender la democracia que dejó ver su aplauso o adhesión al ejercicio vertical autoritario de autoridad, con potestad para “interpretar derechos” e imponer intereses. Una manera práctica y utilitaria de aceptar el presente sin despeinarse con los incómodos interrogantes del por qué. Un pragmatismo despojado de principios, historia y camino, siembra y devenir.

El túnel del tiempo:

En tres años, cineastas y cine, en materia de espacio social, conquistas y derechos, retrocedimos cuarenta y tres años. Un “túnel del tiempo” nos envió al nos envió al 1977 del siglo anterior, a los tiempos de las dictaduras militares, cuando fundamos la extinta ASOCINE para luchar por un marco legal propio: la ley de cine. Hoy, cuatro décadas más tarde, con los fondos concursables como trofeo en mano, fraccionados como plural, con nombres y siglas que reflejan nuestro alto grado de división, y nuestra escasa capacidad de unidad en el quehacer y la toma de decisiones. Despojados de nuestro marco legal, disminuidos y reducidos institucionalmente, de instituto a dirección, me pregunto: ¿Esto que nos sucedió no fue un retroceso en derechos? El regreso al calendario del tiempo sin voz ni espacio propio ¿No es una erosión regresiva de derechos? Será que el pragmatismo del tercer milenio y sus respuestas empíricas no miran esta realidad, y reconocen solamente la utilidad como argumento: ¿los fondos concursables?

La desinstitucionalización como norma:

El IFCI es una creación improvisada e inconsulta de los gobiernos para este espacio de uso múltiple: la cultura y el arte. En 2018, la “reducción de la estructura del Estado” fue propuesta de la Presidencia de la República para fusionar el ICCA y el IFAIC. La respuesta de las autoridades del Ministerio de Cultura de ese entonces, Raúl Pérez Torres, ministro, y Camilo Restrepo, presidente de la CCE, fue:

*Solo una ley orgánica reformatoria o derogatoria podría eliminar a los institutos o fusionarlos.*⁴²

En 2020, el siguiente ministro, Juan Fernando Velasco, justificó, en cambio, la fusión: *El presidente sí puede modificar, dijo, “no solo que tiene la autoridad, sino que el Código Orgánico Administrativo, COA lo permite”.*⁴³ El acomodo de la ley de acuerdo con el interés del momento. El ayer no, el hoy sí, el mañana veremos, la desinstitucionalización como norma de lo público, el ningún respeto a los procesos e instituciones deja en claro que al poder no le interesa entender el concepto “política pública para la cultura y el arte”, su significado y proyección como institución en el nosotros y su mañana.

⁴² <https://www.elcomercio.com/tendencias/autoridades-ministeriodecultura-rechazo-fusion-institutos.html>

⁴³ <https://www.facebook.com/ColectivaMujeresAccion/videos/di%C3%A1logo-abierto-con-la-institucionalidad-cultural/1049437682180784/>

La recuperación de “nuestro ICCA”:

El fraccionado escenario de los cineastas trazó dos líneas de acción para recuperar “nuestro ICCA”. Por un lado, la Coordinadora del Cine y Audiovisual Ecuador (CAE) interpuso, un año después:

... una demanda de acción pública de inconstitucionalidad por la forma y el fondo en contra de todo el contenido del Decreto Ejecutivo No. 1039 (Registro Oficial No. 209 de 22 de mayo de 2020) y del último inciso del artículo 45 del Código Orgánico Administrativo.⁴⁴

Demanda que fue admitida a trámite por la Corte Constitucional el 24 de junio del 2021.

Por otro lado, la Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador le apostó a eso que llaman lobby directo con el poder político. Desarrollar una relación de empatía con el ejecutivo, a través de mesas técnicas de trabajo que permitan, por un lado, crear incentivos tributarios para el cine y el audiovisual y, por otro, revertir el decreto fusión. Este arduo trabajo de construcción de un escenario de respuestas, empujado fundamentalmente por el espíritu de compromiso y entrega de su titular, fue factor determinante para que dos años después del decreto dé sus frutos.

El 5 de Julio del 2023, en la emblemática sala del Ochoymedio, frente a una nutrida presencia de cineastas y autoridades de la cultura, incluido el exdirector del ICCA-IFCI, quien fungía también como quien fungía también como anfitrión en sala, el Presidente Guillermo Lasso suscribió los decretos N.º 812, restitución del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), y 813, Reglamento de la Ley de Transformación Digital y Audiovisual. Su pluma fuente hizo realidad la fantasía de transformar el ayer en un presente cargado de mañanas ICCA, que aún no llegan.

La restitución ICCA-IFAIC, ordenada por el decreto 812, es un pendiente que seguirá seguramente el tiempo del cementerio. Al actual gobierno, ministra y presidente, no les interesa cumplir con la ley, es decir: ejecutar la disposición del decreto o derogarlo con otro decreto ejecutivo como establece la Ley. Preferimos el limbo de la desinstitucionalización, el dejemos que “se estese” ahí madurando en el silencio de todos. La restitución del ICCA será, tal vez, un quehacer del próximo gobierno, si es que es de su interés y, sobretodo, si hay un alguien colectivo que empuje esa ardua tarea.

Queda como lección, de esta experiencia de lucha, la pretendida restitución del ICCA, que para el quehacer público el lobby es el método efectivo del hacer. Sin lobby y sin empatías el reclamo o la gestión es inoficiosa. Como muestra un botón: la Corte Constitucional nunca se pronunció. En la práctica, nunca atendió el trámite de la CAE y tampoco dicha instancia de organización tuvo capacidad de presión y lobby.

Como sociedad civil estamos sometidos a una cultura clientelar que traduce un país desinstitucionalizado, que funciona no por la fortaleza de su organización, la razón de sus leyes y el respeto al orden establecido, el vigor de sus instituciones públicas y la eficiencia en el debido proceso, sino por la cercanía, oportunidad y perseverancia del lobby como gestión. La confianza de que la influencia y la empatía es la que genera decisiones políticas, la que da frutos ciertos, en el espacio del poder, nos ha llevado a ser lo que somos, una sociedad civil cliente del poder de turno.

⁴⁴ http://esacc.corteconstitucional.gob.ec/storage/api/v1/10_DWL_FL/e2NhcNBIIdGE6J3RyYW1pdGUhLCB1dWlkOidjZDI4ZWUwMy11OGQ4LTR-hMDUuODUxOS1IMTI3MDA1NDYxNGEucGRmJ30=

Sin capacidad de *lobby* con el actual poder, peor aun con el que vendrá, fraccionados, sin iniciativa y voluntad política para resistir y reclamar el cumplimiento del decreto, peor aun para luchar por la Ley de Cine, las organizaciones y asociaciones, las y los cineastas optamos como respuesta el hacer un diáfano y cómodo *fade out*⁴⁵.

El confort de un escenario, el IFCI:

Más de año y medio ha transcurrido desde del decreto de restitución del ICCA, y el año centenario del cine es ya recuerdo. Creo que tendremos IFCI para rato.

Desde su creación, en el 2020, han pasado por la Dirección Ejecutiva al menos seis directores, más de uno por año y en la Dirección de Fomento Cinematográfico y Audiovisual, un número similar. La inestabilidad en la gestión del Instituto ha sido el sino de su nacer y crecer. Basta ver las bases de las convocatorias que cambian cada vez que hay una muda de autoridades: ministra, ministro, Director del Instituto o de la Dirección de Fomento Cinematográfico y Audiovisual.⁴⁶

No hay líneas institucionales de fomento. En todos estos años de gestión no se ha podido institucionalizar categorías y bases sólidas para las convocatorias, estas cambian de acuerdo con el interés, concepción y humor de la nueva autoridad. Los reglamentos de contratación, los contratos y sus cláusulas, parecen haber sido inspiradas en el *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* de Carreño, antes que en algún estudio serio y responsable sobre contratación pública para obras de arte. De igual forma, los reglamentos y los imperativos que piden a cualquier persona involucrada en el trabajo de un proyecto que ha recibido fondos en la categoría "Pueblos y Nacionalidades": una "certificación de pertenencia" a alguno de los pueblos o nacionalidades, otro de los requisitos absurdos e indignantes del IFCI. Un ejemplo de lo que afirmo se muestra en esta captura de pantalla.



45 La voz y el sonido desaparecen progresivamente desde el primer plano hasta llegar al punto 0.

46 Durante ese período de tiempo en el Ministerio de Cultura pasaron cuatro ministros, promedio uno por año y en dos años 2022 y 2023 cuatro directores del ICCA.

Cabe citar aquí lo que una colega me dijo respecto de esta institución y su quehacer en una larga entrevista: *El IFCI es el banco ineficiente de las artes* su única línea de trabajo como *“fomento”* es *adjudicar fondos, “no hay otro tipo de fomento”*. Es como un cajero automático diseñado para, una vez cumplido con protocolos y claves que se ingresan, entregar dinero. La única diferencia con el cajero IFCI es que sus claves son complejas, enredadas y en algunos casos sus protocolos absurdos y muchos de ellos indignantes.

Esta realidad, que cruza al quehacer de los proyectos y trabajo del IFCI, tiene que ver con la presencia omnímoda de Contraloría y sus mecanismos de control de cuentas y gastos, que no consideran o desconocen completamente las características singulares de cada disciplina artística, sus necesidades y sus particulares procesos de producción, y por ello se tiende a homologar bases y mecanismos de control, estatutos, reglamentos y procedimientos, para facilitar y simplificar la labor de control, porque así, quienes administran los procesos pueden responder mecánicamente, es decir *“eficientemente”* a las rígidas disposiciones establecidas para el control.

Me pregunto: ¿Habría en todo este período de tiempo alguna conversación entre el Ministerio de Cultura, ministros y ministras o sus representantes, para que artistas y gestores culturales, productoras y productores conscientes, le inteligencien a cada una de las autoridades de cultura respecto de la singularidad de características y necesidades de las disciplinas del arte, en tanto procesos económicos y de producción con tiempos propios y formas únicas de ser. Su creatividad, la subjetividad y la improvisación, el dinamismo y la multidisciplinariedad, su universalidad y relación con la cultura, y las manifestaciones espirituales de una comunidad de manera tal que, con estos conocimientos, puedan acercarse a trabajar con el contralor y Contraloría en una propuesta de diseño de mecanismos o pautas de control adecuadas a cada disciplina artística, para que no se considere a la producción artística como una obra de *“productos entregables”*, similar a la construcción de aceras y bordillos, puentes o parques? Evidentemente, la respuesta a esta larga pregunta es NO.

Tampoco es que a los cineastas *“productores (as)”* les haya interesado cuestionar esta realidad. Parecería ser que lo único que interesa es el fondo, que se mantenga, se incremente anualmente y para cierta asociación de colegas, sea de su uso exclusivo. No interesa el proceso, la construcción colectiva, el nosotros, es decir, la política pública para el cine como una realidad de consensos, de construcción de público, incluyente y sin sesgos, amplia y de múltiples miradas, colores y vestimentas. Interesa solamente el fondo y nada más.

Al preguntar sobre este tema a colegas, ex-funcionarios del antiguo CNCINE, ellos advierten que, entre estos dos universos, el IFCI y los cineastas, existe una incompreensión mutua que podría traducirse como una distorsión en el mirar, entender y hacer.

Para el Instituto y su dirección de fomento cinematográfico, entregar los fondos es como hacer un favor, *“el favor de contratarlos”* y para los cineastas igual, pero a la inversa, *“la obligación de premiarlos”* porque *“el fondo les pertenece”*. Esta incongruencia genera una seria deformación a la cabal comprensión de lo que significa el concurso público y su objetivo: disponer y administrar fondos públicos destinados para el fomento de un fin cierto y concreto. Por lo tanto, respetar las

normas fundamentales para su manejo y así evitar caer en las llamadas vivezas criollas o desviación de fondos y malos usos.

Ganar un fondo concursable en una categoría o etapa de la producción, los lleva a productores y productoras a creer que ese fondo de fomento asignado debe cubrir la totalidad del presupuesto de producción de la película lo cual es una absoluta distorsión que ha desdibujado el sentido y comprensión de lo que significa “fomento a la producción”.

Veinte años de fondos:

Caminamos a los 20 años de fondos concursables. En febrero del 2026 se cumplirán dos décadas de esta política pública que inauguró la Ley de Cine. Hay una generación que está convencida que el cine ecuatoriano comienza en el 2006, con los fondos de fomento, una generación de cineastas, mujeres y hombres que han crecido y producido con este modelo único de hacer cine en el Ecuador.

En ese sentido, ya es hora de sentarse a evaluar y fiscalizar esta política pública y salir del silencio que hemos construido al amparo de los fondos, la Ley Orgánica de Cultura y su extravío institucional ICCA-IFCI. Es necesario hacer un balance respecto de este tiempo. Debemos preguntarnos ¿Cuál ha sido el impacto, en los cineastas y en la cultura cinematográfica del Ecuador, de los incentivos y la entrega anual de fondos de fomento para la construcción de la actividad, cinematográfica y audiovisual durante estos años? ¿Qué otras políticas públicas se han implementado como fomento, para distribución y difusión de las películas, para su registro, preservación y memoria y sobre todo para la creación de públicos?, razón y sustento del cine.

Pregunto: ¿Por qué el cine ecuatoriano no tiene en Quito, Guayaquil o Cuenca ni en ninguna parte del país, una sala de estreno? ¿Por qué la política pública no consideró construir o habilitar una sala para las películas ecuatorianas durante este tiempo? ¿Hemos dado respuesta, como política pública, a los nuevos escenarios y modalidades de difusión y distribución del cine y el audiovisual en plataformas virtuales? ¿Se pensó desde el ICCA-IFCI en crear, aunque sea de una forma virtual, lo que nunca tuvo el cine ecuatoriano como iniciativa pública, una sala de estreno virtual, un Cholo Plus⁴⁷? La respuesta es otra vez: NO.

Debemos ser críticos con el pasado al cual queremos regresar, “nuestro ICCA”, esa añoranza colectiva miope que nubla la memoria, porque vela lo que hicimos, ignora lo que perdimos y desconoce, que es peor, lo que debemos aspirar para poder ser y decir en voz alta que somos posibles.

⁴⁷ <https://choloplus.com/>

Los números del fomento:

El Consejo Nacional de Cine, que inaugura la política de fondos para la cinematografía, repartió, desde su creación, como fomento a la producción, alrededor de 900.000 dólares anuales para un total de 508 proyectos en sus primeros diez años.

AÑOS	TOTAL, USD	Promedio USDxAño	TOTAL, Proyectos
2007-2016	9,000,838.34	900,083.83	508

Este monto, a pesar de algunas mermas, fue creciendo, especialmente a partir del 2017, cuando entra en vigor la Ley de Cultura y el ICCA reemplaza al CNCINE. Desde de ese año aumentará el monto del fondo de fomento que proviene directamente del 5% de las utilidades del Banco de Desarrollo del Ecuador.

Entre el 2017 y el 2019, el ICCA tiene un fondo de fomento de 3.785.147.00 USD para 278 proyectos, es decir un promedio de 1.261.715.66 dólares por año, para un promedio de 92 proyectos al año.⁴⁸

AÑO	USD x año	TOTAL, USD	PROYECTOS x año	TOTAL, proyectos
2017-2019	\$1,261,715.67	3,785,147.00	92	278

2020, tiempo de pandemia, desaparición del ICCA e IFAIC y creación del IFCI, se realizan dos convocatorias. La primera, en febrero, y la segunda en el mismo mes del decreto.

La fusión de mayo, generó en los cineastas rechazo y una suerte de pánico por el destino de los fondos y proyectos. El director del flamante IFCI explicó que para la elaboración de las líneas de fomento.

...están en diálogo con cada sector para saber cuáles son sus necesidades y prever su presupuesto. (...) Mientras que, debido a procesos administrativos que aún deben cumplirse, para el resto de las artes las convocatorias, algunas inéditas, estarían listas para octubre o noviembre de este año.⁴⁹

48 <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/dialogo-revela-desencuentros-sector-cultural/>

49 <https://republicadelbanano.com/2020/07/30/director-del-nuevo-ifci-planes-de-fomento-para-las-artes-estarian-para-octubre-o-noviembre/>

Ofrecimiento y palabra que no la pudo cumplir porque renunció al cargo en el mes de septiembre.

Sin embargo, de la crisis institucional y el impacto de la pandemia en la economía, se entregó 1,857,990.00 dólares, distribuido en las siguientes categorías:

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2020	Animación		
	Escritura de Guion	2	\$18,000.00
	Desarrollo Biblia de Animación	1	\$40,000.00
	Cortos Historias desde la cuarentena	2	\$60,000.00
2020	Documental		
	Escritura de Guion	2	\$18,000.00
	Desarrollo Largometraje	6	\$74,935.00
	Producción Largometraje	5	\$320,000.00
	Postproducción Largometraje	3	\$133,310.00
	Cortos Historias desde la cuarentena	2	\$27,500.00
2020	Ficción		
	Escritura de Guion	4	\$36,000.00
	Desarrollo Largometraje	5	\$100,000.00
	Producción Largometraje	3	\$360,000.00
	Postproducción Largometraje	1	\$50,000.00
	Producción Largometraje Kichwa-Shuar	1	\$12,000.00
	Cortos Historias desde la cuarentena	5	\$72,500.00
	Desarrollo nuevos medios: Otros formatos	3	\$55,000.00
	Desarrollo nuevos medios: Series Web	2	\$40,000.00
	Escritura de Guión	4	\$15,840.00
	Muestras y Festivales	4	\$56,000.00
	Promoción y Distribución	4	\$85,000.00
	Producción-Postproducción-Distribución Comunitario	4	\$161,405.00
	Coproducción minoritaria	1	\$50,000.00
	Cultura en Movimiento-Emerge 2020	15	\$72,500.00
TOTAL		79	\$1,857,990.00

El 2021 se entregaron 1.420.000.00/100 dólares, a sesenta y cuatro proyectos, en las siguientes categorías.⁵⁰

⁵⁰ <https://www.creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/2022/05/Informe-Final-de-Rendicion-de-Cuentas-IFCI-2021.pdf>

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2021	Largometraje Ficción	3	\$330,000.00
	Largometraje Documental	3	\$210,000.00
	Nuevos Medios: Series Web	3	\$75,000.00
	Cortometraje de Animación	4	\$120,000.00
	Desarrollo biblia Largometraje-Series Animación	2	\$40,000.00
	Festivales y muestras cine-audiovisual	7	\$140,000.00
	Coproducción minoritaria	2	\$100,000.00
	Postproducción Largo Ficción-Documental-Animación	3	\$135,000.00
	Postproducción Largo Ficción Pueblos y Nacionalidades	2	\$200,000.00
	Movilidad	35	\$70,000.00
Total		64	\$1,420,000.00

“En 2022, IFCI, por primera vez en 15 años, no realizó ninguna convocatoria a concursos para promover la creación de largometrajes en el país.”⁵¹

El IFCI se limitó a entregar fondos a movilidad internacional para cine y audiovisual por un total de 83.640,00/100 dólares a 34 beneficiarios que asistieron a 24 espacios internacionales en 17 países⁵².

En 2022, epílogo del gobierno de Lenin Moreno, el entonces Ministro de Cultura, Julio Bueno (enero-mayo), suscribió un decreto ministerial reconociendo a los videojuegos como parte *“fundamental de la innovación y creatividad”*. A partir de allí, el Ministerio de Cultura considera a los videojuegos como:

“... un sector con mucho potencial por su consumo dentro del mercado y hay un interés creciente por su desarrollo dentro del Ecuador”.

Dos años después se incorporará, en las bases de fomento del cine y el audiovisual, la creación de videojuegos para celulares, esto abrió otros campos que obligaron a introducir cambios a la planificación del fondo de fomento y a las convocatorias en el área audiovisual.

En 2023, el IFCI entregó, en sus dos convocatorias, julio y septiembre, un monto de 2.629.535.00 dólares a 42 proyectos:⁵³

51 <https://radiococoa.com/la-inminente-muerte-del-cine-ecuatoriano/>

52 <https://creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/2023/06/Rendicio%CC%81n-de-Cuentas-2022-Explicativa-6.pdf>

53 https://creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2024/01/INFORME-ANUAL-DE-GESTIO%CC%81N-22_23-F.pdf

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2023	Post producción largo ficción-documental pueblos y nacionalidades	4	\$200,000.00
	Producción Largometraje ficción-documental pueblos y nacionalidades	2	\$150,000.00
	Postproducción de largometraje de ficción o documental	14	\$700,000.00
	Producción largometraje ficción-documental	6	\$900,000.00
	Festivales de larga trayectoria	6	\$450,000.00
	Series Web de Ficción y documental 4 140.000USD	4	\$140,000.00
	Producción Cortos Ficción	5	\$75,000.00
	Video Juegos para dispositivos móviles	1	\$14,535.00
Total		42	\$2,629,535.00

Para el período 2024 y 2025, el IFCI proyecta entregar un fondo de 3.261.000.00 dólares por año. En el 2024 se ejecutará esa cantidad en 50 proyectos aprobados.

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2024	Promoción-Distribución	2	\$60,000.00
	Festivales Cinematográficos	6	\$210,000.00
	Escritura de guión	4	\$36,000.00
	Producción Largometraje Ficción-Documental	6	\$900,000.00
	Postproducción Largometraje Ficción-Documental	14	\$700,000.00
	Producción Largo Ficción-Doc. Pueblos Nacionalidades.	2	\$300,000.00
	Postproducción Largo Ficción-Documental Pueblos Nacionalidades	4	\$200,000.00
	Ópera Prima	2	\$200,000.00
	Escuela, Marketing-Publicidad	1	\$75,000.00
	Escuela, Desarrollo Video Juegos	1	\$120,000.00
	Desarrollo Teaser Animación	3	\$210,000.00
	Desarrollo Piloto Series Ficción	4	\$200,000.00
	Coproducción minoritarias	1	\$50,000.00
	Total		50

Esta estadística es una muestra del comportamiento de los números que han hecho los fondos concursables. Sus montos y variantes, las categorías o líneas de fomento que se han sustentado en cada convocatoria, una data que debería ser estudiada a profundidad para ver, a manera de radiografía, el proceso de construcción de la política pública para el cine y su impacto en la evolución de esta actividad; no solo cuantitativa como fondo, sino como detonador de una quehacer artístico y técnico, que se sostiene también en un proceso económico que busca resolver una ecuación compleja: la cinematográfica como arte y el *entertainment* como construcción del séptimo arte, aquello que la mayoría de cineastas ecuatorianos buscan, aspiran o sostienen, *la creación de una industria cultural* posible.

<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/el-ministerio-de-cultura-y-patrimonio-y-el-instituto-de-fomento-a-la-creatividad-y-la-innovacion-presentan-concursos-publicos-para-festivales-de-larga-trayectoria/>

Se debe también evaluar y analizar cuál ha sido el impacto de esta política pública en la sociedad ecuatoriana y su diversidad de público, qué es lo que ha construido en su imaginario, cómo ha contribuido a la construcción de un nosotros, a su pertenencia y conocimiento plural.

No pretendo aportar a un análisis que les corresponde a otros actores. Busco traducir las inquietudes que nacen de mi limitada observación e interpretación del comportamiento de estas cifras.

Los desequilibrios:

Para filmar, la cámara necesita de un soporte sólido que le permita capturar imágenes en movimiento: el trípode. Tres patas que soportan peso y reparten equitativamente su apoyo para sostener el proceso de filmación. De igual manera, el cine como actividad se asienta en un trípode: **película, sala y público. Si lo queremos ver o decir de otra manera: una idea, una política pública para producir-difundir y público**, razón, destino y sostén de este quehacer.

Si observamos las convocatorias en sus líneas o categorías de auspicio, no existe una que se llame “formación de públicos”. La prioridad, como línea de fomento en cifras y montos que se entregan como estímulo, es “producción”; y es correcto ese acento, siempre y cuando no sea el único, porque el cine, como soporte de continuidad, necesita de su público, una relación de siembra y cosecha que impulsa procesos sostenibles de crecimiento cualitativo.

Sin público que alimente y sostenga el proceso de ser y hacer cine, edificamos orfandad. Por ello, una política pública orientada solo a la producción no es correcta, más aún si estamos inmersos en una realidad de dominio histórico de la industria de Hollywood y sus moldes de *entertainment*, las plataformas *streaming* que dominan a los públicos del mundo y, por supuesto, a este nosotros que nos habita. Por lo tanto, es indispensable asumir esta realidad y entender que el otro soporte indispensable del proceso de construcción del cine ecuatoriano es nuestro público.

Un ejemplo que llama esta reflexión, y que debería ser estudiado en sus raíces y porqués; porque es la excepción que confirma la regla: la experiencia de “Enchufe TV”. No solo por ser una iniciativa desarrollada sin recurrir a los fondos concursables, de lo que se sabe, sino por su proceso de generar público a nivel nacional, a partir de la plataforma YouTube, para luego expandirse a nivel regional, y constituirse en un “producto de exportación” desde el entretenimiento.

Le apostamos al producto, no al proceso:

Si revisamos la información disponible de los fondos de fomento para el cine: **Estadísticas oficiales de proyectos y financiamiento de proyectos de cine, audiovisuales y similares**, publicación en línea del IFCI. La información data que se dispone es: “Consulta de datos estadísticos”, procesados desde el 2007 hasta el año 2022.

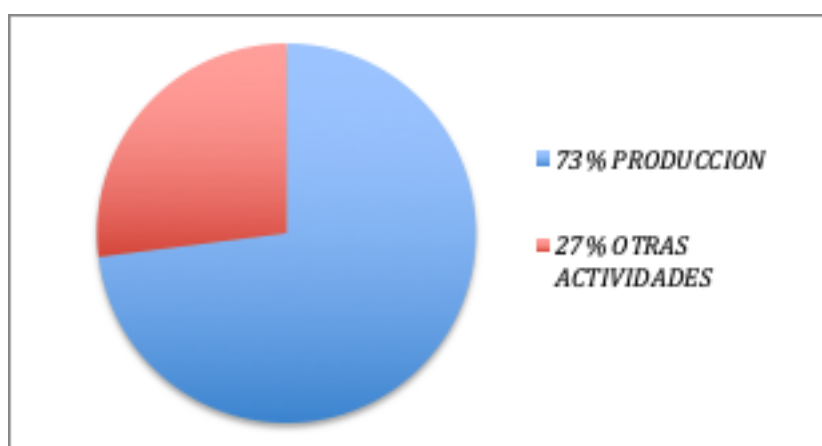
El detalle de proyectos y beneficiarios que han suscrito convenios de fondos no reembolsables con el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), con el ex Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) y el ex Consejo Nacional de Cinematografía CNCINE), nos permite analizar lo siguiente:

- El monto total no reembolsable entregado en este período de quince años (2007-2022) suma: 16.139.648.34/100 dólares.

- De esa suma, se entregó:

- 11.849.993.34/100 dólares a: Producción, en su más amplio sentido, (Desarrollo, Producción y Postproducción de Cortometrajes Ficción-Documental, Animación y Coproducciones) y
- Los 4.289.655.00/100 dólares restantes se entregó a Festivales, Promoción y Distribución, Escritura de guion, Adquisición de Derechos, Diseños y publicaciones, Formación, Nuevos medios: otros formatos, serie webs, Formación, Movilidad y Producción de video juegos, Otros eventos: Cultura Viva Comunitaria, Teatro del Barrio, FIAVL, EMERGE (2020).

El 73% de los fondos asignados fueron para producción y el 27% restante se destinó a varias actividades entre esas: festivales, promoción y distribución.



A los 16.139.648.34/100 dólares, período 2007-2022, habría que sumar 2.629.535.00/100 dólares entregados en 2023, y 3.261.000.00/100 dólares, asignados para 2024. Un total de 22.030.183.34/100 dólares se han entregado como fondo de fomento al cine en el Ecuador desde su creación (2007-2024).

AÑOS	MONTO
2007-2022	16,139,648.34
2023	2,629,535.00
2024	3,261,000.00
TOTAL	22,030,183.34

Otro aspecto que nos debemos preguntar es ¿Cuántos proyectos que han recibido fondos públicos terminan y son exhibidos? ¿Cuántos han visto la luz de las pantallas? ¿Cuántos se quedaron inconclusos? Y ¿cuántos ecuatorianos mujeres y hombres, niños, jóvenes y adultos las han podido ver?

De los 376 proyectos beneficiados, entre el 2007 y el 2021, según la información del IFCI, registrada en la base de datos⁵⁴, entre el 2016 y el 2022 se estrenaron y reestrenaron 90 películas ecuatorianas, un promedio de 13 películas por año, un poco más de 1 película por mes.

Durante ese período (2016-2022), siete años, **1'050.263** espectadores asistieron a las salas de cine para ver cine ecuatoriano. Un promedio de 150.037 personas por año, 12.503 por mes. 3.126 por semana, 446 al día.

Período	Años	No. Espectadores	No. Películas	Espectadores x AÑO	Espectadores x MES
2016-2022	7	1,050,263.00	90	150,037.57	12,503.13

La película con mayor número de espectadores durante ese período de 7 años fue, *Dedicada a mi ex* de Jorge Ulloa (Enchufe TV), con 312.758 espectadores. Lo que representa casi el 30% del total de espectadores de ese período.

En un universo de 13.700.000 personas adultas (la población de electores de Ecuador), los 446 individuos que van al cine significan aproximadamente el 0.0033% de la población. Esta realidad de cifras debe guiarnos respecto de las necesidades, prioridades y cambios que debemos adoptar para que el cine ecuatoriano se sostenga también con el aliento de su público natural.

Período	N.º años	Peliculas en salas	Promedio x año	Promedio x mes
2016-2022	7	90	13	1

Promover la proyección sistemática del cine ecuatoriano, como política pública, para corregir el desequilibrio entre producción y exhibición, algo así como la campaña del libro y la lectura: la necesidad de darse a conocer adentro, en territorio y comunidades, es un imperativo. Por lo tanto, habría que revisar el sentido de los *tours* cinematográficos que las autoridades del Ministerio de Cultura, a pretexto de promocionar cine ecuatoriano, y de paso cacao y chocolate, como lo hizo la ministra Romina Muñoz Procel en la 77ª edición del **Festival de Cine en Cannes**, celebrado en mayo del año que se conmemoraron “los cien años del cine ecuatoriano”, es otra necesidad básica.

Es inadmisibles que se inviertan recursos públicos en viajes de promoción de funcionarios y burócratas, en espacios y “mercados” que no aportan al crecimiento de la tan ansiada “industria cinematográfica” del Ecuador. Esos recursos deberían emplearse prioritariamente en la promoción tierra adentro, de manera que nuestra geografía humana, nuestro público, conozca al menos la existencia del arte cinematográfico de la mitad de la tierra.

54 <http://www.ilea.gob.ec/lea/mac/> Monitoreo de actividad Cinematográfica. Estreno y reestreno de películas ecuatorianas en salas de cine.

Un fondo con reglas excluyentes:

Tener acceso a un fondo propio, de uso exclusivo que cubra todas las categorías, desde el desarrollo de guion hasta la postproducción, distribución y exhibición, fue el aliento que empujó la creación de la categoría “Pueblos y Nacionalidades”, reinaugurada nuevamente en la convocatoria del 2023.

Detrás del principio de reparación a comunidades y pueblos que históricamente han sido discriminados, ha ido creciendo una concepción del quehacer cine desde una postura que entiende la diferencia como exclusión. Así, sostenida por el derecho a la auto-representación y la resignificación, la diversidad y autovaloración, se camina por un borde complejo, donde la exclusión y racialización del quehacer del arte y las pantallas está vivo y presente.

Una concepción endogámica que desde el propio IFCI se alienta, con la aplicación de reglamentos discriminatorios y excluyentes que atentan al derecho al trabajo sin discriminación de religión, raza o filiación política, como establece la Constitución Política del Ecuador. Las bases técnicas elaboradas como arquitectura de manejo del fondo de Pueblos y Nacionalidades, establecen un principio discriminatorio que no se compadece con la práctica de la producción artística.⁵⁵

Los pedidos de certificación de pertenencia a pueblos indígenas, afros o montubios del país, como condición previa para trabajar en proyectos de “Pueblos y Nacionalidades”, a pretexto de promover el acceso al cine de comunidades históricamente relegadas, está institucionalizando la exclusión y discriminación como quehacer y conducta de la política pública.

“Bases Técnicas del Concurso Público, Convocatoria a la Producción y Postproducción de Largometraje Ficción y Documental para Pueblos y Nacionalidades, Pueblo Afro y Pueblo Montubio”

4. Proyectos a los que se convoca:

El concurso convoca a proyectos cinematográficos que cumplan con las siguientes características:

- Proyectos que ejecuten al menos un 70% de su producción y postproducción en Ecuador.*
- Proyectos que cuenten con al menos cinco (5) cabezas de equipo que pertenezcan a un pueblo o nacionalidad del Ecuador. Para el presente concurso público se entiende como cabeza de equipo los siguientes cargos:*

⁵⁵ <https://creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2024/07/Cine-Produccion-y-postproduccion-Pueblos-y-Nacionalidades-29-7-2024.pdf>

Equipo creativo	Equipo interpretativo/personaje	Equipo Técnico
Guionista (Obligatorio) Director/a (Obligatorio)	Primer papel Segundo papel Locutor/a-Voz en off (para documentales)	Director/a de Fotografía Sonidista Director/a de Arte Productor/a (Obligatorio) Productor/a de Campo Diseñador/a de Sonido Editor de Sonido jefe o Montajista de Sonido Montajista

Esta realidad traduce una deriva nada saludable para el quehacer cine en este país imaginario. Estamos construyendo un quehacer artístico, que puede, sino lo ha hecho ya, sembrar exclusión. Así, la esencia y cualidad del cine como arte, su carácter universal de abrazo no solo como obra, sino como proceso de producción y construcción, sustentado en una minga de una humanidad posible donde la diferencia, el color de la piel, la vestimenta, su cultura, imaginarios y relatos, la voz y el idioma, su historia y pertenencia no sea un defecto, ni una cualidad.

Por ello no concibo construir una narrativa desde la exclusión como argumento y sostén de un proceso. Hacerlo es nutrir el racismo como principio del hacer y eso es contrario a la esencia del arte y sobre todo del ser "Runa"⁵⁶.

Me pregunto, los cineastas y su fraccionada realidad de organizaciones que luchan por el quehacer cine en el Ecuador: ¿Dónde estamos?, ¿dónde habitamos y qué hacemos frente a este caminar...? ¿Cuál es el interés común como proceso?... ¿Los fondos solamente?

Burocracia multiplica burocracia:

En el equinoccio andino, antes de la ley de cine del 2006, no existía ninguna institución del Estado que atiende al cine, sus necesidades de producción, promoción difusión y desarrollo. Hoy, prácticamente dos décadas después de la ley, tenemos: un ministerio, un instituto, una dirección "especializada", el fondo de fomento y dos membretes más, que seguramente dan lustre a quienes llenan esos espacios de burocracia con nombres rimbombantes y operatividad 0.

"El Consejo Consultivo de Artes Cinematográficas y Audiovisuales" creado por el Ministerio de Cultura, de "conformidad con la Ley Orgánica de Cultura, su Reglamento General y la Ley Orgánica de Participación Ciudadana", según reza el documento de convocatoria de postulantes a seleccionarse, junio del 2024, para:

*"asesorar en la formulación de la política pública en el ámbito de consulta y para emitir los informes correspondientes para la mejora de la política pública."*⁵⁷

⁵⁶ Runa en Kichwa, ser humano, individuo y comunidad, entorno geográfico, montaña y tierra, historia y pertenencia a la vez. Un todo espiritual como concepto de significado y significante del ser.

⁵⁷ <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/convocatoria-para-seleccion-de-miembros-al-consejo-consultivo-de-artes-cinematograficas-y-audiovisuales/>

Un espacio desconocido y callado, no se sabe si habrá asesorado en algo, y peor aún, si habrá emitido algún informe para mejorar el servicio del “cajero automático del arte”, por ejemplo.

Como parte del rompecabezas “cine institucional” está otro membrete de las instituciones que también “atienden el desarrollo de la industria cinematográfica en Ecuador”, el “0° Ecuador Film Commission” o la “Comisión Fílmica Ecuatoriana”. Esta comisión, creada por la ley orgánica de cultura, realmente empieza a operar años después de su creación, cuando se expide su “reglamento de conformación y funcionamiento”, en febrero del 2022, e integra a dos delegados del cine y el audiovisual al espeso directorio que lo conforma.

- *Ministro/a de Cultura o su delegado/a quien presidirá y tendrá voto dirimente.*
- *Ministro/a de Turismo o su delegado/a*
- *Ministro/a de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca o su delegado/a*
- *Un representante de los productores del cine y el audiovisual*
- *Un representante de los directores del cine y el audiovisual*
- *El/la director/a del IFCI que será secretario/a permanente de la Comisión.*⁵⁸

Como instancia gubernamental de promoción de la producción cinematográfica y de la creación audiovisual, *presidida por el “ente rector de la cultura”*, tiene como objetivos básicos promover al país como destino fílmico, facilitar la producción cinematográfica y audiovisual a nivel nacional e internacional, al igual que promover los beneficios e incentivos tributarios que ofrece el país para que lo posicionen como destino de inversión cinematográfica, televisiva y audiovisual, estimulando coproducciones y atrayendo inversión extranjera a través de mecanismos de cooperación internacional.

En el mundo, generalmente, las *film commissions* dependen de las instancias gubernamentales, turismo o desarrollo económico. Persiguen el fomento de la industria cinematográfica y al mismo tiempo apuestan por sus atractivos naturales, su infraestructura logística y de servicios de producción para rodaje, facilitando búsquedas de locaciones, trámites, permisos y demás obstáculos: culturales, legales y de carácter burocrático. En ese sentido las *films commissions*, dependiendo del desarrollo de la industria cinematográfica, se han creado con carácter estatal nacional o local departamental o provincial, como FilminCali en Colombia o el *Screen Flanders Film Commission* en Bélgica⁵⁹.

Promover como destino fílmico y atraer la inversión extranjera, implica no solo crear herramientas concretas que permitan conocer un país como destino fílmico. Por ejemplo, el libro de las locaciones, una suerte de catálogo donde esté al detalle, las características de la geografía, desde el clima, tipo de vegetación y población, comunidades, pueblos y ciudades que habitan en ella, la comida y las culturas que moran en sus espacios, su historia, las vías y formas de acceso, su capacidad logística y de hospedaje en general. Se trata de crear lo que llaman ahora los *Film Friendly Zones* (FFZ). Pregunto: ¿habrá habido alguna inquietud de este tipo, en el quehacer de la “0° Ecuador Film Commission”, más allá de las redes, que generan imagen de la Ministra de Cultura en Cannes?⁶⁰

58 <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/comision-filmica-ecuatoriana-solicita-a-los-gremios-audiovisuales-designar-representantes-a-esta-instancia/>

59 <https://www.latamcinema.com/colombia-estrena-comision-filmica-en-cali/> <https://razonypalabraeditorial.com/wp-content/uploads/2024/04/libro-las-films-ryp.pdf>

60 <https://www.facebook.com/ecfilmcom> https://www.instagram.com/creatividad_ec/p/DBR98z_P5Y5/ <https://www.instagram.com/filmcommissione-c/?hl=es>

Promover Ecuador como destino de filmación en las actuales condiciones de crisis institucional y política, con el karma a cuestas que nos durará mucho tiempo. Ser un “narcoestado” y estar entre los tres países latinoamericanos más violentos, junto con Venezuela y Honduras⁶¹, y sostener, como interés de Estado, la fiebre minera “legal” e ilegal, ambas sinónimo de destrucción del paisaje, la geografía, el tejido social, de comunidades y pueblos⁶², sin mencionar la destrucción del manglar por la industria del camarón que no para de extenderse; es iluso y demagógico pretender ser país destino de filmación en estas condiciones.

Necesitamos cambiar, para ello es imperativo la coherencia como país, como un nosotros, Estado y sociedad, una política pública realista y sincera que nos permita establecer prioridades y mirarnos hacia adentro, sentida, sincera, y críticamente, para luego ver el cómo cambiamos, priorizamos gastos y recursos y qué hacemos para proyectarnos hacia afuera, para no estar lejos, muy lejos y cada día más lejos de ser un país que pueda seguir los buenos ejemplos de política pública como Costa Rica, destino cinematográfico.⁶³

Al olvido, la memoria:

Si la naturaleza de la cámara está en el registro de la realidad y sus representaciones, en la aprehensión de un presente que en el momento mismo de ser filmado ya es pasado, el cine es un constructor innato de la memoria y la imaginación de una comunidad y su amanecer. El plural no vive y no se edifica como nosotros, sin memoria. Y en un país como el Ecuador, donde la memoria es el olvido, debemos señalar que ese espacio de edificación del nosotros, mediante la conservación y preservación de las imágenes en movimiento, es una realidad, en la mitad de la tierra que, ni la política pública, ni los cineastas le prestamos la atención debida, la que debe tener como gestor y sostén, como insumo básico y natural para la construcción de la llamada identidad y pertenencia de una colectividad, la memoria.

Para el Ministerio de Cultura, empezando por su arquitectura de leyes que olvidó incorporar a la Cinemateca dentro de sus competencias como realidad cierta que guarda la memoria audiovisual del Ecuador, y a la cual hay que reconocerle su marco legal y sus caminos operativos propios e independientes, pasando por el inconsulto IFCI que no tiene en su quehacer ninguna propuesta de sistematización y catalogación de las obras que reciben fondos y son nutrientes de la memoria audiovisual. Siguiendo por la Casa de la Cultura Ecuatoriana que tiene a la Cinemateca como una dirección operativa, vitrina de promoción y brillo, propaganda para la gestión del presidente de turno, y la propia Cinemateca Nacional preocupada en cumplir la adecuada promoción de gestión como sala, sin una línea sólida a seguir que promueva permanentemente investigación, catalogación y preservación, objeto de su naturaleza principal como archivo, sin presupuesto, aislada y sin un norte, perdida respecto de su lucha por la autonomía, y, junto a ello, las y los cineastas en toda la gama técnica y creativa, desde guionistas, directores hasta utileros y *gaffers*, a quienes poco o nada les interesa el mañana, la conservación de las obras que su vida ayuda a construir como memoria de una época, ha sido y es el universo que le habita al archivo de la memoria audiovisual del Ecuador.

61 <https://www.hrw.org/es/world-report/2024/country-chapters/ecuador>

62 Basta ver lo que sucede en la amazonía con el río Napo y en la cordillera del Condor con el proyecto Mirador en Zamora Chinchipe <https://planv.com.ec/investigacion/napo-donde-la-mineria-legal-y-la-ilegal-se-funden-como-el-oro/> <https://planv.com.ec/historias/conflicto-minero-ecuador-cuales-son-otros-ejes-la-relacion-con-canada/>

63 <https://www.latamcinema.com/costa-rica-estrena-paquete-de-incentivos-para-filmaciones-bajo-la-direccion-de-su-nueva-comisionada-filmica/>

Son 44 años de existencia de la Cinemateca Nacional, más de cuatro décadas de un estado de adolescencia que no debe persistir. Su dependencia absoluta a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a los presupuestos residuales que puede asignar el humor, la comprensión y bonhomía del presidente de turno y su limitada visión, asfixia su crecimiento y el mañana posible del archivo nacional del cine y audiovisual del Ecuador.

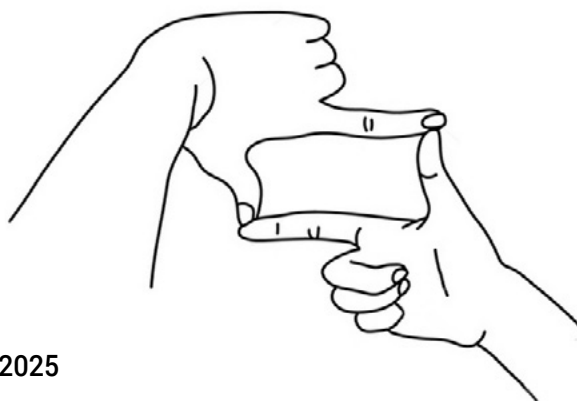
Mientras exista interés cero por parte de cineastas y autoridades, mientras Ministerio y Casa de la Cultura no tengan un diálogo sincero y a profundidad respecto de esta realidad y las necesidades de la memoria del cine en la mitad de la tierra, la Cinemateca seguirá siendo un escenario menor que se sostiene gracias a la voluntad y creatividad de sus funcionarios, que hacen milagros técnicos para tener la infraestructura mínima que permita rescatar imágenes en movimiento y sostener operativo el film scanner, que desde hace más de cuatro años opera sin el debido mantenimiento por opera sin el debido mantenimiento por ausencia de presupuesto.

Los 15 mil dólares que la Cinemateca dispone como presupuesto operativo anual, no cubren las más elementales necesidades de los procesos técnicos que demanda preservación, restauración y catalogación.

Caminamos a los cuatro años del compromiso que adquirió la presidencia de la CCE con la autonomía de la Cinemateca, una tarea nada fácil que quedo estancada y sin aliento desde hace algún tiempo. Ni siquiera se pudo avanzar en la posibilidad de que la Cinemateca sea una Entidad Operativa Desconcentrada (EOD), por lo tanto, no hay que dudar y decir para sumar, es hora de que la cinemateca salga de la precariedad.

Cambiar toda esta inercia de marginalidad es un empeño que significa un largo trabajo que empieza por cambiar esa arquitectura mal hecha, deforme y deformante que es la Ley de Cultura, la LOC, el Ministerio y la Casa de la Cultura, y su relación si acaso existe. Esa aspiración de la memoria audiovisual, demanda en los cineastas un esfuerzo sincero por superar el fraccionamiento que nos habita, la intolerancia como cédula, la imposición como diálogo.

Nos exige un repensar sobre lo posible en tiempos bélicos y de violencia, en un acuerdo mínimo que permita construir el largo plazo del arte y la cultura para que la memoria sea posible como un referente que contribuya al cambio. Debemos concertar esfuerzos para crear un espacio común, un comité de apoyo y soporte al quehacer del archivo audiovisual que sume cineastas, intelectuales, la academia y el sector privado interesado en auspiciar con recursos el trabajo de sostener el archivo de la memoria audiovisual del Ecuador, un interés y responsabilidad, una necesidad que debe ser considerada por todos quienes habitamos esta geografía y somos herederos de una historia.



III No sin Nosotros:

A manera de conclusiones extraídas de este largo escrito reflexión, creo necesario resumir, sintetizarlo, en algunos puntos. Pero, previo a ello, como premisa de este epílogo,, debemos decirnos a nosotros, al Estado y sus instituciones, a los gobiernos y autoridades que vendrán, que cualquier política pública que se implemente para el cine, no es sin nosotros.

- El crecimiento sustantivo del arte cinematográfico en la mitad de la tierra es responsabilidad de los cineastas. Un reto que significa salir del espacio de confort y construir un diálogo horizontal hacia adentro con su fraccionada realidad, para establecer acuerdos mínimos respecto del presente y sus perspectivas como devenir.
- Alentar y coadyuvar la construcción de una política pública para el cine, descentralizada e incluyente que atienda la producción y exhibición en la era de la digitalización, lo que se llama construcción de un público posible y que, al mismo tiempo, estimule a los otros sectores de la administración pública, gobiernos locales, la sociedad civil y las empresas privadas a invertir en la producción cinematográfica de manera que la dependencia que los cineastas han generado con el Estado, y sus fondos de fomento, no se transforme en una atadura ni en una suerte de burocracia del arte en movimiento.
- Se debe buscar mecanismos o espacios para optimizar los incentivos que se generan desde otros marcos legales como la Ley Orgánica de Comunicación, aprobada en 2013, y la Ley de Transformación Digital y Audiovisual, otro marco legal que establece como sector de interés nacional al audiovisual, en la perspectiva de promover el fomento y desarrollo de la producción cinematográfica para “producir cine de calidad”, atrayendo inversión, mediante la exoneración de tributos a quienes tengan “el certificado de inversión audiovisual”.
- Entender qué somos y qué buscamos en tanto arte y proceso económico, para manejar la tensión arte vs *entertainment*, la tan buscada industria que no llega, y el axioma: *mientras mas industria, menos arte*.
- Esto implica crear espacios para la reflexión y el diálogo. A más de elegir anualmente a la película ecuatoriana que va a representar en los Óscars norteamericanos, me pregunto: ¿El pomposo membrete de Academia de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador (ACEC) sirve para algo más...? ¿Podrá incluir, en su “extenso quehacer como academia”, mejorar la calidad de los premios Colibrí y su *copy-paste* mal hecho de los Óscars gringos como evento...? ¿Será posible o será mucho pedir que cree espacios de debate con la Academia, que proponga análisis, investigación y reflexión sobre temas propios de interés del arte cinematográfico, procure el intercambio de experiencias y promueva, dentro de la Academia, la formación de la crítica, tan necesaria e importante para el cine y las artes en general...?
- Es necesario hacer un estudio, un análisis y una evaluación crítica y a fondo de estos años de Fomento Cinematográfico, su impacto en la conducta y modo de ser de los y las cineastas de este país; el clientelismo, las sagas y repeticiones, los carruseles y demás vicios de un

membrete país que hace honor a su nombre imaginario. Debemos empujar una auditoría a sus cifras y desajustes, a su gestión como política pública en el quehacer del universo del cine, entendido este no solamente como producto sino como un proceso holístico. Debemos ser críticos de la institucionalidad pública, IFCI y su matriz el Ministerio de Cultura, y la Casa de la Cultura Ecuatoriana que ahoga el crecimiento de la memoria del cine: la Cinemateca Nacional, dos instituciones que restan y que no contribuyen a la institucionalización cierta y autónoma del quehacer público para el arte y la cultura.

- Soy parte de una minoría que sostiene la propuesta de la necesidad de cambiar la Ley de Cultura, su arquitectura y competencias e impulsar la Ley de Cine. Sé que esta postura no está en ningún guion de las organizaciones de cineastas, peor aún en el interés del Estado y sus instituciones de gestión en cultura, pero no pierdo la esperanza de que algún día esta erosión regresiva que vivimos dejará de ser, y se podrá sembrar la semilla de un marco jurídico propio, con participación plena de un nosotros posible, las y los cineastas, en la construcción de su mañana y un tiempo nuevo, que tenga en cuenta el camino recorrido y sus lecciones respecto del Estado y sus instituciones, que a lo largo de más de cien años del cine en el Ecuador andino, no han sido ni sostén, ni apoyo confiable para la construcción de un arte cinematográfico diverso, incluyente y universal en su propuesta y esencia.

Quito, 30 de diciembre del 2024

Adenda

Cuando se terminó de escribir este texto, aún no era de dominio público la sentencia de la Corte Constitucional a la demanda de inconstitucionalidad del decreto 1039 del Gobierno de Lenin Moreno, presentada por la Coordinadora del Cine y Audiovisual Ecuador, CAE.[1]

Tres años, cinco meses, dos días después de su aceptación a trámite, un fallo de mayoría con un voto salvado, en noviembre del 2024, decidió, luego de un largo estudio de 46 puntos, “*aceptar parcialmente la acción pública de inconstitucionalidad*”, debido a que el artículo 147 de la Constitución, numerales 5 y 6, no autorizan al presidente de la República a suprimir los órganos, entidades creadas por la Constitución. De igual forma, la Corte Constitucional “*desestimó la inconstitucionalidad*” del Decreto Ejecutivo 1039 de 8 de mayo de 2020, porque este ya había sido derogado anteriormente por el decreto 812 de Guillermo Lasso el 5 de Julio de 2023.[2]

Esta tardía y muy poco luminosa sentencia de la Corte Constitucional apuntala las razones y esperanzas de quienes sostienen como objetivo el regreso a “nuestro ICCA”, un sueño que aun no se cumple y que de cumplirse será en el gobierno que regirá los destinos de este país imaginario en el cuatreño 2025-2029.

Una sentencia ociosa que no contribuye a nada. Al contrario, subraya desde mi punto de vista, el estado de desinstitucionalización del Estado Ecuatoriano. Han pasado 547 días desde el decreto 812 y seguramente pasarán otros cien, doscientos, días más, sin que la Constitución se cumpla. Será la voluntad y humor del poder ejecutivo el que decida el cuando preocuparse por cumplir con esa normativa legal en este espacio marginal llamado cultura.

Por ello sostengo que el camino de la construcción del quehacer cine en el Ecuador no es desde el estado, es desde el nosotros aunque el pronombre este fraccionado y cada vez más en el olvido.

Quito, 1 de febrero del 2025

Cien Años del Cine Ecuatoriano:

notas para una caracterización, periodización y prospectiva del campo cinematográfico nacional.

Christian León¹

Resumen

El cine ecuatoriano, emergente y diverso, ha atravesado cuatro etapas de evolución, alcanzando un estándar técnico que le permite competir internacionalmente, aunque aún enfrenta desafíos en la escritura de guion y actuación. La falta de financiamiento y la reducción del apoyo estatal seguirán siendo obstáculos, lo que hace crucial la participación de actores del sector en la formulación de políticas públicas. La creatividad, la innovación y la coproducción transnacional serán claves para superar limitaciones económicas. La diversidad temática y cultural seguirá siendo un pilar fundamental, mientras que la consolidación del campo audiovisual dependerá de la formación profesional, la institucionalidad y la transformación tecnológica. En el marco del centenario del cine ecuatoriano, se abre la oportunidad de reflexionar sobre su historia y proyectar su futuro dentro de la industria creativa y cultural.

Abstract

Ecuadorian cinema, emerging and diverse, has gone through four stages of evolution, reaching a technical standard that allows it to compete internationally, although it still faces challenges in screenwriting and acting. Lack of funding and reduced government support will continue to be obstacles, making the participation of industry players in the formulation of public policies crucial. Creativity, innovation and transnational co-production will be key to overcoming economic limitations. Thematic and cultural diversity will continue to be a fundamental pillar, while the consolidation of the audiovisual field will depend on professional training, institutionalism and technological transformation. In the context of the centennial of Ecuadorian cinema, there is an opportunity to reflect on its history and project its future within the creative and cultural industry.

Palabras clave

Cine, Ecuador, Emergente, Innovación, Institucionalidad.

Keywords

Cinema, Ecuador, Emerging, Innovation, Institutions.

¹ Docente, investigador y crítico cultural. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son: visualidad, colonialidad y etnicidad; arte contemporáneo y diferencia cultural; medios, memoria y cultura popular. Es autor de los siguientes libros: *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria* (2022), *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era postcine* (2021), *El museo desbordado. Debates contemporáneos sobre musealidad* (2015), *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009), *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005). Es profesor invitado en varios programas de posgrado en distintas universidades de América Latina. Actualmente se desempeña como Director del Área de Comunicación y docente-investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). E-mail: christian.leon@uasb.edu.ec

En 2006, el Ministerio de Cultura declaró al 7 de agosto como día del cine nacional tomando como referencia el estreno de la película “El Tesoro de Atahualpa”, dirigida por Augusto San Miguel en 1924. Siguiendo esta línea de tiempo, en 2024 distintas instituciones culturales y académicas conmemoraron el centenario del cine ecuatoriano en honor al estreno del primer largometraje de ficción. La Cinemateca Nacional del Ecuador y La Universidad Andina Simón Bolívar organizaron una muestra y el coloquio: **100 años del cine ecuatoriano**, en mayo; el Festival Kunturñahui y la Universidad Nacional del Chimborazo organizaron el Congreso: **Cine, Memoria y Patrimonio**, en noviembre.

En el contexto de las distintas conmemoraciones, se hace necesario un análisis de la historia, el presente y el futuro de la cinematografía ecuatoriana que permita entenderla, a través de los procesos evolutivos que plantean las continuidades y el análisis arqueológico de las rupturas o discontinuidades históricas. En esta dirección, este ensayo pretende realizar una caracterización actual de nuestra centenaria cinematografía, plantear una breve descripción de sus distintas etapas históricas y finalmente esbozar una visión a futuro.

Hacia una caracterización del cine ecuatoriano

En sus cien años de vida, la cinematografía ecuatoriana ha sufrido múltiples trasmutaciones y adaptaciones que, en su conjunto, describen una lenta transformación de sus prácticas, instituciones, discursos y estéticas que pueden ser descritas a través del paradigma evolutivo (Scolari 2024). A pesar de ello, son visibles ciertos tiempos de variación heterogénea que no pueden ser narrados bajo la idea lineal de progreso tecnológico (Zielinski 2012). Es por esta razón que un abordaje sincrónico y diacrónico de la actualidad y la historia del cine ecuatoriano exigen abordar la singularidad tecnológica, cultural, política y social del campo cinematográfico.

Entender el campo cinematográfico en Ecuador en el siglo XXI implica comprender los cambios históricos que han desembocado en el ordenamiento actual de las instituciones, las prácticas y los discursos. A pesar de su constante variación, el campo cinematográfico ecuatoriano expresa un conjunto de características que están moduladas por las condiciones culturales, tecnológicas, industriales profesionales y educativas. En la actualidad hay un conjunto de factores que explican el contexto del cine ecuatoriano, entre los cuales podemos mencionar: crisis del modelo industrial y la emergencia de nuevos formatos de producción y distribución; el cuestionamiento de la idea del cine nacional entendida como una totalidad incuestionable, la expansión de las fronteras de lo cinematográfico que incluyen nuevas tecnologías; la crítica de los discursos de la identidad y la explosión de diferencias culturales, sexuales, generacionales; la destotalización del campo del cine que ha planteado la emergencia de múltiples agentes, empresas y estéticas; la crisis de formas de financiamiento basadas en el fomento estatal o la inversión privada.

Estos factores han generado una trasmutación de las prácticas, los discursos y las instituciones cinematográficas, planteando una reorganización del campo del cine que adquiere características inéditas, que prefiguran su forma de ser en lo que va del presente siglo. En esta búsqueda de definir esta novedad describimos al cine ecuatoriano a través de cinco características: a) Emergente b) Pequeño c) Diverso d) Transfronterizo e) Recursivo.

1. Durante el siglo XX, en Ecuador no existieron instituciones, leyes ni recursos estatales destinados a estimular la actividad cinematográfica (León, Ecuador 2010, 406). Distintos proyectos para una normativa de cine fueron planteados desde 1979; sin embargo, la primera ley de fomento a la producción cinematográfica se aprueba en el año 2006. Como consecuencia, a lo largo de la historia, la producción cinematográfica se transformó en una actividad privada de mucho riesgo financiero, considerando que el mercado fílmico es reducido.

La realización de películas fue motivada por *la audacia y la pasión individual* como escribe Jorge Luis Serrano (2001, 20). La historia del cine nacional tiene varios momentos de auge, seguidos de largos años de total ausencia de producción; razón por la que Wilma Granda plantea que *el signo del cine ecuatoriano ha sido su intermitencia* (Granda, Cine silente en Ecuador 1995, 6).

Es solo a partir de 2006 que el Estado interviene en el fomento a la producción cinematográfica, con lo cual es posible una producción anual sostenida de largometrajes, y el cine ecuatoriano empieza a ser caracterizado a nivel nacional e internacional como una cinematografía emergente. Siguiendo a Raymond Williams, podemos entender por emergente, *aquellas nuevas prácticas, nuevos significados y valores, nuevas relaciones que se crean continuamente* (Silva y Raurich 2010). Muchos procesos, que en otros países se dieron paulatinamente a lo largo del siglo XX, se condensan en el cine ecuatoriano en unas pocas décadas, generando un efecto de emergencia que ha sido reconocido como “mini-boom” (Miño Puga 2023, 43).

2. La cinematografía ecuatoriana puede ser caracterizada como *un cine de pequeña escala*, si consideramos que integra obras de *sectores audiovisuales independientes, en gran medida fuera del radar cinematográfico y de bajo presupuesto* (León, Coryat y Zweig 2025). Por la intermitencia de su historia y la ausencia de una industria, la cinematografía nacional ha desarrollado modelos de mucha innovación y baja inversión. Incluso las películas de mayor presupuesto –frecuentemente coproducidas con otros países– son proyectos modestos si las comparamos con la magnitud de las grandes producciones de Argentina, Brasil o México.

El impulso de las nuevas tecnologías, la crisis del financiamiento privado y estatal, así como el desarrollo de producciones audiovisuales locales, impulsaron la construcción de modelos productivos de pequeña escala, capaces de tener repercusiones a nivel nacional e internacional. Sin embargo, la caracterización de una cinematografía como “pequeña” alude no solamente a aspectos cuantitativos sino a una cualidad relacionada con la construcción de discursos locales, estéticas minoritarias relacionadas con comunidades y públicos específicos, más que con la idea de una industria mayor asociada a una idea de nación homogénea.

3. Si algo caracteriza al cine nacional en el siglo XXI es su diversidad cultural, estilística, discursiva y comunicacional en el campo de la creación: los géneros, los estilos y las culturas. Como lo ha planteado Camilo Luzuriaga, a lo largo del siglo XX, *nación y modernidad [...] operaron de manera orgánica en y con el aparato del cine* (Luzuriaga 2023, 184).

Este espíritu modernizante y nacional del cine se fundamentó en una concepción homogenizante de la identidad, que invisibilizó y mal representó la pluralidad de espectros que configuraron la ecuatorianidad. Paulatinamente, a partir de los años 90, se produce un retorno de lo reprimido en la pantalla, que permitió el apareamiento de la diversidad regional, étnica, cultural, sexo-genérica, etaria y estética.

En esta dirección, Coryat y Zweig plantean que *El carácter plurinacional del Nuevo Cine Ecuatoriano abarca no solo a los oficialmente denominados pueblos y nacionalidades del Ecuador, sino también a otras identidades regionales que no tienen ese reconocimiento oficial, así como a otras expresiones locales del mestizaje* (Coryat y Zweig 2019, 9).

Dentro de la cinematografía ecuatoriana conviven expresiones como: cine de autor, cine de género, cine experimental; los cines regionales de distintas geografías de país, el audiovisual de pueblos y nacionalidades, el cine bajo tierra o guerrilla, los cines comunitarios. De ahí que sostengamos que uno de sus rasgos característicos es la diversidad.

4. El campo cinematográfico está sobre determinado por un conjunto de intercambios permanentes con otras cinematografías y actores, más allá de las fronteras nacionales, tanto a nivel de la producción, distribución, consumo y la cultura cinematográfica. En este sentido es una cinematografía nacional transfronteriza que mantiene fluidas relaciones con otras industrias, cinematografías, instituciones y discursos a nivel internacional.

Por esta razón, María Fernanda Miño sostiene que *el cine ecuatoriano define su especificidad nacional a través de su naturaleza transnacional, combinando la política cinematográfica, las formaciones de cánones históricos y una herencia regional compartida* (Miño Puga 2023, 53).

En la misma dirección, Geovanny Narváez planteó que el cine ecuatoriano reciente se circunscribe dentro de las denominadas *poéticas cinematográficas transnacionales*, ya que presenta *desde la imagen, y sus modos de producción, circulación y recepción, formas de transnacionalidad cinematográfica* (Narváez 2021, 79).

La influencia de estéticas globales, la coproducción internacional, los sistemas de escuelas, fondos y festivales, las plataformas de distribución y consumo globales, la piratería audiovisual transnacional, las audiencias nacionales en diáspora prefiguran la naturaleza transfronteriza del campo cinematográfico ecuatoriano, que combina referencias culturales locales con lenguajes y formas de producción globales.

5. El campo cinematográfico nacional muestra un ímpetu creativo que ha logrado plasmarse a pesar de las restricciones técnicas, profesionales y económicas. *Si algo caracteriza al cine ecuatoriano es su impulso por crear a pesar de las limitaciones financieras e industriales, a través de múltiples modelos y estéticas* (León 2017, 13).

En esta línea de reflexiones, al estudiar el cine de bajo presupuesto hecho en Ecuador, Carolina Sitnisky encuentra un íntima relación entre creatividad y precariedad (Sitnisky 2018). Desde las primeras películas de ficción de Augusto San Miguel, pasando por los filmes musicales de Alberto Santana y Francisco Diumenjo, y el cine de la generación del ochenta, hasta las películas actuales de cine guerrilla o experimentaciones contemporáneas, encontramos una marcada huella de la recursividad.

Distinguimos al cine ecuatoriano como un cine recursivo, en virtud de las innovadoras formas que ha tenido para articular discursos en un contexto caracterizado por la dependencia tecnológica, las limitaciones de la industria, la falta de profesionalización y el colonialismo cultural.

Siguiendo el “Manifiesto de cine recursivo”, impulsado por Miguel Urrutia, nos referimos a aquellas expresiones audiovisuales de calidad y bajos recursos que aprovechan las innovaciones tecnológicas, la creatividad y el talento para ponerlas, suplir ausencia de financiamiento en búsqueda de un productos impactantes y exitosos (Cine Recursivo 2025).

En el actual momento de desarrollo del cine ecuatoriano encontramos muestras de esta recursividad en la presencia de métodos de trabajo locales, modelos flexibles de producción, la creciente profesionalización y el impulso a la creatividad e innovación.

Etapas históricas del cine ecuatoriano

Una vez caracterizada la particularidad del campo cinematográfico actual, queremos trazar algunos elementos para una periodización de la historia del cine nacional, tomando en cuenta continuidades y rupturas que cuestionen una concepción lineal del progreso tecnológico. Para desarrollar una periodización basada en las condiciones sociales, culturales, institucionales y tecnológicas, que permiten la emergencia de prácticas y discursos, seguimos el concepto de “formaciones discursivas”, planteado por Michel Foucault (1997).

Cada uno de los 4 grandes periodos que proponemos es una formación discursiva caracterizada por un conjunto de discontinuidades, que nos permiten observar nuevos objetos, modalidades enunciativas, estrategias y conceptos dentro del campo cinematográfico ecuatoriano. Estos periodos permiten advertir la emergencia de nuevos filmes, temas y discursos surgidos a partir de contextos y lugares de enunciación emergentes, que estructuran diferentes maneras de producir y consumir cine en la línea de la arqueología de los medios y las artes, planteado por Zielinski (2012).

Desde este andamiaje conceptual, es posible definir cuatro grandes etapas:

a) Primer periodo (1906 a 1966)

Inicia con los registros rodados en el país, realizados por Carlo Valenti en 1906, y cierra con el estreno de la película “En la mitad del mundo” (1963), de Roman Pereira.

Este largo periodo, que abarca la primera mitad del siglo XX, marca el inicio de la cultura cinematográfica en el país, con el establecimiento de las primeras cadenas de cine en Quito y Guayaquil, el apareamiento de empresas exhibidoras y distribuidoras, y el accidentado arranque de la producción de cine nacional. Este periodo es testigo de lo que Wilma Granda denominó como una “pequeña edad de oro” del cine nacional, momento caracterizado por la producción de noticieros, revistas y documentales, y el estreno de las primeras películas de ficción en géneros de aventura, melodrama, musical y comedia (Granda 1995).

Entre los noticieros que se produjeron en este período, destacamos: “Gráficos del Ecuador” (1921), de Ambos Mundos; “Actualidades quiteñas” (1924), de Ecuador Film y Co.; “Ecuador, Noticiero” (1929), de Ocaña Film; entre otros. En el campo del documental se produjeron destacados filmes como: “Honras funerales del general Eloy Alfaro” (1921) y “Fiestas del Centenario de Quito” (1923), de Ambos Mundos; y “Los invencibles shuaras del Alto Amazonas” (1927), de Carlos Crespi, primera película etnográfica rodada en la Amazonía Ecuatoriana. Finalmente, son dignos de mención, los primeros ejercicios de cine argumental, entre los cuales destacamos: “El tesoro de Atahualpa” (1924) y “Un abismo y dos almas” (1925), de Augusto San Miguel; “Guayaquil de mis amores” (1930), de Francisco Diumenjo; “Mariana de Jesús, azucena de Quito” (1959), de Paco Villar.

Siguiendo el modelo del ciclo vital de los medios, planteado por Scolari (2024), este periodo muestra una fase de emergencia del cine, como nuevo medio que rápidamente se adapta a la cultura urbana. La distribución y exhibición cinematográfica se convierte en la forma predominante en el contexto de la emergencia de la consolidación de la industria del espectáculo y los nacientes emporios de la comunicación, mientras que la producción cinematográfica avanza como mecanismo de promoción gubernamental y la afirmación del relato nacional. En este contexto, las clases medias y las élites adoptan el espectáculo cinematográfico como mecanismo de modernización y afirmación de la nación.

b) Segundo periodo (1966-1989)

Arranca con la fundación del Cine Club Universitario (1966), a cargo de Ulises Estrella, y termina con el estreno de la película “La Tigra” (1989), de Camilo Luzuriaga.

Este periodo está marcado por la presencia gravitante de la Revolución cubana y el giro hacia la izquierda de la intelectualidad latinoamericana, que tiene su punto culminante con la caída del muro de Berlín. Durante este periodo, se produce la emergencia del cineclubismo (López, 2021), aparece la primera generación de cineastas ecuatorianos (Serrano, 2011), se crean instituciones gremiales y de preservación como son la Asociación de Cineastas del Ecuador (1977), y la Cinemateca Nacional (1981) (De la Vega 2016). El cine que se realiza entonces está caracterizado por su factura artesanal, compromiso político y orientación estética influenciada por el realismo social, el costumbrismo y el indigenismo (León 2010, 406).

Se mantiene la presencia del género documental con películas como: "Otavalo, tierra mía" (1967), de Gustavo Nieto; "Los hieleros del Chimborazo" (1980), de Gustavo e Igor Guayasamín; "Boca del lobo, Simiatug" (1982), de Raúl Kahlifé; entre muchas otras. Adicionalmente, se consolida el cine de ficción con un marcado acento en el realismo social, por ejemplo: "Una araña en el rincón" (1982), de Edgar Cevallos; "Nuestro juramento" (1984), de Alfredo Gurrola; "Mi tía Nora" (1982), de Jorge Prelorán; "La Tigra" (1989), de Camilo Luzuriaga. Aunque se realizaron pocas comedias, en este periodo, destaca la emblemática: "Dos para el camino" (1980), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo.

En estos 23 años, aproximadamente, se puede percibir un afianzamiento del campo cinematográfico en el fortalecimiento de su institucionalidad y, sobre todo, mediante la legitimación de la actividad cinematográfica en diálogo con la cultura letrada y la intelectualidad. El cine entra en una relación con la literatura, las artes, el pensamiento social y los movimientos culturales del momento; abraza los ideales de denuncia y transformación social; y, a través de esta nueva relación, adquiere un estatus y una legitimidad inédita, que lo ubica más allá del simple entretenimiento.

c) Tercer periodo (1990-2006)

Inicia con el estreno de la película "Sensaciones" (1991), de Juan Esteban y Viviana Cordero, y la emergencia del movimiento indígena como sujeto político, y cierra con la aprobación de la Ley de Fomento Cinematográfico (2006) que dota de un estímulo sin precedentes al campo del cine.

En este periodo se produce un avance en la profesionalización, a partir de la fundación las primeras carreras universitarias en creación audiovisual, y surge una nueva generación de cineastas alejada del compromiso político y el nacionalismo, denominada, por Gabriela Alemán (2011), como "joven cine ecuatoriano". La producción y el consumo cinematográficos sufren transformaciones por las tecnologías digitales y la globalización, y emerge el video indígena como estrategia de descolonización del campo audiovisual.

Se desarrollan filmes de cine-arte entre los cuales están: "Entre Marx y una mujer desnuda" (1996), de Camilo Luzuriaga; y "Sueños en la mitad del mundo" (1999), de Carlos Naranjo. Se estrenan *thrillers* de carácter social como: "Ratas, ratones y rateros" (1999), de Sebastián Cordero; "Fuera de Juego" (2002), de Víctor Arregui; "La navidad de Pollito" (2004), de William León. Junto a estos, se cultiva el drama de carácter intimista, entre ellos: "Alegría de una vez" (2001), de Mateo Herrera; "Esas no son penas" (2006), de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade.

Periodo que marca una fuerte transformación respecto del anterior, poniéndonos al frente uno de esos *puntos de inflexión cuantitativa en el desarrollo continuo* de la historia mediática, según lo ha planteado Zielinski (2012, 41). Esta inflexión está determinada por las transformaciones tecnológicas, producidas por la digitalización de la producción

y la exhibición cinematográfica, así como la emergencia de una nueva generación de cineastas formados en academias, educados en una cultura visual globalizada y sensibles a la diversidad cultural. Y permite la emergencia de nuevos actores, formas de trabajo y estéticas que transforman decisivamente las relaciones y la legitimidad en el campo del cine ecuatoriano.

d) Cuarto periodo (2006-2025)

Nos remite a los sucesos posteriores a la aprobación de la Ley de Fomento Cinematográfico y creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), en 2006.

En este periodo, se produce un incremento de la cantidad y calidad de las producciones, prolifera el modelo de coproducción internacional, se produce una diversificación de temas y géneros (Jaramillo 2020). Se abren nuevas plataformas de exhibición para el cine nacional, se inicia un proceso lento y paulatino de internacionalización del cine ecuatoriano, se instala en el campo cinematográfico una presencia importante de mujeres cineastas (Mancero 2013) y, finalmente, despunta el cine popular (Alvear y León 2009), así como el video indígena (Gómez 2014).

Se producen los documentales más destacados del cine nacional (León 2022), entre ellos: "Con mi corazón en Yambo" (2011), de María Fernanda Restrepo; "La muerte de Jaime Roldós" (2013), de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera; y, más recientemente "Ozogoche" (2024), de Joe Houlberg.

Se desarrollan géneros cinematográficos como la comedia: "A tus espaldas" (2010), de Tito Jara; "Prometeo deportado" (2010), de Fernando Mieles; "Más allá del mall" (2010), de Miguel Alvear; "Dedicada a mi ex" (2019), de Jorge Ulloa.

Proliferan películas de acción como: "El ángel de los sicarios" (2012), de Fernando Cedeño; "Mala noche" (2019), de Gabriela Calvache; "Sumergible" (2020), de Alfredo León; entre otras.

Se estrenan notables películas de carácter contemplativo como: "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina; "Alba" (2016), de Ana Cristina Barragán; "Al Oriente" (2021), de José María Avilés.

Esta época plantea la consolidación del campo cinematográfico nacional y su visibilidad internacional, marca una acelerada evolución signada por las políticas públicas y el fomento estatal (Larrea 2017). La profesionalización y la inversión estatal en publicidad y comunicación generan la expansión de la industria audiovisual.

Es en ese momento cuando más filmes se producen anualmente, llegando a la cifra récord de 16 en 2014. Sin embargo, el periodo está marcado por dos fuertes tensiones: la consolidación del cine en un momento de explosión de las nuevas tecnologías y la

presencia de políticas públicas progresistas, en el contexto de una neoliberalización de los circuitos de exhibición.

Siguiendo el esquema de evolución de los medios, planteado por Carlos Scolari (2024), este sería un momento de afianzamiento y “dominación” del cine en el campo de la cultura y las artes, que muestra una “adaptación” del medio al nuevo contexto transmedial y multiplantalla que empieza a primar en la cultura visual ecuatoriana. La segunda tensión ha sido descrita con precisión por María Fernanda Miño, quien sostiene: *En la encrucijada entre la dependencia estatal y los intereses corporativos, los cineastas locales también tendrían que soportar las tensiones y fricciones que ambos sistemas de validación exigen* (2023, 41).

Elementos para una prospectiva

El estudio de la configuración actual del campo cinematográfico, así como las distintas etapas de la historia de este, nos permiten tener los elementos necesarios para trazar una mirada prospectiva que nos permita proyectar escenarios futuros. El siglo XXI nos reveló un cine ecuatoriano emergente, pequeño, diverso, transfronterizo y recursivo que atravesó por 4 etapas históricas de evolución y saltos cualitativos. Sobre la base de estos procesos, nos aventuramos a esbozar seis líneas diagramáticas que pueden perfilar el futuro del campo cinematográfico nacional.

1. El campo cinematográfico ecuatoriano ha conseguido un estándar técnico y profesional, uno de sus puntos fuertes y genera las condiciones necesarias para la creación de obras de alta factura, y permiten la circulación a nivel internacional. En términos de realización técnica de la imagen y sonido, el cine ecuatoriano no pide favor a las industrias de los países vecinos (nos quedan aún pendientes el perfeccionamiento de trabajo actoral y la escritura de guion). Esta condición augura un escenario esperanzador que antes no existía.
2. La escasez de recursos financieros, así como reducción del fomento estatal van a seguir marcando el desarrollo del campo. Considerando la crisis económica por la que atravesamos, la regresión en términos de derechos culturales y políticas públicas, y el estancamiento de las industrias creativas post-covid, el financiamiento continuará siendo uno de los grandes desafíos para la producción de cine en el país.
3. La participación de los actores del sector, en procura de políticas públicas que estimulen la inversión pública y privada, en todos los momentos de la cadena de valor cinematográfico, será decisiva. Recordemos que los dos grandes momentos de ampliación de la producción (el auge del cortometraje en los años ochenta y boom de largometrajes en la segunda década del siglo actual) fueron producto de la acción concertada de asociaciones y gremios que lograron regulaciones favorables para el fomento cinematográfico.

4. Las formas alternativas de producción, basada en la innovación y la creatividad, así como los circuitos transnacionales de creación y coproducción, van a jugar un papel fundamental para crear un cine de calidad con bajos recursos. Las producciones pequeñas y recursivas que suplan la escasez de recursos con innovación tecnológica, creatividad y talento van a ser indispensables. La participación en fondos, laboratorios, festivales y mercados internacionales van a ser más necesarias que nunca.
5. La diversidad temática, estilística y cultural de nuestro campo cinematográfico seguirá siendo nuestro mejor potencial para expresar la pluralidad de formas de ser, pensar y actuar de nuestra realidad. Desde esa diversidad, se hará posible la creación cinematográfica –considerando nuestra condición local y periférica– como un aporte al cine global.
6. Por la ampliación del campo audiovisual, los procesos de formación universitaria, el incremento de la profesionalización, el desarrollo de la institucionalidad, la transformación tecnológica y las luchas de los actores organizados, tenemos la certeza de que el campo cinematográfico nacional va a consolidarse a pesar de la crisis económica, política y social.

La conmemoración del centenario del cine ecuatoriano es una oportunidad para reflexionar sobre las características particulares que lo definen, recapitular retrospectivamente sobre sus umbrales históricos de variación e irrupción, y pensar prospectivamente sobre sus posibilidades de futuro. Los cien años del cine nacional, más allá de la simple conmemoración, nos exigen investigar y conocer la historia y los desafíos actuales de nuestra cinematografía, como parte medular de la industria creativa y sistemas de la cultura.

Bibliografía

- Alemán, Gabriela. 2011. «Joven cine ecuatoriano.» En *Diccionario de Cine Iberoamericano. España, Pirtugal y América*, 273-274. Madrid: SGAE.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Cine Recursivo. 2025. *Manifiesto de Cine Recursivo*. Último acceso: 2025. <https://cinerecursivo.com/>.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. «Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional.» *Pos(t)* (USFQ) 5: 70-101.
- De la Vega, Paola. 2016. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006*. Quito: Gescultura.
- Foucault, Michael. 1997. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gómez, Rocío. 2014. *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Granda, Wilma. 1995. *Cine silente en Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jaramillo, Angie. 2020. *Coordenadas desde el género: Tendencias narrativas del cine ecuatoriano de ficción de 1999 a 2019*. Trabajo de titulación para Licenciatura en Comunicación Social, Guayaquil: Universidad Católica Santiago de Guayquil.
- Larrea, Camila. 2017. «Políticas públicas: su influencia en las dinámicas de producción y consumo de cine ecuatoriano (2006-2016).» *Inmóvil* 3 (2).
- León, Christian, Diana Coryat, y Noah Zweig. 2025. «Teorizar y contextualizar los cines de pequeña escala en la región Andina.» En *Cines de pequeña escala. Nuevas estéticas, prácticas y plataformas en la región Andina*, 6-16. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/El Conejo.
- León, Christian. 2022. *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/El Conejo.
- León, Christian. 2010. *Ecuador*. Madrid: SGAE.
- León, Christian. 2017. «Ficción y realidad en el cine ecuatoriano.» *Fuera de Campo* (Universidad de las Artes) 1 (5): 13-19.
- López, Eliana. 2021. «La muerte de la cinefilia y la vida del Cine Club Universitario en Quito», Tesis de Maestría, Maestría en Antropología Visual, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
- Luzuriaga, Camilo. 2017. «Los géneros del cine ecuatoriano.» *Inmóvil* (INCINE) 3 (2): 1-16.
- Luzuriaga, Camilo. 2023. *Del documental a la ficción. Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/INCINE/La Caracola.
- Mancero, Priscila. 2013. *Mujeres cineastas en Quito. Experiencias de producción y prácticas narrativas*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención Género y Desarrollo, Quito: FLACSO.
- Sitnisky, Carolina. 2018. «Rethinking Contemporary Ecuadorian Cinema», en *The Precarious in the Cinemas of the Americas*, 183-199. Cham: Palgrave Macmillan.
- Miño Puga, María Fernanda. 2023. *Ecuadorian Cinema for the 21st Century*. St Andrews: Palgrave Macmillan.
- Narváez, Geovanny. 2021. «Poéticas cinematográficas nacionales. El caso del cine ecuatoriano reciente (199-2014).» En *El ojo avizor. Diálogos sobre el cine ecuatoriano*, 75-108. Quito: La Caída Editorial.
- Scolari, Carlos. 2024. *Sobre la evolución de los medios. Emergencia, adaptación y supervivencia*. Madrid: Ampersand.
- Serrano, Jorge Luis. 2001. *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- . 2011. «Generación de los 80». En *Diccionario de Cine Iberoamericano*, 272-273. Madrid: SGAE.
- Silva, José Pablo, y Valentina Raurich. 2010. «Emergente, dominante y residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973).» *Aisthesis* (47): 64-82.
- Zielinski, Siegfried. 2012. *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes.

FUERA

DE FOCO

AUGUSTO SAN MIGUEL:

El imaginario de un artista moderno en los años veinte

Resumen

El presente texto es una transcripción de la ponencia de Wilma Granda para el II Congreso: Cine, memoria y patrimonio de Ecuador”, organizado por el Festival Kunturñawi en noviembre del 2024. Reflexiona sobre la figura de Augusto San Miguel, un pionero del cine ecuatoriano y destacado intelectual, cuya obra cinematográfica y cultural ha sido fundamental pero muchas veces ignorada. La autora, aunque no se considera historiadora ni comunicadora profesional, comparte su perspectiva sobre San Miguel y su contribución al cine y la cultura ecuatoriana, especialmente en los años 20. A través de sus películas y su proyecto de cine nacional, San Miguel intentó construir un público para el cine, a pesar de las dificultades económicas que enfrentó. Además, la autora plantea preguntas sobre el impacto de su trabajo en la sociedad y la memoria colectiva, sugiriendo que su legado, aunque no haya generado una escuela cinematográfica formal, sigue siendo un referente clave para la identidad y la evolución del cine ecuatoriano.

Abstract

This text is a transcription of Wilma Granda's paper for the Kuntur Ñawi Film Festival Congress in November 2024. It reflects on the figure of Augusto San Miguel, a pioneer of Ecuadorian cinema and an outstanding intellectual, whose cinematographic and cultural work has been fundamental but often ignored. The author, although she does not consider herself a historian or professional communicator, shares her perspective on San Miguel and his contribution to Ecuadorian cinema and culture, especially in the 1920's. Through his films and his national cinema project, San Miguel tried to build an audience for cinema, despite the economic difficulties he faced. In addition, the author raises questions about the impact of his work on society and collective memory, suggesting that his legacy, even if it did not generate a formal film school, remains a key reference for the identity and evolution of Ecuadorian cinema.

Palabras clave

Augusto San Miguel, Historia, Cine, Legado, Identidad.

Keywords

Augusto San Miguel, History, Cinema, Legacy, Identity.

Buenas noches, agradezco la invitación de Piedad Zurita, directora del Festival Kunturñawi y de la fundación Arte Nativo que me permite celebrar junto a ustedes una parte de la memoria del Cine Ecuatoriano, tema al que **aún** le debemos bastante trabajo, compromiso y reflexión. Larga vida deseo a este festival, cargado de participación y homenaje al cine ecuatoriano contemporáneo. Aplaudo su trayectoria de difusión entre comunidades y colectivos diversos, beneficiados desde el año 2006, con películas no contempladas por otros planes y proyectos culturales. Saludo también a la Universidad anfitriona.

Esta tarde intento volver sobre un tema sensible y complejo que es la memoria, imaginada o no, de Augusto San Miguel, pionero del cine de ficción en 1924/1925. Pretendo recuperar, no las películas perdidas de Augusto San Miguel, sino el reflujo de una abundante documentación escrita sobre el tema: testimonios y hasta rumores deslizados como arañas, que implican la persistencia de lo que consideré, luego de más de veinte años, una hipótesis fundamental para mi trabajo sobre San Miguel:

Su esfuerzo por atrapar, a través del cine, el devenir de un mundo en constante transformación y predecir lo que en él debía cambiar con prioridad: la inequidad e injusticia social.

Podríamos decir, que la novedad del cine argumental de Augusto San Miguel, en los años veinte, accedía a *maniobrar* una historia –con minúsculas– para disfrazarla de ficción *cinematográfica* y, como un pretexto, develar un inventario de ideas acerca de un *humanismo libertario* o una *solidaridad social*, necesitada de divulgación en la época. Y aquello se intentó con códigos distintos que usaban imagen en movimiento a través de una cámara, un guion y una estrategia narrativa a la que no le interesaría producir *conocimiento histórico*, sino reconstruir ficciones, recrear visiones del pasado y/o satirizar el presente. Señal de que esa cinematografía vencía obstáculos, incluso más allá de un pretendido *realismo*. Y en ello, como un hecho que desnuda lo escondido, estaba la posibilidad de vislumbrar el efecto que esas películas podrían haber tenido en un público espectador, que se hallaba también en formación.

Cómo llegué a pensar esto, es lo que desearía contarles. Cuando yo empecé mi trabajo en Cinemateca, hace 40 años, agosto de 1984, no había celulares ni computadoras. Esto, pensado desde hoy, sería una limitación para los investigadores pero, mucho menos, para quienes trabajamos en la cultura que casi nunca tiene presupuesto.

En aquellos tiempos accedíamos, ocasionalmente, a unas grandes máquinas de escribir que pertenecerían a la segunda guerra mundial. Así que nosotros nos sentíamos cómodas escribiendo a mano. Llegamos a acumular decenas de cuadernos escritos, y una sobrepoblación de copias Xerox de documentos originales. Creíamos, como un acto de fe, que ellas nos devolverían algo del pasado para poder observarlo en el presente y en el futuro. No sabíamos que las tintas y los tiempos se pierden o se confabulan para confundirnos. Desde ese momento y para siempre, ese fue el nivel de presión para nuestro trabajo y que **¡por favor ningún documento escrito y ninguna película del cine ecuatoriano se nos pierda...!**

En fin, en esos mundos de papel tropezamos un día con Augusto San Miguel, lo encontramos a vuelta de página en la biblioteca Aurelio Espinosa Polit, en Cotacollao. En esos enormes libros empastados, que contenían fascinantes periódicos tamaño sábana, es decir: 78 x 60 cm. Allí, San Miguel llegaría a ocupar media página, en la llamada página de tripa o relleno, el día 7 de agosto de 1924, cuando se anunciaba, con larguísimos textos y fotografía incluida, el estreno de la primera película nacional de argumento que decía:

!... Esta noche es memorable para el arte cinematográfico nacional, se estrena la primera obra de costumbres netamente nacionales. Impresionada en nuestras ciudades y nuestros campos y desempeñada por artistas ecuatorianos. ... esfuerzo enorme, ... jornada laboriosa e intensa Es pues un deber público apoyar decididamente esta obra llamada a tener gran importancia para el desarrollo de nuestras actividades artísticas y para la propaganda del país en el exterior.....un éxito jamás alcanzado por película alguna. El Tesoro de Atahualpa. Primera película nacional con argumento. En ella toman parte conocidos nuestros que ... han dedicado sus esfuerzos y conocimientos a crear el arte cinematográfico nacional. Roberto Saa Silva, competente artista ha tenido a su cargo la dirección artística de la película. Evelyn Naylor (Evelina Macías) interpreta el rol de Raquel. Anita Cortes el papel de Laura y Julieta Stanford un cómico papel ... (...) Se ha mezclado una acción pasional... y ... deleitosos momentos que mantienen al público en alegre y regocijante interés, matiza lo cómico con lo dramático y lo sensacional con lo agradable y artístico... La vida del indio, su vivienda, sus costumbres, sus campos labrados primitivamente. Vista panorámica de la capital, sus calles, sus hermosos edificios. Vistas de nuestro Guayas, de nuestro puerto, de nuestras calles en las cuales se desarrolla la mayor parte de la película...¹ . El argumento se basa en una conocida leyenda acerca del sitio donde se suponen escondidos los legendarios tesoros de los Incas que han inquietado tantas cabezas y muestra los bellos paisajes de los alrededores de la capital. Protagoniza la obra el señor Augusto San Miguel, que ha resultado un encomiable actor cowboy secundado entre otros artistas por el conocido joven porteño José Chevasco cuya actuación cómica ha merecido se le tilde como Chaplin ecuatoriano...”.

La larga cita encuentra sentido si vislumbramos que la temática es afín a lo que podría denominarse cultura popular de la época, pues contribuye a la construcción de una representación opuesta a lo usual o dominante. Y, pese a ello, mantiene elementos de la misma tradición a la que se opone. Es decir, permite con imágenes en movimiento y mediante textos impresos, un proceso de asociaciones en un público mayoritariamente dispuesto a percibir una leyenda conocida, solo que ahora, bajo otro sistema de relato o de creencia, sería diferente a lo que conocía.

Esta película podría ser distinta a la de un cine institucional, que ya se filmaba en el país, cuyo enfoque eran las elites del poder económico y político, o el público indiscriminado que alimentaría un mercado para el cine, pero no eran precisamente los indios o un tema relacionado con ellos. Un ejemplo de lo que ya se filmaba estaría en las Fiestas del Centenario de la Batalla de Pichincha, en 1922, donde se evidenciaría, al menos, un desborde de apariencias y contradicción:

Dos mil cuatrocientos metros de reseña histórica, noventa minutos de duración. Éxito monumental y patriótico, donde se verá cómo Quito entero supo ofrendar su recuerdo a esa

¹ Diario El Telégrafo, Guayaquil, 7 de Agosto, 1924, p.4.

fecha gloriosa y a los prohombres que nos dejaron una historia brillante y limpia, vertiendo su sangre en defensa de las libertades patrias.

Volviendo al tema de los periódicos sábana: diríamos que Augusto San Miguel, desde 1924 y un poco antes, ya empezaba a construirse como un imaginario, así nos lo sugerían varios ancianos y ancianas que vieron sus películas o lo conocieron, y a quienes nosotros alcanzamos a entrevistar, en los años 80 y 90.

De esto pretendo seguir hablando para ayudarnos mutuamente a esclarecer los vínculos, entre un contexto social convulso y hostil para los artistas: los años 20; y la intencionalidad poética de un pionero del cinematógrafo: Augusto San Miguel, autor de los primeros argumentales fílmicos y quien tiene la audacia, además, de impulsar el nacimiento de una nueva colectividad: el público espectador de películas. A propósito de la presencia de un arte nuevo: el cine que servía y sirve, como ninguno, para atrapar el instante que se va. Es decir, la memoria del movimiento o de la vida.

Un San Miguel que en los 20 ya provocaba significaciones de adhesión o rechazo por sus versátiles expresiones llamadas de arte, que disentían del común. Un San Miguel imaginado o imaginario, además, recientemente lo sé, provisto de una pluralidad que, si lo hubiéramos conocido antes, nos habría acompañado el gran pensador de los imaginarios, Cornelius Castoriadis, hasta podríamos haber mirado a lo que San Miguel proponía con sus películas, como un albur de interrelación compleja, es decir como un campo abonado que estalla para lo imprevisible, porque nuevo era su arte de expresión a través del cine, aunque haya sido gestado su planteamiento, con asociación de mitos o ideologías compartidas en la época.

Entonces, convengamos en que San Miguel ya era un imaginario o un mito, en los años 20. Pero fue un poco más, luego de nuestra investigación-exposición, pues Cinemateca tenía entonces buena acogida en los medios, a través de la acción de nuestro prestigioso director fundador, Ulises Estrella, quien nos hacía tomarnos en serio el trabajo de investigar el cine ecuatoriano. Efectivamente, en aquel tiempo, casi nadie más que tres mujeres, en Cinemateca, lo hacíamos: Teresa Vásquez, Mercedes Serrano y yo.

Quizás por ello, por esa casi solitaria tarea, nuestra investigación expresaría los límites de una generación, del 70-80, que se sentía perurgida a encontrar respuestas para todo, explicándonos el mundo desde una determinación de las estructuras sociales y, a través de un ego casi masculino, es decir, con mucha autoestima, que nos impedía vislumbrar siquiera la aldea global en la que nos hemos convertido, y la inmediatez con la que hoy, las nuevas generaciones acceden a millones de respuestas a través de un escenario tecnológico que bordea lo inconmensurable.

Entonces, el decantado *espíritu crítico* del que hacíamos gala en los ochenta, hoy estaría mejor representado, si acometiéramos en mejorar nuestra posibilidad de hacer preguntas. Quizás, para continuar en ellas, y mejorarlas, haría falta construir en colectivo, diversos espacios de discusión, como este evento y otros, y comprometernos a apoyar a la investigación y al archivo de Cinemateca Nacional del Ecuador, custodia de la memoria filmada. Y, personalmente, comprometerme a revisar

y cuestionar, replantear y actualizar una investigación que publicamos en el año 2007, como tesis de maestría en la Universidad Andina. Y que casi no la he vuelto a alimentar. Esta fue publicada como libro, por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y trató sobre la cinematografía de Augusto San Miguel en los años 1924-1925, en la ciudad de Guayaquil, durante los *años del aire*, como yo llamé a un anexo literario que incluí, alevosamente, a la tesis. A futuro, vendría bien socializar, como fuentes de investigación, aquellos testimonios a los que tuve acceso durante los 23 años que, entre brincos, dediqué tiempo extra a Augusto San Miguel, mientras se construía en Cinemateca, un archivo de la memoria filmada en el Ecuador, y que constituyó mi trabajo principal.

A lo mejor, luego podamos encontrar juntos, otras maneras de aportar, ratificar o rectificar una muy expuesta investigación que, hasta aquí, digamos, ha contribuido, al menos, a la “floración” de un personaje para el cine nacional de los inicios, tal como los tuvo Chile, Brasil, Colombia, Perú, México. Asimismo, digamos que, a manera de desagravio hacia este pionero del cine ecuatoriano, de quien dijimos, en los 80, que no había sido reconocido oficialmente, hoy, en el siglo XXI, por Augusto San Miguel el cine ecuatoriano tiene un día de celebración: 7 de agosto, que recuerda el estreno, en 1924, de su primer argumental “El tesoro de Atahualpa”.

De igual manera, el Municipio de Quito ha creado un premio anual a la cinematografía, denominado Augusto San Miguel y otro premio el Ministerio de Cultura, además de varios premios/homenaje en Festivales de cine en Guayaquil. Como no podía faltar, en los tramos finales de la investigación de San Miguel, se estrenó un documental denominado “Augusto San Miguel ha muerto ayer”, que busca, entre otras motivaciones, desmitificar al mito, recuperar las películas de San Miguel entre tumbas y cementerios.

Lo más reciente es la inclusión del nombre de San Miguel en una calle de la ciudad de Guayaquil. Y, por supuesto, un evento académico como este, y todos los que se realicen por el centenario de la primera película de argumento. Nos dirían, pese a todo, que el cine ecuatoriano persigue su memoria.

Sin ser historiadora ni comunicadora, apenas socióloga con ganas de salvar al mundo, puedo decir ahora, algo liberador, no dispongo de nuevas hipótesis ni marcos teóricos imbatibles. Considero que Augusto San Miguel es de todos, lo hemos construido entre muchos y desde hace varias generaciones. Mi perspectiva respecto a San Miguel, sus películas y sus contextos, responde a una mirada que intenta acopiar y conjugar otros testimonios, permeados de un interés literario y de comunicación que, hasta el año 2007, pensaba, era mi manera de involucrarme en un trabajo que me permitía hacer lo que me gusta: recrear las palabras sugeridas, escuchadas o leídas, frente o detrás de las imágenes en movimiento.

Y para entrar en tema:

¿Quién fue Augusto San Miguel y qué hizo para que un público, con el que parecía mantener una posibilidad de dialogo, se resista a olvidarlo y propenda a transmitir oralmente percepciones acerca de sus propuestas, y no solo cinematográficas? ¿Cuáles fueron los contextos y de qué manera San Miguel se aventuró en la construcción de un público para el cine nacional, proceso difícil de discernir, incluso para el cine ecuatoriano actual?

¿Cuánto aportó San Miguel para que concurra lo que Walter Benjamín vislumbra para una época, de la llamada *reproductibilidad técnica*² –como el cine de los años 20 en la ciudad de Guayaquil–, cuando se rompe un *aura* o una estética de las clases altas y se permite que sectores mayoritarios se acerquen a una noción del arte a través del cine? ¿Cómo vislumbrar la construcción de esa nueva sensibilidad, moderna o ciudadana, a propósito de que el cine ayuda a moldear el rostro de una *nación*, a contrapelo de viejas maneras de pensar y vivir?

Y el cine ecuatoriano, ¿cómo lo hizo? **¿Advierte o cuestiona, acaso, el rostro propio o una huella particular gestada desde la opción distinta, o *maldita*, de un joven guayaquileño, Augusto San Miguel, quien propuso los tres primeros argumentales³ del cine silente ecuatoriano, adelantándose a la literatura del realismo social, y con temas cuyos protagonistas, los indios, contradecían el buen gusto de las elites?**

Y, en cuanto a lo que resta de esa cinematografía: su documentación oral y escrita, ¿qué comunican? ¿Se contraponen o se concilian? ¿Cómo entender el suceso de que *el público aplauda de pie a los artistas, a la salida de los teatros y pida repetición de las partes interesantes de la curiosa cinta*⁴, o que a Augusto San Miguel se lo recuerde como el *heroico fundador de las películas nacionales con argumento*.⁵ Acaso, como un favor del público o como el inicio de un proceso que empieza a construir, con otra técnica y con otro lenguaje, una idea de la propia imagen y de una imagen colectiva en la que tendríamos que reconocernos, junto a los indios?

Finalmente, a partir de la cinematografía argumental de los años 20 y el aporte de Augusto San Miguel a ella, cabe preguntarse, así no se haya generado una escuela o un movimiento cinematográfico, ¿qué fue lo que quedó trunco de aquella cinematografía para que se la recuerde o se convierta casi en un imaginario⁶ del cine nacional?

Preguntas todas sin respuestas definitivas, solo atisbos o sugerencias acerca de su memoria. En la perspectiva de tender puentes y vislumbrar espacios en los que todavía no hemos estado: una memoria imaginada y otra que se ofrezca como documentos históricos o manifestaciones

2 "La reproducción técnica de la obra de arte [...] es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Conviene ilustrar el concepto de *aura*. Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición.)" Ver: Walter Benjamin, *La obra de arte en la...*, p. 2.

3 En tan solo ocho meses, estrena los tres primeros argumentales del cine ecuatoriano: *El Tesoro de Atahualpa* (agosto 1924), *Se necesita una guagua* (noviembre 1924) y *Un abismo y dos almas* (febrero 1925), junto a tres documentales: *Panoramas del Ecuador*, *Actualidades quiteñas* y *Desastre de la vía férrea*, presentados con cada argumental. El primer argumental se basa en la leyenda acerca del tesoro escondido del inca, para protegerlo de la voracidad española. El segundo satiriza un levantamiento conservador en contra del supuesto fraude electoral de los liberales y que había ocurrido tres meses antes. El tercero denuncia expresamente el maltrato que los hacendados cometen en contra de los indios en las haciendas, especialmente serranas.

4 Cuando se estrena la primera película argumental de la Ecuador Film Co., *El tesoro de Atahualpa*. Diario *El Telegrafo*, Guayaquil, 7 de agosto de 1924.

5 Evelina Macías Lopera (primera actriz del cine silente nacional), entrevista concedida a Hugo Delgado Cepeda, en "Ecuador hizo cine en 1922", *Revista Ariel Internacional*, n.º 33. Guayaquil, 24 de noviembre 1981.

6 "[...] Tener el temple de generar un cine propio en un país con escasa tradición y nula industria es solo, por este hecho, digno de toda apología, pero si se tiene en cuenta que sobre esta inconmensurable adversidad, se aspira todavía a un cine de calidad y se logra, es porque entonces estamos frente a la titánica testarudez de un verdadero artista. El país es Ecuador; el artista, el realizador cinematográfico, Camilo Luzuriaga. Aunque en Ecuador, en los años veinte, se había producido un hecho interesante de anotar aquí, y quizá difícil de parangonar en el mundo, el mítico y secreto realizador Augusto San Miguel (1905-1937), a los 19 años, en nueve meses, estrenó tres películas de ficción y tres documentales [...] Con esta su cuarta película, Camilo Luzuriaga, junto a Sebastián Cordero, el director de la memorable *Ratas, ratones, rateros* (1999) y *Crónicas* (2004), quizás imbuidos por el espíritu del mítico Augusto San Miguel, demuestran que en Ecuador el cine es una utopía conquistada." Véase: Guadi Calvo, "Camilo Luzuriaga, batallar por la utopía", en www.caratula.net/archivo/N5-0405/secciones/cine.htm, Quito, enero de 2006.

culturales inscritas en una realidad que no es fija ni inamovible, y además sin garantías. Como diría el investigador Carlos Heredero, solo dar cuenta de un juego permanente de:

*[...] espejismos de la cultura y su transmisión, artificios de los que necesita revestirse lo real para convertirse en una parte verosímil de la memoria social.*⁷

Bajo esas consideraciones, propusimos una síntesis de la memoria recuperada sobre Augusto San Miguel y su cinematografía estrenada en la ciudad de Guayaquil en 1924 y 1925. Para ello, nos involucramos en una descripción y asociación de textos orales y/o escritos que pudimos disponer:

Testimonio de memoria colectiva⁸

En bibliotecas públicas y privadas de Quito y Guayaquil existen publicaciones de espectáculos y arte, ocurridos en Ecuador durante las primeras décadas del siglo XX. De otra parte, existen datos de Enrique Rosales Ochoa, bibliotecario de la Sociedad de Artesanos de Guayaquil, quien tiene, por Augusto San Miguel, una verdadera vocación. Fue éste quien primero intentó convertirse en cronista de la perdida historia. En los años ochenta, la muerte sorprende a Rosales y, desde entonces, en Cinemateca se asume la tarea de recrear un imaginario *social* sobre la obra de este pionero del cine silente de ficción en el Ecuador.

Los aportes que Augusto San Miguel ofrecería a la afirmación de una temática propia para el cine ecuatoriano y su pretensión de convertirlo en industria, nos permiten calificar sus impulsos como referentes de un momento particularmente significativo para el cine nacional, no solo por la cantidad de filmes realizados sino por su cualidad polémica y vigente.

Además, su vinculación con nuevas opciones de la comunicación y la cultura en la ciudad de Guayaquil, especialmente, y durante las primeras décadas del siglo XX, nos permite dilucidar el aporte distinto de un intelectual inscrito a un modernismo no retrasado o decadente, como se lo ha estigmatizado, sino, **más bien**, como expresión fiel, aunque marginal, de un periodo de innovación y cambio en la literatura y las artes, que exploraban nuevas formas de expresión, enfocadas en la estética y la belleza.

¿Quién fue Augusto San Miguel Reese? ¿Qué se dice? ¿Qué se sabe? ¿Qué se conoce sobre Augusto San Miguel Reese y su cinematografía?

Suponga que empezamos a revisar juntos los cuadernos y las carpetas alrededor de Augusto San Miguel. Aquí están los saludos de los ecuatorianos Pepe Pino de Ycaza, Pablo Hannibal Vela, José Alberto Valdivieso Alvarado, Adolfo H. Simonds, César Arroyo, Francisco Falquez Ampuero, Humberto Dorado Pólit, Sergio Núñez, Cristóbal Ojeda Dávila, Jaime Sánchez Andrade, Pablo Palacio, Enrique Avellán Ferrés, los hermanos Granado y Guarnizo, Antonio del Campo, Rodrigo Chávez González.⁹

⁷ Carlos F. Heredero. La historia como..., p. 160.

⁸ Entrevistas: Sara Eugenia Icaza de Díez, Guayaquil, 2001-2003; Enrique Alarcón San Miguel, Guayaquil, 1986, 2001; Gladys Paz Reese, Quito, 2002; Hugo Delgado Cepeda, Guayaquil, 1985; María Lavinia San Miguel de Philips, Guayaquil, 2001-2003. Otras entrevistas realizadas entre 1985 y 2005 a Pablo Ulloa, Otón Chávez Pazmiño, Fernando Paz Reese, Marcos Espinosa, Cristóbal Montero Reese, Ángel Felicísimo Rojas, Carlos Julio Arosemena, Alfredo Pareja Diezcanseco, Gabriel Tramontana, Agustín Cuesta, Elvira Estrada Cevallos, Rodolfo Pérez Estrada, Blanca Calle, Inés Ribadeneira, Lidia Noboa, Nicolás Kigman. Véase también: Rodolfo Pérez Pimentel, Diccionario biográfico del Ecuador, tomo 12, Guayaquil, Ed. Universidad de Guayaquil, 1996, p. 341-349.

⁹ Todos o casi todos, colaboradores de la publicación La Semana, revista gráfico-satírico-literaria de 28 páginas, cuyo director propietario es Augusto San Miguel. La publicación luce fotografías reveladas en sus propios talleres, se anuncia, y recibe colaboraciones nacionales y extranjeras, referidas a la política y la literatura.

En otra carpeta se separa la correspondencia desde España. Fíjese en los firmantes: Mario Arnold, Belén de Sárraga. En esta otra, se archivan cartas de amigos sudamericanos como Ernesto Donoso, etc. San Miguel se cartea con intelectuales importantes del país, de América y de España. Incluso, alguno de ellos, el peruano Ricardo Palma¹⁰, quien prologaría su única *novelita* publicada en Madrid: *Los ojos de una mujer*.

Sigamos revisando. Observe estos grandes archivos de recortes periodísticos de 1920 a 1937. Asombra la cantidad de fotos y notas periodísticas de algunas ciudades de América Latina, Estados Unidos y Europa que anuncian sus tertulias literarias.¹¹ Actos que a veces se prohíben por temor a la reacción popular y a bochinchas literarios. Aquí están los reclamos de varios ecuatorianos frente a la política de Estados Unidos, al exigir devolución de los territorios concesionados en Ancón y Portovelo. Estas hojas volantes son de *los sin trabajo* quienes gritan al mundo, el 20 de marzo de 1930, un reclame (propaganda) solidario para no morir de hambre¹².

Veamos ahora 1924: fundación del Teatro Ecuatoriano del Silencio.¹³ En el acto de inauguración hay delegados de la prensa y radiofonía nacional. ¿Quién es el orador de fondo? Augusto San Miguel. ¿Quién el gestor de la idea y el financista del sueño? Augusto San Miguel. ¿Qué es el Teatro Ecuatoriano del Silencio? Una Escuela, diríamos, con lo indispensable para enseñar actuación a los interesados en llegar a ser *Chaplins* o *Valentinos*. Existen gabinetes y *sketchs* de caracterización, luminarias, profesor de arte y declamación, el Italiano Carlo Bocaccio, y un gran canchón donde se rinden las pruebas.

Cuando se pasa el examen, se filma en películas de nitrato en formato de 35 para profesionales, y de 9,5 y 28 mm para amateurs. La financiación corre por cuenta de San Miguel. Las instalaciones del Teatro Ecuatoriano del Silencio se ubican en el frontón Betty Jai (sic), cercano a la hoy inexistente Quinta Pareja, en Guayaquil, antigua y rica propiedad que devino lugar de hacinamiento para inmigrantes pobres o para maleantes, según los quiera ver la salud y moral pública de la época.

10 Palma podría ser homónimo del tradicionalista peruano Ricardo Palma, quien muere en 1919. La publicación de San Miguel es de 1932. De otro modo, podría ser que San Miguel encargue la publicación, antes de 1924, cuando trajo desde España las máquinas de filmar. La copia de la llamada *novelita* recuperada en la Biblioteca Nacional de Madrid no dispone del mencionado prólogo. Ver: Augusto San Miguel, *Los ojos de una mujer*, Imprenta El País, año 1, Lérida, 2 de junio de 1932, n.º XVIII, Biblioteca Nacional de Madrid, Paseo de Recoletas, 20 28071 Madrid, Signatura de la Publicación: UC 2890-75.

11 "Notas de Espectáculos, Cinema Viñes. Teatro Victoria. España. Augusto San Miguel en Almas bohemias. Tormenta en las almas, tormenta en el mar. Contra los elementos o contra todo y contra todos. Lucha incluso contra el amor por no ir contra el deber. En todos los terrenos obtiene la espléndida victoria digna de un hombre de su temple. Tales las características espirituales del protagonista actor, pero le azota el dolor por la injusticia de los humanos. Almas bohemias, que esta semana se escenifica en el acreditadísimo y siempre favorecido Teatro Victoria". Ver: Guía general informativa. Anuario gráfico interprovincial de Comunicaciones, Agricultura, Comercio, Industria, Profesiones, Legislación y Estadística de Lérida, Huesca y sus provincias, Lérida, Imprenta El País, 1928, p. 7.

12 "La Internacional Socialista de obreros y campesinos de América Latina, la Confederación Sindical Latinoamericana había ordenado para el 20 de este mes (marzo 1930) manifestaciones populares a favor de los trabajadores desocupados. Todos los obreros debían ir a la calle a celebrar mítines para echar al rostro de la burguesía el dolor de su explotación y de sus crímenes y para conquistar algunas reivindicaciones y garantías que alivien en algo la angustiada situación de los sin trabajo [...] hecho sumamente significativo para el proletariado guayaquileño [...] la manifestación ha sido impedida y solo se pudo realizar una asamblea cerrada para lanzar una protesta al gobierno y para defender a todos los presos sociales [...] Las masas llegarán a comprender su destino histórico y muy pronto harán estallar formidablemente el crepitar glorioso de la revolución social, que haga triunfar la justicia y dé a la humanidad una vida mejor y mas justa!" Ver: Augusto San Miguel, "Lenta agonía del Ecuador artístico. Hombres idea y acción. Proyecciones oscurantistas", en revista *La Semana*, n.º 4, Guayaquil, año I, 1930, p. 24.

13 El italiano Carlo Bocaccio y Augusto San Miguel fundan en Guayaquil la academia Arts Film, para aficionados. Esta deviene en el Teatro Ecuatoriano del Silencio, paso previo a la inserción de los actores y actrices en el cine nacional. Allí estudian Evelina Macías y Aracely Rey, primeras actrices del cine argumental de la Ecuador Film Co. Aspiran a formar en cuatro meses a mímicos capaces de filmar las comedias y dramas más difíciles para convertirlos en los nuevos Chaplins y Valentinos –se dice en los anuncios de prensa–. El costo de los estudios asciende a quince suces mensuales. El plantel dispone de camerinos de caracterización, utilerías, esquettes (sic) de decorado, ropero de la época, vitralería para combinación de luz y perspectiva, gabinete de mecánica fotográfica, etc. Se ubica en el frontón Bety Hay de la ciudad de Guayaquil.

San Miguel importó toda la maquinaria para inaugurar una industria del cine ecuatoriano. Desde el barco en el que regresaba de Europa, requería de su madre 5000 libras esterlinas adicionales, para poner punto final a sus retrasadas deudas, y a sus anticipados proyectos¹⁴. En cuanto al cine, pretendió cerrar el círculo de elaboración de las películas, financiar el qué, cómo y dónde se filmaría; gestionar la exhibición o circulación de las películas, y sostener todo el proceso, pero su proyecto fracasó en lo económico.

En el folio de 1927, consta el prólogo y posterior improvisación de San Miguel para la comedia *Guayaquil en broma*, montada junto a Rodrigo Chávez González y William Head (Guillermo Cabezas), en el teatro Parisiana. Allí consta la foto de su hermosa vedette, la chilena Margot Louis, su *amada eterna*.

En 1930, están las cartas de los principales dirigentes de la revolución mexicana, quienes agradecen el apoyo de San Miguel para su causa. Otras provienen de José Carlos Mariátegui, quien reconoce una crónica generosa y justa en *La Semana*¹⁵, publicación donde San Miguel escribe y es gerente propietario. Aquí está la burla de la prensa oficial por el apoyo que San Miguel otorga al general nicaragüense Rivas¹⁶, y a la española Belén de Sárraga.¹⁷

14 Entrevista a Sara Icaza (5 de junio de 2001) y María Lavinia San Miguel (enero de 2002): "Cuando venía en el barco desde España puso un cable a su madre para que le enviara una apreciable cantidad de libras esterlinas que hacían falta para cubrir el costo de las máquinas de filmar y cancelar a un torero que contrató en España para que debute en Ecuador."

15 Néstor Donoso, "La libertad de pensamiento y un juicio de imprenta", en revista *La Semana*, n.º 1, Guayaquil, 1930, p. 13. Allí se cuestiona a un gamonal o feudal siglo XX llamado Andrade Overweg, quien dispone de muchas propiedades en Naranjito. Éste amenaza con juicios de imprenta a *La Semana* por provocar al proletariado guayaquileño y a trabajadores de sus haciendas para soliviantarse con los patronos, debido a los escritos de José Carlos Mariátegui, reproducidos en *La Semana*. En correspondencia pública firmada en *La Semana*, J.C. Mariátegui reconoce la acogida de su medio para la publicación de notas sobre el marxismo indoamericano.

16 "En un número de fecha reciente del diario *Últimas Noticias* de Santiago de Chile, hallamos hace algunos días una extensa información acerca de una entrevista que sostuviera un reportero con el general Rivas, persona que en todo el largo viaje por América del Sur, ha asegurado llevar la representación del caudillo nicaragüense Sandino [...] La información aludida viene con lujo de detalles y en ella aparece un retrato del intelectual Augusto San Miguel, a quien Rivas, con cínica ingenuidad, hace pasar por chileno y que ha sentado sus reales en campamentos sandinistas [...] El general Rivas está completamente loco. Ha hecho las más fantásticas revelaciones acerca de Sandino y Augusto San Miguel." *Diario El Grito del Pueblo*, Guayaquil, 5 de mayo de 1929, pp. 9-10. N. de R. Al respecto, hemos recabado el diario *Últimas Noticias* de Santiago de Chile y efectivamente se incluye el retrato de Augusto San Miguel en entrevista al general Julio César Rivas por parte de un reportero chileno. Se dice que San Miguel actúa como secretario de Sandino y se incluye un relato que Augusto San Miguel hace sobre la gesta de Sandino y sobre los indios shumos. Sin poder dilucidar hasta qué punto cuánto de todo esto es real o posible. Constatamos que el nombre de Augusto San Miguel se vincula a noticias escandalosas o inverosímiles como una constante en su vida y su trayectoria política y poética. Ver: diario *Últimas Noticias*, 9 de Abril de 1930, Santiago de Chile, pp.14-15.

17 Belén de Sárraga es una librepensadora, anarquista y feminista española que recorre América del Sur dando conferencias en defensa de la escuela laica, el descanso dominical y en contra de la explotación de la iglesia en los talleres de pobres. Sárraga dice: "El millón es la unidad de medida del sacerdote. Donde está el clérigo, hay una bolsa y en ella se cotizan las pasiones, se negocian los vicios, se trafican los remordimientos." Así definía el mercantilismo clerical Belén de Sárraga: "Incluso la caridad es un negocio. Las monjitas, con voz compungida, piden para los asilos, que luego se convertirán en ricos talleres de producción, donde explotan al indigente. Los santuarios son otra fuente de riqueza: la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe tiene, según Belén, doce kilos de plata pura; en Chiquinquirá, en Colombia, se explota la ingenuidad de los indios creyentes; lo mismo ocurre en Andacollo, en Chile, en Luján, en Argentina y Verdún, en Uruguay. El papado y las congregaciones religiosas se disputan el millón, controlándose unos a otros. En Chile, decía Belén, las Carmelitas Descalzas de San Rafael son dueñas de la antigua población de Ovalle. Los franciscanos mendicantes cuentan con un capital de seis millones; su granja, cerca de Santiago, fue valuada en un millón. ¡Mendigan y mendigan! Hay gustos que merecen palos. Los agustinos y los dominicos son poseedores de dos manzanas situadas en el centro de la capital" Ver: Belén de Sárraga, *El clericalismo en América*, Lisboa, Editorial Lux, 1914, p. 13. Mujeres vinculadas a la Iglesia se expresan en Quito y Guayaquil cuando Sárraga visita el Ecuador, impidiendo que cumpla su periplo. Le arrojan piedras, le insultan en la calle con cruces levantadas en sus manos. La deportan del país como una amenaza para la religión y la moral. Augusto San Miguel, desde *La Semana*, cuestiona la actitud de la iglesia, las mujeres beatas y el partido conservador en contra de Sárraga: "Con absoluto desprecio a la Constitución y a las leyes que nos rigen, nuestros mandatarios permiten que se cometan salvajes atropellos que claman sanción a pecho herido [...] Se ha dejado caer despiadadamente el látigo infamante de la injuria y la calumnia sobre el alma desnuda de hombres y mujeres que no tienen otro delito que amar las ideas de justicia y anhelar el mejoramiento de las clases oprimidas, luchando con la fuerza de la opinión, disparando ideas y derribando prejuicios. Se ha coartado la libre emisión del pensamiento. Se ha negado el derecho indiscutible de la palabra. Belén de Sárraga lo atestigüa [...]" Augusto San Miguel (Juan Candela), "¡Atrás, bellacos!", en revista *La Semana*, n.º 5, Guayaquil, 1930, p. 1.

Mire y solácese: esta firma, cuya rúbrica es un verdadero latigazo, pertenece a Augusto César Sandino, jefe de la guerrilla nicaragüense alzado en armas contra los marines yanquis. Sandino agradece a San Miguel la defensa de su causa y los recursos enviados para su exilio en México, durante 1930.¹⁸

Abandonemos este gran archivo. Lo que hemos visto será suficiente para que se nos pregunte: ¿Por qué Augusto San Miguel era un desconocido en el Ecuador? Y le respondemos: no sólo fue un desconocido, Augusto San Miguel no existió, vivió en el aire. Quien escribió en casi todos los periódicos del país durante 1924-1937; quien fue dramaturgo y poeta, cinematografista y hasta empresario torero; quien fundó periódicos y revistas; quien fue fotograbador y acometió la batuta de un *director de orquesta* para la escena cultural que antes se denominaba *arte*; quien era declamador y radiodifusor; quien era autor / actor, y quien, cuando el municipio porteño, en 1933, convocó a un premio para el teatro nacional, fue el único que presentó siete obras, pero, declararon desierta la distinción. La presión de otros escritores obligó al municipio a retractarse. Los munícipes proclamaron su compromiso con San Miguel, pero no cumplieron. Días antes de su muerte, Augusto gestionó inútilmente el premio demorado por cuatro años. Y lo hizo porque le abatía la pobreza. Le dolía haber arruinado a su madre con empresas fallidas y sueños de artista: *despilfarrados con gesto magnífico en tesoros esplendidos*¹⁹, se dijo en la crónica posterior a su muerte.

El Partido Socialista Ecuatoriano, del cual fue su acérrimo defensor, lo expulsó en dos oportunidades de sus filas. Él escribió –en defensa– su obra cómica *Yo no soy comunista*. En 1927, fue el representante de la famosa revista **Savia**, icono del modernismo. Y, en 1930, cuando fundó con recursos personales dos revistas “rebeldes y satíricas”: **La Semana** y **El Espectador**, que circularon semanalmente, con más de 28 páginas y fotograbados revelados en sus propios talleres, Augusto debió cerrarlas por el boicot que le hizo la derecha, al juzgarlo socialista; los socialistas, por considerarlo nacionalista; los comunistas, por considerarlo burgués; y los burgueses, por comunista. Pero también, porque se quedó en la calle, lo quebraron los bancos y los empréstitos, lo estafaron, esta vez su socio y gerente tesorero: *Se emplaza a Euclides Vélez, ex administrador de La Semana, para que presente sus cuentas en la Redacción de este Semanario*.²⁰

Por estas y otras razones se volvió a exiliar en la erranza de su cosmopolitismo y su bohemia. Regresó al Ecuador en 1933, pero volvieron a hostigarlo. Hasta que, en 1937, a las 9 de la noche, un 7 de noviembre, abandonó su lugar físico para siempre, días después de haber estrenado su

18 “Las masas trabajadoras y muy especialmente los intelectuales se han movilizad, en las huestes levantadas por este movimiento, emprendiendo una lucha denodada contra la invasión de EEUU a Nicaragua y el apresamiento de Sandino. Hacemos una constante denuncia de las arbitrariedades cometidas por este nuevo amo de la humanidad [...] Este dominio tiene necesariamente que reflejarse en los países que ha invadido: Cuba, Haití, Nicaragua, Venezuela, Chile, Perú y tantos otros pueblos a los que quiere someter el imperialismo yankee”. “El imperialismo juzgado por un periodista”, en *Ibíd.*, p. 3.

19 “Murió en un hospital, tenía que ser así. Y así, escuetamente, corrió la noticia por todo el país. No podía morir en otra parte quien hizo de su vida un derroche incontentible de bohemia. Echando por la ventana dos fortunas y anhelando vivir en un mundo irreal y utópico [...] Autor y actor como Pedro Siena, Augusto San Miguel, igualmente, de bohemia incorregible como el autor y poeta chileno ha sabido conquistar definitivamente al público. En todas sus obras se destaca lo trágico, lo doloroso [...] Llevando su tragedia a cuestras supo penetrar con la letra y con la acción en el corazón del público y lo han querido mucho los bohemios y los artistas y el pueblo que ha cargado su féretro [...] El arte nacional ha perdido una de sus mejores columnas. El arte ecuatoriano en general le debe mucho, y el guayaquileño en especial. Son los artistas porteños quienes deben pagar la deuda de San Miguel. Me refiero a esa madre que deja casi en la miseria. Los artistas deben representar todas las obras del malogrado autor en un ciclo a beneficio de su madre y en memoria de Augusto San Miguel [...]” Rodrigo Chávez González, diario *El Universo*, Guayaquil, 11 de noviembre de 1937, p. 3.

20 Revista *La Semana*, n.º 5, Guayaquil, 1930, p. 27

monólogo teatral “Al revés de la razón”²¹, programado en homenaje a la declamadora judeo-argentina, Bertha Singerman, quien no asistió a la representación de Augusto. Ella abandonó el teatro luego de recibir las flores y el discurso improvisado de Augusto San Miguel en nombre de sus representados, Artistas Unidos Guayaquileños²², primera organización afín creada por Augusto San Miguel, Antonio del Campo, Enrique Avellán Ferrés, J.J. Pino de Ycaza, Rodrigo Chávez González, el mismo año 37. Este es el antecedente de una posterior Sociedad de Escritores Guayaquileños (1938) que existió *reconocida*, y como antecedente también de la formación del Núcleo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Guayas, el año 1944.

¿Se pueden agregar más razones por las que Augusto San Miguel habitó en el silencio? Porque hizo lo que otros no pudieron hacer –ayer ni ahora–. A los diecinueve años –de agosto de 1924 a abril de 1925–, en tan solo ocho meses –como de gestación–, estrenó tres argumentales: “El tesoro de Atahualpa”, “Se necesita una guagua”, “Un abismo y dos almas”; y tres documentales: “Panoramas del Ecuador”²³, “Actualidades quiteñas”²⁴, “El desastre de la vía férrea”²⁵. Es decir, los primeros intentos de ficción cinematográfica cuyos temas se adelantaron a la literatura del treinta, reconocida como *denuncia social*. ¿Por qué, entonces, Augusto San Miguel seguía siendo un desconocido?

Le resumiré las causas, quizás en otra oportunidad podamos analizarlas con detenimiento: San Miguel, a los quince años, recuperó a Alfaro en la revista *Juventud Estudiosa* de 1921 y, de paso, denunció a los viejos liberales. Lo expulsaron del colegio cuando respondió a la cachetada con la que pretendieron castigarlo. San Miguel denunció a los hacendados serranos, en 1924, con apenas diecinueve años, y lo hizo en un formato novedoso: el cine, cuyos rollitos se usaron hasta el final o se inflamaron de tanto incendio en el cielo.

San Miguel denunció al imperialismo yanqui por todas sus tropelías en Ecuador, y, en América Central, cuando la gesta de Sandino. San Miguel era un socialista convencido, pero se negó a copiar tácticas

21 En última crónica para la prensa, dice: “Con Rodrigo Chávez González y Antonio del Campo hemos sentado las bases para fundar el primer círculo de Autores Unidos Guayaquileños, cuya presentación inaugural está comunicada para próxima fecha en uno de los primeros teatros de la ciudad. Triana (Rodrigo Chávez González) aporta con un sainete musicalizado: Las frutas de Encarnación, que será protagonizado por Irma Guillén y Paco Villar, nuestro más elegante cómico nacional. Es de trama sencilla donde los personajes típicos de nuestras dos regiones son perfectamente encuadrados por quien, como Triana, fue iniciador de nuestro teatro montubio y cuyo folklore conoce tan a fondo. Triana desconoce la “morbosidad literaria”, el “snobismo de la tristeza”, el “nordeau” de que nos habla Welmouth, no comulga con su alegría de vivir que nos aconseja el ecléctico Warden. Su teatro está salpicado de vida, con sus alternativas de luz y sombras, pero sin llegar a las tinieblas profundas de la tristeza. No creo que Triana pueda escribir, por ejemplo, una obra como *Al revés de la razón*, mi nuevo estreno con el que acompaño a Autores Unidos Guayaquileños. El personaje principal ha vivido con el autor horas de amargos desengaños: tiene mucho de mi “yo” que anochece cada día más y, en cambio, los personajes de Triana son ecos de sal y vida en el trópico exuberante...” Ver: “Relieves de la escena nacional. Con Rodrigo de Triana, el de siempre. Por Augusto San Miguel”, diario El Universo, Guayaquil, 17 de octubre de 1937, p. 5.

22 A propósito de los recitales que la declamadora argentina Bertha Singerman ofrece en Ecuador, se le ofrecen apoteósicos recibimientos y homenajes. A su llegada, la saluda el presidente de la República Federico Páez, el 15 de octubre de 1937. Quince días después, la despide un nuevo presidente, el general Alberto Enríquez Gallo. Autoridades civiles, militares y religiosas, artistas e intelectuales, periodistas y radiodifusores se convocan para escucharla en el teatro Olmedo. Entre los marginales a tal barullo, Artistas Unidos Guayaquileños, organizada por Augusto San Miguel y conformada por periodistas, dramaturgos, poetas, folklorólogos, nativistas e izquierdizantes bolcheviques, como se les denominaba, ofrecen en el teatro Parisiana, el 21 de octubre de 1937, un homenaje a la declamadora. Augusto San Miguel ofrece el discurso en nombre de sus representados: J.J. Pino de Ycaza, Rodrigo Chávez González, Carlos Landín, Enrique Avellán Ferrés, Antonio del Campo. Adornan un balcón con profusión de flores para la diva, se apadrina a dos recitadoras nacionales: Blanca Arce y Blanca Martínez, de quienes se dice son “tonalidades de arte que sin academias, constituyen una voz alentadora de entusiasmo tropical” y se presentan obras del grupo Las Frutas de Encarnación, diálogo folklórico musicalizado de Rodrigo Chávez González, “El maestro Ronquillo”, y, por último, el drama de Augusto San Miguel *Al revés de la razón*, su última y mejor producción donde el actor-autor se supera en intensidad y realismo”. Diario El Universo, Guayaquil, 20 de octubre de 1937, p. 4.

23 “Panoramas bellísimos de nuestra ciudad capital y de nuestra puerto”. Diario El Telégrafo, Guayaquil, 26 de noviembre de 1924, p. 3.

24 Se mira: “Al Dr. Gonzalo Córdova (presidente de la República), en pose para Ecuador Film Co. Encuentro de foot-boall interprovincial entre City Guayaquil y Quito. Las pasadas fiestas del carnaval capitalino. Corrida bufa organizada por los estudiantes universitarios. Juegos atléticos en el Hipódromo. El Ecuador Tennis Club. El presidente de la República en la revista Militar”. Diario El Telégrafo, Guayaquil, 18 de marzo y 20 abril de 1925, p. 3.

25 Diario El Telégrafo, Guayaquil, 26 de abril de 1925, p. 3.

e ideas europeas. *El socialismo debe ser nacional*, dijo en 1932, luego de regresar de España, donde participó como actor en el grupo La Barraca²⁶, fundado por Federico García Lorca, en apoyo a la inaugurada república española.

San Miguel sostenía que debíamos incorporarnos al arte mundial, pero elaborando el arte nacional, sin exotismos ni europeísmos. San Miguel predicó, desde 1924 hasta su muerte, la unidad latinoamericana, urgida de poesía, teatro, cine y, sobre todo, de práctica política.

Entonces, ¿cómo se va a pretender que Augusto San Miguel no haya sido un desconocido? Por último, ¿cómo no va a ser un loco? Sí, loco es aquel que pierde todo, su fortuna, su vida, pero nunca su "Al revés de la razón". **Título de su último monólogo teatral.**

Señal de identidad:

Augusto San Miguel Reese nace en la ciudad de Guayaquil el 2 de diciembre de 1905. Hijo del abogado Manuel Cirilo San Miguel Sánchez y Ana Rebeca Reese Berry. Muere el 7 de noviembre de 1937, a las nueve y quince de la noche, en la sala San Miguel del Hospital General de Beneficencia, 25 días antes de cumplir 32 años.²⁷

Hasta cinco días antes de su muerte, Augusto, si no se encuentra viajando o disertando en algún bodegón bohemio, tiene la entereza de subir al escenario y patear corajudamente la quietud anodina de los años tumultuosos. Como otros *vanguardistas* de su época –especialmente latinoamericanos– se hermana a los *malditos* y, como ellos, permanece injustamente olvidado. Seguramente, porque tiene la premonición de ser ecléctico y mantenerse abierto a la aventura o a la tragedia de *trascender* desde una pretendida originalidad: la metafísica o la estética, la política o el exabrupto –al constatar la ruindad cotidiana contra los hombres, contra los indefensos–.

En esos primeros años, cuando nacían las urbes y, entre mulas y tranvías, otra modernidad económico-política urgía para que el arte se convirtiera en una mercancía y solo los poetas como Augusto –aun con sátiras y calambures– se resistían, los únicos, tal como decía el amigo entrañable de San Miguel, el gran poeta José Joaquín Pino de Ycaza, al recordar, en 1945, a esa generación de modernistas, de la cual Augusto San Miguel y él mismo hicieron parte:

...Generación de mi vida porteña, crucificada entre un pernaud y un bambú milenario, por aquella

26 San Miguel, en su último viaje a España, luego de la quiebra económica de La Semana en 1930, sale del país por tierra. En la frontera con Colombia le detiene la policía, le quitan el equipaje y lo obligan a regresar. Posteriormente, se embarca hacia España, donde contacta con su amigo Mario Arnold, quien funge de reportero leal a la República, en Teruel. San Miguel se aloja cerca a la residencia universitaria de Madrid y se vincula con el teatro de García Lorca. En las actividades ambulantes de La Barraca, grupo teatral nacido de la identificación con los propósitos culturales de la República y que llevaría obras clásicas "a los pueblos y aldeas de España, tan faltos de estímulos culturales". La iniciativa cuenta con el apoyo de la UFEH (Unión Federal de Estudiantes Hispanos). Lorca fue nombrado director artístico del Teatro Universitario. La primera gira se hace el 10 de julio de 1932. Se montarían 13 obras en más de 100 representaciones en 64 pueblos y ciudades de España, incluso en Marruecos. Vista como un estandarte político republicano, fue castigada por la oposición fascista. Ver: Arturo Sáenz de la Calzada, *La Barraca Teatro Universitario*, García Lorca, París, Ruedo Ibérico, 1971, tomo 2, p. 153 y ss., citado por Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Editorial Antártica, 1992.

27 Certificado de Defunción: "En Guayaquil, 8 de noviembre de 1937, a las ocho y media de la mañana. Ante mí, Jorge Gallegos del Campo, jefe del Registro Civil del cantón Guayaquil, provincia del Guayas, compareció Zacarías Núñez, soltero, ecuatoriano, carpintero y de este vecindario y declara que a las nueve de la noche del día seis del presente mes en el Hospital General falleció Augusto San Miguel de treinta y un años de edad, de nacionalidad ecuatoriana, de estado civil soltero, de profesión periodista, nacido en Guayaquil y domiciliado en esta ciudad, a consecuencia de oclusión intestinal, según consta del certificado del Dr. Maldonado que se incluye. Que el finado fue hijo de Manuel San Miguel y de Rebeca viuda de San Miguel. Se hace constar que el fallecido fue hijo legítimo de raza blanca y que el declarante es simple conocido de él. No testa. Firman conmigo el declarante y el infrascrito secretario que certifica." N.º 4781. Augusto San Miguel, legítimo, 6 de noviembre de 1937. R. blanca. P.C. Copia integra. N.º 0965183 de la Dirección General de Registro Civil e Identificación y Cedulación. Enero 2001, Copia facilitada por Xavier Izquierdo.

multitud de money exchanguistas que clamaron enronquecidos el deicide crucifixe... Era por desgracia la hora del nouveau riche, la hora del auténtico burgués -no literario por esta vez- sino de carne y hueso. Un minuto de áspero filisteísmo, la barbarie sin canto –que decía Darío- hacía brotar como insípidas legumbres, las virtudes negativas de la burguesía: sequedad espiritual, indocto logrerismo y un puritanismo eunocoide para los complejos sentires del momento. Eso que era verdad en las grandes avenidas del mundo, tomaba un carácter feroz en nuestras callejuelas de puertecitos. (J. J. Pino de Ycaza²⁸)

Finalmente, quiero decir, ocho años después de haber concluido mi trabajo en Cinemateca, que aún me preocupa ella y su archivo. Y sé que no se nos debe perder nada. Y que, cuando las películas se pierden, como el caso de las películas de Augusto San Miguel, su memoria no se ha perdido, está aquí. Y es lo que pretendimos recuperar un poquito en este ensayo. Buena Salud y buen viento San Miguel.

Y porque me gusta la música, les traslado el último albur de asociaciones metafóricas que encontré hace poquito, entre Augusto San Miguel y el genial músico y escritor Nick Cave y su *Canción para la bolsa del mareo*:

...Todo está ocurriendo y ya ha ocurrido y volverá a ocurrir. Todo lo que existe ha existido siempre y seguirá existiendo. No se avergüencen de su necesidad de crear. No dejen que les digan que no hay monstruos. No dejen que los hagan sentir idiotas porque son felices jugando con su linterna en la oscuridad. El mundo revelado depende de ustedes y de su tolerancia al absurdo. ¡Sean fuertes, queridos míos, y creen!...

Quito, 27 de noviembre 2024

28 José Joaquín Pino de Ycaza "Las estrellas del Hermes" en "Dos mujeres dos ciudades". Ed. Revista Col. Vicente Rocafuerte. Imp. Municipal Guayaquil 1945.

CINE UNA, NECESIDAD DESDE LA DIVERSIDAD

El desafío de ser cineasta desde la feminidad y el cine indígena.

FUERA
DE FOCO

Rocío Gómez Semante¹

Resumen

El presente texto es una transcripción de la ponencia que realizó Rocío Gómez Semante durante el Congreso del Festival Kuntur Ñawi. El mismo realiza un análisis del cine indígena en Ecuador como una herramienta política y cultural de resistencia, enfocándose en su capacidad de visibilizar las realidades, cosmovisiones y luchas de los pueblos y nacionalidades. Se destaca la importancia del cine como medio de revitalización simbólica y epistémica, contribuyendo a la recuperación de la identidad y la memoria histórica. Asimismo, se enfatiza la necesidad de una producción audiovisual propia que rompa con representaciones externas e impuestas, apostando por un cine con identidad y autonomía. Se menciona el rol de las mujeres cineastas indígenas en este proceso y los desafíos que aún persisten, como la descolonización del lenguaje y la consolidación de una mirada estética y política propia dentro de la producción cinematográfica.

Abstract

This text is a transcription of the presentation made by Rocío Gómez Semante during the Congress of the Kuntur Ñawi Film Festival. It analyzes indigenous cinema in Ecuador as a political and cultural tool of resistance, focusing on its capacity to make visible the realities, cosmovisions and struggles of peoples and nationalities. The importance of cinema as a means of symbolic and epistemic revitalization is highlighted, contributing to the recovery of identity and historical memory. It also emphasizes the need for an own audiovisual production that breaks with external and imposed representations, betting on a cinema with identity and autonomy. Mention is made of the role of indigenous women filmmakers in this process and the challenges that remain, such as the decolonization of language and the consolidation of their own aesthetic and political vision within film production.

Palabras clave

Cine, Indígena, Resistencia, Identidad, Memoria.

Keywords

Film, Indigenous, Resistance, Identity, Memory.

¹ Originaria del Pueblo Kitu Kara. Gestora y activista de la Cultura. Comunicadora Social por la Universidad Central del Ecuador, maestrante de Antropología Visual de la FLACSO Ecuador, posgradista en Política Pública de Base Comunitaria en FLACSO Argentina. Productora – Guionista, danzante y madre de tres hijos.

Voy a hablar desde la diversidad de los pueblos y nacionalidades en el Ecuador y desde la necesidad de presentarnos y representarnos desde una matriz cultural con conciencia/legado comunitario.

Parto de entender al cine (entiéndase producción audiovisual) como un arte político que visibiliza, que nos visibiliza. Asumo al cine como un arte que comunica y lo promuevo como una estrategia de resistencia cultural; hablo de un cine ético y político, capaz de construir historias que (re)presenten a la colectividad y provoquen movilización de conciencias, que alteren, modifiquen o fortalezcan nuestros imaginarios.

Voy a hablar del cine indígena en el Ecuador (otra aclaración del cine de los pueblos y nacionalidades, PyN, en el Ecuador), categoría que se justifica tras un largo proceso de racionalizar, compartir la palabra, sentir, soñar y producir.

La producción audiovisual de los PyN está ligada a procesos de revitalización simbólica y epistémica de los pueblos originarios; viabiliza la reconstitución individual y colectiva de los pueblos, la recuperación de la cosmovisión y el fortalecimiento de la identidad; permite visibilizar las construcciones simbólicas y lingüísticas: la sabiduría, los conocimientos, las prácticas y sensibilidades, elementos que sistemáticamente son debilitados por la homogenización política, cultural y religiosa.

Cuando se impide la palabra, se imposibilita la trascendencia de la ideología, porque la palabra está cargada de la conciencia que genera significados; los pueblos originarios, tras procesos de colonización, se vieron limitados de producir mensajes que promovieran su ideología, se irrumpe así en su historia y se los borra de la esfera pública, pero esto no ha impedido que se sostenga la palabra como una herencia del pensamiento, y como una herramienta que permita a las generaciones nuevas mantener la sabiduría en la esfera privada.

Ahora, los pueblos originarios, apegándose a saberes de la cosmovisión, plantean el nuevo tiempo, un tiempo femenino, apegado a la fecundación también de los conocimientos, desde esta concepción se está reescribiendo la historia y proponiendo una nueva construcción simbólica, que permita la una nueva apuesta desde las diversas epistemologías.

Ya desde una necesidad más propia, pero la generalizo, queremos que los demás sepan que no hemos desaparecido, que seguimos siendo, sintiendo y haciendo, que estamos en el proceso de aportar a la representación de nuestra imagen, estamos explorando nuestras realidades y narrándolas desde el lenguaje audiovisual.

Buscamos también descolonizar el lenguaje de expresión, no queremos que nos digan nuestros indígenas, porque nos les pertenecemos, somos de nosotros mismos. Por eso, es necesario que contemos desde nosotros, desde nosotras, desde nuestro entender, desde nuestros conocimientos y sentires.

La lengua es una forma de pensamiento, es una forma de relato, es una forma de decir cómo nos sentimos.

Desde individualidades o colectivos se ha buscado apropiarse de los mensajes que se generan desde los pueblos, se escriben historias que evidencian las realidades y, desde una noción propia, se visibilizan contenidos que manejan códigos y significaciones conforme la sabiduría de los originarios.

Hacer cine para los originarios es una necesidad porque los discursos se plasman desde las diferencias, desde una matriz cultural propia, las formas de pensar, actuar, hablar y representar son distintas, existen elementos que aportan al desarrollo de un cine diferente, de un *cine con identidad*, en definitiva, de un cine indígena u originario.

Los pueblos originarios han sabido transmitir los conocimientos y sabidurías en varios soportes, sobre todo manuales, y han logrado transgredir el tiempo, asumiendo la oralidad como el lenguaje de socialización; es por esta razón que escritores indígenas, tanto en literatura como en historia, son muy limitados, por lo que redimir las imágenes de los procesos históricos ha sido más didáctico en base al audiovisual y el cine.

Lo que busca el cine, desde los pueblos y nacionalidades, es transmitir el legado cultural que se ha generado ancestralmente y que se continúa viviendo, para que las nuevas generaciones y las actuales conozcan la filosofía de vida, para que reactiven en su inconsciente los pensamientos políticos, sociológicos y psicológicos de los pueblos, y se fortalezca la identidad individual y colectiva a través de un cine que presente imágenes dignas de las realidades sociales que se viven, alejado de visiones antropológicas que infantilizan a los seres originarios.

El cine o video indígena u originario tiene varias propuestas de realización, pero muy pocas definiciones consensuadas. A lo largo de América Latina se pueden avizorar distintos tratamientos del cine como herramienta o estrategia de visibilización, en la mayoría de los casos.

Asumir este concepto implica que el cine o el audiovisual indígena son realizados con el compromiso de devolver la palabra y visibilizar la imagen de los pueblos de manera digna,

el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la autoexpresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas. (En Córdova, CLACPI, 2009)

Por otro lado, hay quienes explican que el cine o el video indígena, más que una categoría, es una necesidad, o una postura que no puede ser definida debido a la diversidad de propuestas de realización.

Recurriendo a la palabra compartida por cineastas indígenas en Ecuador, que en su mayoría son hombres, se logra una configuración aún de extenso debate en torno a la conceptualización del cine indígena; para algunos es posible determinarlo como tal, tras largos procesos de producción, para otros implica una representación limitante, y hay quienes defienden este proceso, acogiéndose a discursos reivindicatorios de descolonización del ser, del sentir y del pensar.

Cine indígena y su posición cultural:

La propuesta de un cine diferente permite contar imposibilidades (mitos) construibles, porque lo inexistente de las historias pueden ser dibujadas en varios formatos, porque el cine es palabra, fantasía, imaginación e imaginario, es la posibilidad de representar nuestra filosofía.

Así, lo importante de identificar a los pueblos originarios con una forma de hacer cine, implica también la importancia de la descolonización del pensamiento y la *descolonización de la mirada*; y proponer una alternativa de construcción cinematográfica que responda a la necesidad de plasmar identidades. El objetivo es que el cine, desde los pueblos originarios, sostenga elementos de identidad que plasme las diversidades y las distintas acepciones de estética.

Las pocas propuestas de producción en cine, realizado por compañeras y compañeros indígenas, procuran que la imagen tenga un contenido que refleje parte de la realidad y de la cultura que les corresponde, pero el trabajo más fuerte implica mostrar la realidad subjetiva de pertenencia a una comunidad, *aunque* las condiciones socio culturales de los cineastas nos haya alejado de su núcleo comunitario.

Además, la necesidad de plantearse un cine diferente corresponde también a entender al cine como una fuente de consulta del pasado, del presente e inclusive del futuro; el cine realizado por indígenas conscientes de su cultura *incorpora una dimensión subjetiva al conocimiento de la realidad*.

El objetivo que tiene plantearse esta forma de hacer cine es, no solo mostrar de manera estética los principios filosóficos de los pueblos sino profundizarlos, mostrarlos desde el pensamiento y desde la subjetividad.

Así, lo que se promueve desde el cine indígena es romper con la imagen estandarizada que invisibiliza lo diverso, romper con la única posibilidad de estética y plasmar la belleza desde nuestras identidades; buscamos componer desde una visión comunitaria que nos permita pensar como somos, no como los demás piensan y dicen que somos, sin que necesariamente estos parámetros nos limiten a explorar los otros imaginarios o a configurar un propuesta cinematográfica desde el discurso de la interculturalidad, y desde la mirada de las mujeres y las diversidades indígenas.

Cine indígena y su posición política:

El cine planteado desde los y las realizadoras indígenas busca alejarse de representaciones indigenistas, se propone construir la propia imagen en la pantalla, realizando trabajos apegados a nuestra realidad, que contengan elementos de identidad como la lengua originaria y el misticismo de los pueblos.

Se propone, desde el cine, la recuperación de la memoria histórica, la palabra y el imaginario de los pueblos ancestrales, para que desde significaciones propias se visibilice la cosmovisión, que está atravesada por la sabiduría, la magia, la mitología y los principios filosóficos.

Asumir al cine desde el discurso de los levantamientos, desde la insurgencia, desde la descolonización de la sabiduría, porque es necesario replantear al cine y contar las historias siendo los protagonistas, sujetas y sujetos productores de mensajes e imágenes, que nos dignifiquen como pueblos, requerimos de representaciones que permitan reconocernos y afianzar nuestras identidades como originarios.

Cine indígena y su posición estética (cosmovisión):

Los diversos pueblos tienen su forma de ser, de pensar y de actuar. Desde esa percepción tenemos que saber plasmar las imágenes de manera estética, desde la dignidad, rescatar la riqueza visual y mostrar imágenes de manera artística, de tal forma que los pueblos y nacionalidades sean visibilizados, relevando conceptos antropológicos que nos infantilizan o nos hacen ver solo como buenos.

Proponemos al cine de los PyN como un hacer que recoge el legado ancestral que, generación tras generación, se ha sostenido gracias a la oralidad; buscamos configurarlo desde la práctica comunitaria y el pensamiento colectivo expresado, inclusive desde individualidades, que busca actualizar el lenguaje audiovisual y contar desde encuadres (que en un futuro sean circulares, tal vez) propios.

Se plantea la *necesidad de construcción de guiones con cargas ideológicas, que no sean tratadas sólo como activistas si no que simbolice formas de resistencia, inclusive un tanto románticas.*

Nos apropiamos del lenguaje audiovisual y empezamos a reconstruirlo desde nuestras necesidades, y desde la apuesta ética de trascender desde la paridad, desde la diversidad y desde la mirada generacional y de género.

El cine desde la mirada de la mujer:

El cine en general tiene rostro de hombre, lo mismo pasó en la búsqueda de categorizar el cine de los Pueblos y Nacionalidades. Esta lucha colectiva también tiene rostro masculino, pero quienes sostuvimos no solo la producción de los encuentros, de las mesas de trabajo, de la sistematización, de la redacción y la puesta de la palabra que defendía la necesidad de crear, desde la diversidad, tiene varios rostros, y son rostros femeninos.

Nosotras, no solo que arengamos por la creación de una política pública ni solo producimos, sino que también dirigimos nuestras películas, las parimos desde lo más íntimo, y las llevamos a infinidad de pantallas, de los festivales nacionales e internacionales, de las comunidades, de los barrios y de los cines independientes. Ahí también estuvieron y están nuestras historias.

Tenemos la presencia de Saywa Escola del pueblo Karanki - Kayambi y su crianza desde el "Kipuku de saberes". Eliana Champutiz del pueblo Pasto y su largometraje "Semillas de Lucha", y ahora "Cimarrunas". Tenemos a Frida Muenala, del pueblo Otavalo, con varios cortometrajes, y como

productora de largometrajes. Está Citlalli Andrango, del Pueblo Otavalo, y su mirada compartida en su largometraje "Huahua", y varios proyectos como productora. Patricia Yallico, del pueblo Waranka, que ha trabajado varios cortometrajes, y su ópera prima "Dolores".

Pero también hay nuevas generaciones, como Toa Guamán, del Pueblo Puruwa, que ha logrado, desde la mirada feminista, hablar sobre el aborto y la maternidad. Del Pueblo Kichwa de la amazonía, está Viviana García Calapucha y su cortometraje "Anzu Hawapacha", que ahora destaca como actriz y directora de arte. Ella, junto a Priscila Imbaquingo y mi persona hacemos el colectivo WarmiCine, un espacio que busca acompañar procesos de formación, y nuestros sueños de producción.

Seguramente habrá más compañeras que falta conocer, y otras que estarán en proceso, y seguirán alargando la lista de mujeres (y diversidades) cineastas de los Pueblos y Nacionalidades.

Y ahora, a manera de retos y conclusiones:

Hablar de un cine diferente significa hablar desde una concepción filosófica de vida diferente. En esa concepción nos inscribimos los pueblos originarios, coexistimos con el universo que es par, que es diverso, en una relación distinta, complementaria de la occidental, reconocemos una construcción de los referentes simbólicos disímil, expresamos los saberes y los conocimientos desde el movimiento de la palabra, la danza, la música y el arte, nos configuramos en un espacio-tiempo cíclico, y recurrimos a nuestros elementos tutelares (el sol, la luna, las estrellas) como informantes de vida.

Para los y las cineastas indígenas, que en su mayoría se han visto obligados a dejar su núcleo comunitario, debido a las distintas condiciones sociales que los pueblos originarios han tenido que sobrellevar, queda el reto de activar el inconsciente colectivo para que sus obras representen desde ese imaginario político, social y cultural que hemos generado los pueblos indígenas, queda entonces la tarea de significar las historias conscientes de su cosmovisión y su cosmoexistencia.

La apuesta de realización está ligada también a narrar historias desde la mirada de autor/a, y desde una proyección de producción que complemente lo colectivo, pero que respondan a la necesidad de producir desde la mirada individual.

Referencias

<https://www.youtube.com/user/apakotavalo>

https://www.youtube.com/channel/UCnJzVJ3pAxXQ_TkX7_JK1rA

<https://www.facebook.com/kawsayrikuy?fref=nf&pnref=story>

<https://www.youtube.com/channel/UC48xFR4JR8cjsAOYTRa8JIQ>

<https://www.youtube.com/user/Corpanp>

<https://www.facebook.com/cineastasindigenasecuador?ref=hl>

<https://www.youtube.com/user/AylluRecords>

<https://www.facebook.com/rupai.comunicaciones?pnref=story>

<http://www.clacpi.org/>

<http://www.yepan.cl/>

<http://www.apcbolivia.org/org/cefrec.aspx>

Textos

<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3319/1/T-UCE-0009-275.pdf>

<http://www.cncine.gob.ec/blogosfera/src/Perfil.php?id=57>

http://issuu.com/rafaelfernandocastrosuescun/docs/arte_5_2_/3?e=10003060/13741113

<http://www.apcbolivia.org/org/caib.aspx>

<http://www.wapikoni.ca/>

100 AÑOS DE CINE ECUATORIANO:

una mirada al trabajo en el archivo desde el género

FUERA
DE FOCO

Mariuxi Alemán

Resumen

El centenario del cine ecuatoriano es una oportunidad para reflexionar sobre el papel de las mujeres en la industria, sus dificultades y su lucha por la visibilidad en un entorno marcado por desigualdades de género y clase. Evelina Macías, primera actriz del cine ecuatoriano, y Mónica Vásquez, pionera en la dirección documental, enfrentaron precariedad económica y el anonimato, pese a sus contribuciones. La desigualdad de oportunidades y la persistente exclusión de las mujeres en los espacios de toma de decisiones siguen siendo un desafío. La preservación y difusión de su legado a través de archivos cinematográficos con perspectiva de género es clave para reconocer su aporte y promover una memoria audiovisual más inclusiva.

Abstract

The centennial of Ecuadorian cinema is an opportunity to reflect on the role of women in the industry, their difficulties and their struggle for visibility in an environment marked by gender and class inequalities. Evelina Macías, the first actress in Ecuadorian cinema, and Mónica Vásquez, a pioneer in documentary filmmaking, faced economic precariousness and anonymity, despite their contributions. Unequal opportunities and the persistent exclusion of women in decision-making spaces continue to be a challenge. The preservation and dissemination of their legacy through film archives with a gender perspective is key to recognizing their contribution and promoting a more inclusive audiovisual memory.

Palabras clave

Centenario, Cine, Ecuador, Género, Inclusión.

Keywords

Centennial, Cinema, Ecuador, Gender, Inclusion.

La conmemoración del centenario del cine ecuatoriano no solo es una ocasión para reconocer la evolución técnica y narrativa de esta industria, sino también para reflexionar sobre el papel que han desempeñado las mujeres en su desarrollo. Este momento histórico nos invita a pensar en cuáles han sido las dificultades que han enfrentado las mujeres en este campo, las asimetrías salariales, y en las disputas por visibilizar su trabajo en un entorno donde el género y la clase son determinantes. En esta presentación, examinaré dos figuras emblemáticas que, en distintos períodos históricos,

han desafiado las estructuras patriarcales del cine en Ecuador: Evelina Macías y Mónica Vásquez, pioneras en la actuación en el cine de ficción y la dirección documental, respectivamente.

El 7 de agosto de 1924 se estrenó “El Tesoro de Atahualpa”, de Augusto San Miguel, en el teatro Edén y Colón en Guayaquil, el primer film de ficción del país, una obra silente cuyo archivo no existe, y de la que conocemos gracias a las publicaciones en los diarios de la época. En la reconstrucción del origen del cine ecuatoriano, también es necesario marcar otro hito: el debut de la primera actriz, Evelina Macías Lopera, quien interpretó el papel de Raquel en la ópera prima de San Miguel.

Evelina estudió en la Academia *Arts Film*, del italiano Carlo Boccacio, un espacio para la formación actoral. Se presentaba bajo el nombre artístico de Evelina Orellana o Evelyn Naylor, pues, aunque a principios del siglo XX se producía una transición del espacio doméstico (privado) a la vida pública para la mujer, la posibilidad de que tuviera mayor reconocimiento y agencia estaba aún en ciernes. De manera que, para una mujer menor de edad (Evelina tenía 16 años cuando actuó en la película de San Miguel), procedente de la ruralidad costeña, ejercer este oficio no era bien visto por la sociedad de su época.

Ser la pionera en la actuación no le garantizó un futuro estable en términos económicos. En los ‘Documentos Ecuatorianos de Rescate’ que custodia la Cinemateca Nacional, hallamos una entrevista a Evelina que data de 1984. En ella encontramos ecos de lo que significa ejercer un trabajo creativo en la actualidad. A propósito de su rol como actriz dice:

Sufrí, lloré, reí, gocé como en la vida real, pero gané muy poco dinero por mi esfuerzo. La incipiente empresa no daba para más.

Este testimonio refleja una realidad que persiste: la precarización económica en la industria del cine para las mujeres.

En *A la deriva, mujeres por los circuitos de la precariedad femenina*¹, del colectivo Precarias a la deriva, se ofrece un análisis sobre lo que implica ser una trabajadora en el “mundo de la creación artística”. Si bien, ejercer un trabajo creativo se presenta como la oportunidad de tener un “espacio de libertad”, rápidamente las dificultades que entraña salen a flote: nos enfrentamos a espacios laborales donde persisten las jerarquías, que responden a una división sexual del trabajo, donde la raza y la clase siguen siendo factores que perpetúan desigualdades y limitan el acceso equitativo a oportunidades para las mujeres.

En el sector audiovisual estos problemas se agravan. La primera medición de estadísticas laborales en trabajadores de las artes y la cultura², del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, reveló, en 2019, que el índice de desempleo en el sector audiovisual es del 20.21%, y que la participación femenina en este sector es aún minoritaria, limitándose al 30%, y se concentra en roles tradicionalmente femeninos como producción ejecutiva y dirección de arte, mientras que los roles de mayor poder y toma de decisiones permanecen dominados por hombres.

1 Precarias a la deriva. (2004). *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Queimada Gráficas.

2 Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (2020). Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura. Reporte Termómetro Cultural (1), 4-35. Universidad de las Artes / ILIA.

Al continuar indagando, se devela una dinámica que caracteriza el quehacer de las mujeres en los trabajos creativos, y que podemos trasladar al terreno audiovisual: si haces lo que te apasiona, entonces debes entregarte por completo. El trabajo no cesa en la casa, en el set de rodaje, en la oficina. Al pensar en la situación laboral de las mujeres en el audiovisual, desde un enfoque de género, las brechas laborales y salariales no permiten soñar con un horizonte de equidad para las mujeres en esta industria.

Si viajamos hacia los años 80, es decir medio siglo después del debut de Evelina en el cine de ficción, el panorama continúa siendo complejo. En su ensayo, la investigadora Paola de la Vega, dice, para hablar sobre el trabajo de Mónica Vásquez, la primera cineasta documental del país, que su objetivo es romper el silencio alrededor de su figura.

Mónica Vásquez, al igual que Evelina Macías, ha permanecido en el anonimato, pese a que ambas fueron pioneras en su época. En el caso de Vásquez, esto se evidencia en la ausencia de su filmografía en los currículos de estudio de pregrado en cine y en el desconocimiento de su trayectoria por fuera de los círculos que están más relacionados a lo audiovisual.

Aunque puede no ser un nombre familiar en el país, este año, la Cinemateca Nacional ha recibido múltiples solicitudes de su obra por parte de instituciones europeas. Su filmografía³ incluye 9 documentales realizados entre 1983 y 1991, grabados en 16mm. La mirada provista de sensibilidad con la que Vásquez se aproximó a la migración, o temáticas ambientales como la erosión de los suelos, hace que su trabajo continúe siendo relevante.

En "Tiempo de mujeres" (1987), Vásquez nos traslada al corazón de una comunidad que, debido a la migración hacia USA, se ha quedado sin hombres. Para cuidar de la tierra, mantener activa la economía y sostener a los niños, las mujeres se organizan. Si bien somos testigos de la fortaleza con la que las mujeres enfrentan la adversidad, Vásquez nos muestra la fragilidad, el dolor, la soledad. Una característica de su estilo como cineasta: permitirnos adentrarnos en los personajes o temáticas que explora en su cinematografía.

La obra de Vásquez se gestó en la década de los 80, en condiciones precarias, con escaso financiamiento, de manera que los documentales que produjo fueron gracias a las solicitudes de agencias de cooperación internacional. En esta década, la participación de las mujeres en la economía del país se incrementó; sin embargo, los roles que ocupaban estaban relacionados con labores femeninas como el trabajo doméstico, la enseñanza o la enfermería. En este contexto, su incursión en el cine representó un desafío a las normas patriarcales y a los roles tradicionales de género. Este acto de ruptura no solo cuestionó las expectativas sociales, sino que también generó el cuestionamiento y la resistencia de otros cineastas.

Al respecto de su trabajo como cineasta, en una entrevista con Paola de la Vega, Vásquez dice:

Estoy segura de que tenemos otra estética. A mí me gustaba mucho, por ejemplo, tocar temas emocionales; y mira, decía que, a nivel estético, mis temas son: la nostalgia, las ausencias...

³ La obra de Mónica Vásquez está compuesta por los siguientes documentales: Camilo Egas el pintor de nuestro tiempo (1983), Madre tierra (1984), Éxodo sin ausencia (1985), La otra luz (1986), Tiempo de mujeres (1987), El sueño verde (1988), Nuestra fiesta (1988), De trabajos y nostalgias (1991), Madre tierra, segunda parte (1991).

*trataba de buscar textos, formas, en conversaciones con los protagonistas, me gustaba que ellos abran su sensibilidad...*⁴

Esta sensibilidad no solo enriqueció sus documentales, sino que también desafió las normas establecidas sobre qué temas son dignos de exploración artística.

Disputar un lugar para la producción en el campo cinematográfico es un acto político que permite la expresión de otras subjetividades y sensibilidades. Marta Andreu, productora de cine, creadora de la residencia Walden y coordinadora académica de DocMontevideo, dice al respecto que la cámara no da lugar a las mentiras porque es un instrumento que pone al director en una "situación de fragilidad", de manera que cada decisión devela un discurso y una subjetividad que se enuncia a través de él.

Todo lo que producimos está atravesado por un punto de vista, esto hace evidente la mirada que tenemos como realizadores hacia el mundo, ese mundo que se construye desde las particularidades de cada individuo. En dónde se pone la cámara, qué se decide mostrar, qué se oculta, qué se escucha o qué silencios nos envuelven, son parte de estas decisiones que no son gratuitas.

Las mujeres en el sector audiovisual se enfrentan no solo a la precarización laboral que puede verse acentuada por la maternidad, percibida por los empleadores como una carga económica, sino que la selección de temáticas que las convocan pueden ser consideradas menores. Porque hablar del cuerpo y sus transformaciones, desde los afectos, a menudo se subestima en un campo dominado por narrativas más tradicionales y "objetivas".

En este contexto, atreverse a dirigir es parte de una lucha continua por ocupar espacios, por validar nuestras historias y perspectivas en una industria que históricamente nos ha relegado a roles secundarios. En esta línea, la preservación de las obras creadas por mujeres no es solo un acto de memoria, sino también un acto de resistencia y reivindicación.

Pensar el archivo desde el género

La importancia del archivo en la construcción de una memoria audiovisual nacional no puede subestimarse, en particular cuando se considera desde una perspectiva de género.

Los archivos cinematográficos no solo preservan las películas, sino que también guardan testimonios, entrevistas, documentos y otros materiales que permiten una comprensión más profunda del contexto en que estas obras fueron creadas. En este sentido, la labor de la Cinemateca Nacional es medular para garantizar que las voces femeninas no sean excluidas de la narrativa oficial.

El archivo es una herramienta para la investigación y la educación, ya que permite acceder a obras y documentos para generar reflexiones, cuestionar, y producir nuevas obras a partir de las estéticas y narrativas preservadas en su acervo. En el caso de las mujeres en el cine ecuatoriano, los archivos juegan un rol crucial para visibilizar sus producciones y ampliar la narrativa histórica que continúa ocultándolas. La preservación de documentos: entrevistas a pioneras como Evelina Macías, o la

⁴ De la Vega, P. (2020). Mónica Vásquez: Atreverse a dirigir es un acto de desobediencia. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la CCE.

posibilidad de promover un ciclo de proyecciones que hagan una retrospectiva de la obra de Mónica Vásquez, son un punto de partida para revalorar y reconocer sus aportes, así como para contribuir a la construcción de una memoria audiovisual desde una perspectiva de género.

En esta línea, la perspectiva de género, en la gestión y análisis de archivos cinematográficos, permite un enfoque crítico sobre cómo se han documentado y preservado las historias. Tradicionalmente, la historia del cine ha sido narrada desde una visión predominantemente masculina, lo que ha llevado a la invisibilización del trabajo de las mujeres.

Es necesario que el trabajo de investigación y preservación del archivo se oriente hacia el estudio de las obras de cineastas, de esta manera la cinemateca puede contribuir a crear una memoria audiovisual que refleje los aportes en materia técnica, estética y simbólica, de las mujeres en el cine ecuatoriano. El archivo no es solo un depósito de películas, de ser así, hablaríamos acerca de una memoria muerta, se trata más bien de un espacio donde las memorias y la disputa por la equidad de género se encuentran y se tensionan.

Además de la preservación, la Cinemateca tiene el potencial de desempeñar un papel activo en la promoción de políticas públicas que apoyen a las mujeres en el cine. Esto podría ser posible a través de exposiciones, proyecciones y programas educativos centrados en la obra de cineastas.

Es que este es un tópico que no se agota y que, más bien, exige un trabajo desde varias aristas: la crítica cinematográfica, las decisiones que se toman al momento de proponer una programación, las categorías que se definen al crear una matriz para catalogar los archivos, las obras que se eligen investigar y hasta en la manera en que están configurados los equipos de trabajo; todos estos elementos se ponen en juego y son cruciales para dar a conocer la obra de otras creadoras ecuatorianas que todavía permanecen en las sombras.

HISTORIA DE LOS TEATROS Y LAS SALAS DE CINE EN RIOBAMBA

Resumen

El presente texto es parte de la ponencia de Edwin Chávez para el Congreso del Festival Kuntur Ñawi en noviembre de 2024 donde se hace un recorrido histórico de las salas de teatro y cine en la ciudad de Riobamba, ciudad que a lo largo de los años, vivió una evolución cultural con la aparición de nuevos cines y teatros, como el Teatro Maldonado, el Teatro León y el Teatro Roxi, que se convirtieron en puntos clave de la vida cultural riobambeña. Aunque el cine era inicialmente considerado un arte menor frente al teatro, con el tiempo ganó popularidad, y durante las décadas de 1940 a 1970, el cine se consolidó como una gran atracción en la ciudad. Sin embargo, con la llegada de la televisión y los formatos caseros de video, como el VHS, las salas de cine comenzaron a decaer, marcando el fin de una era dorada del cine en Riobamba.

Abstract

This text is part of Edwin Chávez's paper for the Congress of the Kuntur Ñawi Festival in November 2024 where he makes a historical review of theaters and cinemas in the city of Riobamba, a city that over the years, experienced a cultural evolution with the emergence of new cinemas and theaters, such as the Maldonado Theater, the Leon Theater and the Roxi Theater, which became key points of Riobamba's cultural life. Although cinema was initially considered a minor art form compared to theater, over time it gained popularity, and during the decades from 1940 to 1970, cinema was consolidated as a major attraction in the city. However, with the arrival of television and home video formats, such as VHS, movie theaters began to decline, marking the end of a golden era of cinema in Riobamba.

Palabras Clave

Riobamba, Teatro, Cine, Formatos, Historia.

Keywords

Riobamba, Theater, Cinema, Formats, History.

El Teatro es una de las actividades culturales y artísticas más antiguas que conoce la humanidad. Los griegos, padres del teatro, lo practicaban hace ya 2500 años, en Atenas.

Roma, heredera cultural de Grecia, llevó el teatro a todos los lugares conquistados por sus legiones,

incluyendo Hispania, la actual España y Portugal. El teatro llega a América de la mano de los conquistadores españoles, y se difunde por todos los rincones. En nuestro país, el teatro se afincó y echó raíces muy profundas en pueblos y ciudades.

La cultura de un pueblo se hace visible en el escenario de sus teatros, y en Riobamba, la sultana de los Andes, como toda ciudad culta y civilizada, hacía teatro y disfrutaban de sus representaciones los ciudadanos.

Antes de la irrupción del cine, el teatro era la principal distracción de los riobambeños. Vamos a referirnos a la actividad teatral y cinematográfica en Riobamba, en el siglo XX: sus escenarios y evolución.

Las representaciones teatrales eran tan populares y extendidas que, hasta no hace mucho tiempo, las escuelas y colegios de la ciudad clausuraban el año lectivo con representaciones teatrales: sainetes, dramas y comedias, donde actuaban los alumnos dirigidos por sus profesores para deleite de los padres de familia que acudían al feliz término del año escolar.

Todos los centros educativos de la ciudad tenían pequeños o grandes escenarios, llamados comúnmente salones de actos, lugares que se utilizaban para diversas actividades culturales y sociales.

Los colegios San Felipe y Pedro Vicente Maldonado disponían de salones apropiados para actividades artísticas, igualmente escuelas como La Salle, de los hnos. Cristianos; igualmente, los padres salesianos, grandes aficionados a las artes, que regentaban la Escuela de Artes y Oficios, incentivaban en sus alumnos la práctica del teatro y la música. La escuela de niñas Magdalena Dávalos también disponía de un amplio salón de actos. El Municipio de Riobamba tenía un gran salón para actividades culturales. Fue en estos escenarios donde se desarrollaban las diferentes representaciones teatrales de la ciudad. Se puede decir que toda la ciudad era un inmenso escenario.

Para esa época, inicios del siglo XX, ya existían, en Riobamba, compañías de Teatro que hacían representaciones regulares.

Hay una fotografía, de 1911, de la Compañía Dramática de Riobamba, uno de los registros fotográficos más antiguos que muestra la actividad teatral en la ciudad de entonces. Como curiosidad histórica, uno de los integrantes de esta compañía fue el polifacético artista, actor, compositor y poeta Jorge Araujo Chiriboga, autor del pasillo "Sendas distintas".

La llegada del ferrocarril a Riobamba, en 1905, facilitó la llegada de diferentes compañías de teatro itinerantes, que ofrecían temporadas de funciones en la ciudad.

Pero regresemos unos años en el tiempo. En 1883, los hermanos Lumiere patentan en Francia un invento que revolucionaría el mundo del entretenimiento. En ese año los Lumiere, fotógrafos de profesión, proyectan en un café de París la primera película en el mundo, un corto metraje que representaba la salida de los obreros de una fábrica. La novedad causó tal sensación que el nuevo invento se popularizó en toda Europa, y poco tiempo después recorrió el mundo entero. Películas en blanco y negro empezaron a realizarse una tras otra y empezaron a construirse escenarios apropiados para la proyección de estas cintas.

Las crónicas nacionales anuncian, en fechas tan tempranas como 1903, la proyección de cortos fílmicos en Guayaquil y Quito, por compañías itinerantes. Con la llegada del ferrocarril, estas compañías también hacen un alto en Riobamba y presentan filmes en nuestra ciudad, causando gran impresión en los ciudadanos de entonces. Las proyecciones se hacían en la noche, sobre las blancas paredes de algunas edificaciones.

Un hito importante en la historia del cine en el Ecuador se da en Guayaquil, cuando se inaugura la primera sala de cine del país el llamado Cine Edén, en 1911.

Riobamba, siempre atenta a las novedades de la época, también se adhiere a este nuevo fenómeno de masas, y es así como, tempranamente, en 1916, el inmigrante italiano Bartolomé Sghirla Carbone funda en nuestra ciudad el primer cine, al que bautizó como CINE ITALIANO DEL CHIMBORAZO. Se inicia así una nueva historia en el campo del entretenimiento y el espectáculo.

Hablemos un poco Bartolomé Sghirla Carbone, el visionario ciudadano que fundó el primer cine en Riobamba. Bartolomé Sghirla llegó al Ecuador procedente de Italia en 1886, desembarcó en el puerto de Guayaquil, luego de una temporada en la costa decide trasladarse a Riobamba que para entonces se proyectaba como una ciudad de mayor desarrollo, gracias al ferrocarril. A inicios del siglo XX, en Riobamba, ya eran populares las vistas cinematográficas que proyectaban compañías itinerantes en escenarios improvisados, esto decidió a Bartolomé Sghirla a fundar una sala apropiada y exclusiva para proyecciones cinematográficas.

El cine Italiano del Chimborazo era una sala pequeña, pero de elegante aspecto, sobriamente decorada, según el historiador Franklin Cepeda Astudillo, estaba ubicado en la planta baja del Palacio Municipal, es decir, el local era arrendado.

Era la época del cine mudo en blanco y negro, y ya para entonces Hollywood, llamada la *gran fábrica de sueños*, empezó a producir películas en serie para ser distribuidas en todo el mundo. Fue la época dorada del cine silente, con artistas tan famosos como Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel y Hardy. Para mejor comprensión de la película había un "explicador", que se encargaba de traducir los títulos y comentar.

Incentivado por el éxito del cine Italiano, Bartolomé Sghirla construye un grandioso escenario al que llamó Teatro Maldonado, este era un gran espacio creado para las más diversas representaciones culturales; estaba ubicado en la actual calle Tarqui y Veloz. Este escenario era tan grande que se utilizó incluso como Plaza de Toros como se puede comprobar con el anuncio. Fue, en sus inicios, administrado por el músico español Ricardo Zozaya, hombre de gran cultura que organizaba representaciones teatrales, musicales, zarzuelas, óperas, dramas y comedias.

El teatro Maldonado pasó por diferentes administradores y dueños. En 1921, el lugar pasa a manos del Sr. Antonio Valdivieso Chiriboga, quien amplía y mejora sus instalaciones. El último administrador fue la Sociedad Bancaria del Chimborazo, hasta cuando el Banco quiebra y el cine cierra sus puertas en 1927.

Resulta interesante que en sus inicios el cine era considerado un arte menor, el arte predominante era el teatro. Es así como las proyecciones cinematográficas eran presentadas como relleno de las representaciones teatrales; posteriormente, poco a poco, el cine va ganando terreno y se equiparan en popularidad.

Durante buen tiempo, cine y teatro comparten los mismos escenarios y conviven en amistosa armonía.

Un importante suceso en la historia del cine nacional se da en el año 1924. En este año se filma “El tesoro de Atahualpa”, primera película ecuatoriana, obra del director Augusto San Miguel. La película se estrena en el Cine Edén de Guayaquil y posteriormente en Quito y, naturalmente, en Riobamba. Es decir que estamos conmemorando 100 años del cine ecuatoriano. Una fecha histórica para los amantes del séptimo arte.

Hay otro hito importante en la historia del cine nacional, que involucra directamente a nuestra ciudad. En 1926, se inaugura, en Riobamba, el primer Estadio olímpico del Ecuador, construido para ser la sede de las Primeras Olimpiadas Nacionales. La productora Ocaña Films realiza un documental de largo metraje sobre todas las incidencias de las Olimpiadas de Riobamba. La cinta muestra a 10.000 personas en el estadio, y el desfile de las diferentes delegaciones que marchan al son de la música interpretada por la banda de la Fábrica El Prado. Esta película es el primer documental de largo contenido que se hace en el Ecuador, una primicia más de nuestra ciudad. Lastimosamente, este excepcional documento fílmico está desaparecido.

Llegamos al año de 1929, en que se dan dos acontecimientos culturales de primera importancia en nuestra ciudad. Primero, se inaugura el teatro León y segundo, se inician las transmisiones de Radio El Prado, la primera emisora del Ecuador. Hablemos primero del teatro León, imponente construcción, obra de un hombre visionario, el Dr. Carlos Arturo León Romero. El monumental edificio fue bautizado como Teatro Daniel León Nájera, en honor a su padre, un brillante jurista y hombre público riobambeño.

El Dr. Carlos Arturo León Romero era un brillante abogado, que además tenía fama de poeta y dramaturgo. Un hombre de amplia cultura, y de buenos recursos económicos, que quiso dotar a su ciudad de un gran escenario que sirviera para las más diversas actividades culturales como dramas, sainetes, óperas, música, zarzuela, comedias, poesía, etc. Curiosamente, el teatro León no fue diseñado para proyecciones cinematográficas.

Sin embargo, el cinematógrafo iba ganando espacio y popularidad, es así como el Dr. Carlos Arturo León se decide, en 1931, a proyectar películas en su teatro. Hizo ciertas modificaciones que, a la larga, convirtieron al famoso teatro León en el más popular cine de Riobamba. Vale la pena mencionar algo anecdótico: las primeras películas que se proyectaron en el teatro León fueron películas mudas en blanco y negro, para que el filme no fuera tan monótono se ponía música de fondo en vivo, esta animación estaba a cargo del músico ambateño, profesor del Colegio Maldonado, Quintiliano Granja, quien interpretaba en su piano melodías de acuerdo con las incidencias de la película.

Las funciones teatrales, sin embargo, seguían siendo las representaciones más populares en el teatro León, y las películas se pasaban más bien como atracción secundaria.

En la década del 30, se da un salto tecnológico en la industria cinematográfica: aparece el cine sonoro. Con este avance, el cine gana más adeptos y popularidad. Poco tiempo después hace su aparición el cine a color. El *Technicolor* llevó el cine a su máximo esplendor. Con estos adelantos, el cine en Riobamba se vuelve más popular, y empieza a competir, en la preferencia del público, con el teatro.

El teatro León tuvo varios administradores. En sus inicios lo administró el mismo Dr. Carlos Arturo León. Otro fue el sr. Abdo, el turco Abdo, y sus últimos años lo dirigió el sr. Alberto de Howitt, quien hizo una gran labor a favor de la cultura cinematográfica en nuestra ciudad.

Resulta interesante comprobar que durante muchos años convivieron, en fraterna armonía, cine y teatro, como se puede ver en las hojas volantes que comparto. Hasta los años 70, aún, yo lo recuerdo, se presentaban pequeño entremeses o artistas en el intermedio de las funciones cinematográficas.

Para 1932, se tiene constancia de la existencia del cine París, ubicado en la Primera Constituyente entre García Moreno y Pichincha; este escenario, en el cual se proyectaban las últimas novedades cinematográficas, pasa, en 1940, a manos del sr. Enrique Cadena Larrea, quién construye, en tiempo récord y en el mismo lugar, un gran escenario cinematográfico: amplio, cómodo y elegante, al que llamó Teatro Roxi. En la planta alta del Teatro Roxi había un elegante salón de recepciones y una radiodifusora: Radio Roxi, de la cual hablaremos luego.

También, por esos años, en el gran escenario del teatro del colegio San Felipe, había un "Cine infantil" para los alumnos de la escuela San Luis Gonzaga, que funcionaba anexa al colegio de los jesuitas.

El otro acontecimiento importante que se dio en Riobamba, en 1929, fue la fundación de la primera radiodifusora del Ecuador. En ese año, el ing. Carlos Cordovez realiza las primeras transmisiones de Radio el Prado. Esta radio, primicia riobambeña, tenía un gran escenario donde se presentaban artistas en vivo. Esto fue el inicio de un nuevo género de teatro que se llamó Radioteatro. Todas las emisoras que se fundaron posteriormente en Riobamba tenían un escenario donde se presentaban artistas en vivo, y también se hacía radioteatro: dramatizaciones de diferentes obras o historias narradas y recreadas por actores quienes, utilizando efectos especiales de sonido, daban vida y dramatismo a la narración. El radioteatro fue el inicio para la posterior creación de Radionovelas, que eran dramatizaciones de una historia o novela entregada en capítulos, y se transmitían diariamente en algunas emisoras de la ciudad.

Precisamente, radio Roxi, de la familia Cadena, que funcionaba en los altos del teatro Roxi, fue la pionera de las radionovelas en Riobamba, que tuvieron bastante popularidad y sintonía. En esta parte, hay que destacar la figura de doña Sarvelia Duque, pionera de las radionovelas en nuestra ciudad.

El teatro Roxi era un cine popular y competía en taquilla con el teatro León. Este cine se especializó en películas mexicanas. Un dato que vale la pena mencionar es que, durante la época de oro del cine mexicano, 1940-1960, las películas mexicanas eran más populares que las grandes producciones de Hollywood. Fue la época de grandes estrellas mexicanas como María Félix, Arturo de Córdova, Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso, Pedro Infante, Cantinflas, etc. Las entradas al Roxi eran más económicas y además tenía un día especial llamado "miércoles económico" con las entradas a mitad de precio.

Por los años 60, el teatro Roxi pasó a manos de la familia Naranjo y, posteriormente fue administrado por don Alberto de Howitt. Como podemos ver, el teatro Roxi también se utilizaba para diferentes representaciones dramáticas, es decir como teatro propiamente dicho.

Como habíamos mencionado, el cine era, en sus inicios, considerado un arte menor y subordinado al teatro; poco a poco el cine va ganando protagonismo, y durante un buen tiempo conviven cine y teatro, y ya, por los años 50, el cine se impone definitivamente en la preferencia del público, y los teatros se

transforman, casi por exclusividad, en salas de cine, dejando a las representaciones teatrales como atracción secundaria. Las representaciones teatrales debían ser breves y se presentaban antes de las proyecciones cinematográficas.

Riobamba vivió la era dorada del cine, allá entre los años 40 y 70. Asistir al cine, especialmente los fines de semana, era casi un rito. Los domingos de estreno, particularmente en el teatro León, era todo un acontecimiento. Largas filas de público se apostaban a la puerta del teatro para admirar las últimas producciones cinematográficas. La rutina dominical de los riobambeños, en esos años, era casi un rito: en la mañana asistir a misa y por la tarde al cine.

Para nosotros, niños en ese entonces, entrar al cine era como ingresar a un templo sagrado, a un lugar encantado, a una tierra de fantasía. Cuando las luces se apagaban y la gigante pantalla se iluminaba, comenzaba un ritual mágico donde soñábamos despiertos. No éramos simples espectadores, también interactuábamos durante la función, gritábamos, silbábamos, las chicas lloraban en las escenas trágicas o románticas y nosotros aplaudíamos en los momentos culminantes de la película. Una suerte de catarsis colectiva.

Por eso se dice que el cine es una evasión, una suerte de escape de la realidad cotidiana. Entramos al cine para refugiarnos en un mundo imaginario, escaparnos por unas horas de la aridez o del cansancio de nuestra existencia, para dar, como decía alguien, *cuatro pasos en las nubes*.

Esta gran afición por el cine incentivó a empresarios riobambeños a construir nuevas salas de cine en la ciudad. Es así como en las décadas 50 y 60 se abren nuevas salas de proyección. Como el cine Iris: una sala pequeña, familiar y estaba ubicada en la Primera Constituyente entre Cinco de Junio y Tarqui. Por entonces aún se mantenía la práctica de ofrecer representaciones teatrales como complemento a las proyecciones cinematográficas. No tuvo mucho tiempo de existencia, pocos años después cerró sus puertas.

En los años 60, se abre el Teatro Colonial, ubicado en la esquina de la calle Veloz y Colón. Era un cine más bien pequeño que disponía solo de luneta. Durante la época de oro del cine en Riobamba llegó a tener cierta popularidad, ya que solía estrenar películas taquilleras.

Por esos mismos años, los padres salesianos abren el Teatro del colegio, que era un gran escenario donde se presentaban grandes obras teatrales, y lo convierten en sala de cine. Las funciones de cine eran solamente los domingos, con una regular asistencia de público, especialmente jóvenes. Los padres salesianos premiaban a los niños que asistían al llamado Oratorio festivo con una función gratuita de cine. No proyectaban estrenos sino más bien películas que ya se había proyectado en los teatros León o Roxi.

Por esos mismos años, el empresario Alberto de Howitt se hace cargo de la administración de los teatros León y Roxi, y también alquila el elegante salón de actos del colegio Maldonado para abrir un nuevo cine. El teatro Maldonado. Este elegante escenario, junto con los teatros citados, fueron los cines más populares durante la época de oro del cine en Riobamba.

Hacia 1969, el empresario riobambeño Carlos León Borja, hijo de Carlos Arturo León, constructor del teatro León, construyó una modernísima sala, a la que bautizó como Teatro Imperial. Elegante, con butacas ergonómicas, piso alfombrado, pantalla gigante y sonido estereofónico, y constituyó un gran adelanto tecnológico en aquellos años, y se convirtió en el cine de moda de Riobamba. Era el cine preferido de las parejas de enamorados y de los jóvenes en general.

Curiosamente, al mismo tiempo que se abre el teatro Imperial, hace irrupción en la ciudad, una revolucionaria novedad: ese año llega la Televisión a Riobamba. Telecentro Canal 10, de la ciudad de Guayaquil llega con su señal a la sultana de los Andes y se inicia la era electrónica en la ciudad.

La llegada de la televisión fue una verdadera revolución en el campo del entretenimiento y la información, y puso en alerta a los dueños y administradores de los cines de Riobamba que veían con preocupación un poderoso rival a la vista. De todas maneras, algunos empresarios se arriesgaron a abrir nuevos cines en la ciudad que lastimosamente tuvieron vida efímera.

Así por ejemplo en 1978, se abre el teatro Fénix, diagonal al teatro Imperial, en el colegio Nuestra Señora de Fátima de las madres franciscanas. Por esas mismas fechas, el Dr. Jaime Salinas inaugura el teatro Amazonas, pequeño escenario que estaba ubicado en las calles España y Chile, barrio de Santa Rosa. También las religiosas del colegio San Vicente de Paúl abrieron su gran salón de actos, ubicado en la Espejo y Chile, para proyectar películas. También existió el cine Puruhá en la Magdalena Dávalos, cerca de la estación del ferrocarril, también de vida efímera.

La aparición de la televisión fue el inicio de la decadencia del cine en Riobamba. Posteriormente aparece el Betamax y casi enseguida el VHS y finalmente el DVD, lo que se llamó Cine en casa. La ciudad se inunda de tiendas que alquilaban o vendían películas, en estos formatos, para ser vistas en la comodidad del hogar. Esto provocó, aún más, el decaimiento de las salas de cine. Uno de los primeros cines que cerró fue el legendario teatro Roxi, cuyo edificio fue demolido en los años 80.

El Teatro León sobrevivió varios años más. Vanos fueron los esfuerzos de don Alberto de Howitt por mantener activo el emblemático cine, a más de la competencia de la televisión y los formatos grabados (betamax, VHS, etc.) tuvo que soportar el deterioro físico del patrimonial edificio, que lo obligó a cerrar el teatro definitivamente. Igualmente cerró el teatro Maldonado que también administraba. Igual suerte corrió el teatro Imperial de Carlos León Borja, el Fénix de las monjas franciscanas, el Salesiano, y todos los demás.

Con la desaparición de estos antiguos cines de Riobamba, desaparece también una época en la historia de la ciudad del siglo XX. Pero el cine no muere, el cine está más vivo que nunca. Los jóvenes de hoy disfrutan de las grandes y millonarias producciones cinematográficas en las modernas salas de cine que existen actualmente.

“EL OJO EN LA PUNTA DE LOS DEDOS”

Orisel Castro López

Resumen

El texto explora la exclusión histórica de las mujeres en el cine, tomando como punto de partida la figura de Alice Guy, pionera en la narración de ficción cinematográfica, cuyo legado fue invisibilizado durante décadas. A partir de la distinción entre la “cultura del ojo” y la “cultura de la mano”, el análisis reivindica un cine táctil y sensorial, vinculado a una sensibilidad femenina que ha sido menospreciada en favor de una visión racional y objetiva. A través de películas de directoras como Tanaka Kinuyo, Agnès Varda, Chick Strand y Ana Cristina Barragán, el ensayo traza un linaje cinematográfico basado en la percepción háptica, la materialidad y la experimentación sensorial, destacando la persistencia de estas formas expresivas en distintos momentos y geografías.

Abstract

The text explores the historical exclusion of women in cinema, taking as a starting point the figure of Alice Guy, a pioneer in cinematic fiction narration, whose legacy was made invisible for decades. Starting from the distinction between the “culture of the eye” and the “culture of the hand”, the analysis vindicates a tactile and sensorial cinema, linked to a feminine sensibility that has been undervalued in favor of a rational and objective vision. Through films by directors such as Tanaka Kinuyo, Agnès Varda, Chick Strand and Ana Cristina Barragán, the essay traces a cinematic lineage based on haptic perception, materiality and sensory experimentation, highlighting the persistence of these expressive forms in different moments and geographies.

Palabras clave

Cine, Mujeres, Exclusión, Alice Guy, Narración.

Keyword

Film, Women, Exclusion, Alice Guy, Narrative.

*Ama la superficie, casta y triste
Lo profundo es lo que se manifiesta*
Fina García-Marruz

Una mujer filma la primera ficción de la historia y la historia la borra. La cultura del ojo desplaza a un terreno “menor” a la cultura de la mano. La sociedad ha privilegiado sistemáticamente el conocimiento racional, la distancia objetiva, lo mensurable, en detrimento de la intuición, lo indefinido, lo subjetivo y lo ambiguo. Los últimos son rasgos atribuidos a una forma femenina de estar y entender el mundo, temida como es temido el caos y lo inefable, lo que pone en crisis al control y al orden establecido.

Para pensar esta alternativa a la hegemonía de la visión, propongo un acercamiento parcial y caprichoso, falible y fragmentario. Un asomarse al resquicio del agujero negro que ha absorbido tanto nombre femenino y ha reprimido toda una inteligencia en nuestra cultura. Una inteligencia más cercana a la carne, que ahora pulsa por desbordarse, informe, pero informando una sensibilidad reconocible.

Cuando Alice Guy hizo “El hada de las coles”, cometió la herejía de adelantarse a Méliès en la adaptación literaria y en la fantástica puesta en escena. Fue pionera antes que los Lumière en la narración de ficción, pero quedó suprimida por más de un siglo de los libros de historia del cine y de la mayoría de las aulas.

Hoy, que reaparece tímidamente como un hito, nos sirve como indicio temprano de una posible diferencia desde el origen del cinematógrafo, como representante de lo que Fina García Marruz, poeta de Orígenes, llamó “la cultura de la mano”:

La cultura femenina, pensamos, es una cultura de la mano, la viril del ojo, de aquí que todo intento de expresión que no realice una “mirada” parezca intento femenino y también el hecho de que la mujer no tenga nada que ver con el espíritu. El ojo es el que objetiviza la realidad, el que la desprende (...) La mano conoce con el alma, el ojo con el espíritu. La primera comparte, confunde, compadece. El segundo conoce, distingue, ama. El ojo alumbra con luz, atraviesa, penetra, la mano alumbra con tiniebla, su conocimiento es una pasión. La poesía femenina se mueve pues, en el terreno del sentimiento, del alma (o sea del “interés”), careciendo del superior desinterés del espíritu. Hijo desprendiéndose de lo maternal absorbente, de la tierra.
(García Marruz, 1947: 3)

Lo material

En “El hada de las coles” (1896) se inflama lo comestible y orgánico. Las coles aumentadas llenan la escenografía en que una joven danza sonriente y teatral, mientras extrae, grácil, a bebés reales y desnudos que lloran en la película silente. Los trae de la profundidad del plano sin cortes hasta el primer término para exhibirlos triunfante en el borde del cuadro. Ella mira directamente a los espectadores. Con ese primer intento – la primera de casi un millar de películas de su autoría- Alice Guy inaugura la ironía, la crítica social con perspectiva de género, lo extrañado y lo poético en el cine, con una hibridación inusitada y táctil entre artificio y realismo, ficción y fantasía documental de teatro y danza filmados.

Se podría rastrear la reaparición de esos motivos en las películas hechas por directoras adentro apenas, o al margen de la historia. Para este breve estudio, extraigo 4 ejemplos pertenecientes

a diversas décadas y geografías: “Pechos eternos” (Japón, 1955), de Tanaka Kinuyo, la primera directora de ficción japonesa; “L’Opera Mouffe” (Francia, 1958), de la legendaria autora belga Agnès Varda; “Fábrica de frutas falsas” (EEUU/ México, 1986), de la etnógrafa y cineasta experimental Chick Strand; y, “La piel pulpo” (Ecuador, 2022), de Ana Cristina Barragán, joven heredera de ese linaje en el cine ecuatoriano contemporáneo.

La piel –hasta en el título- es el elemento aglutinante en la selección, pero no el único rasgo que se repite en todos los filmes analizados. A propósito de piel, es inevitable mencionar un texto académico que ha desarrollado el estudio de la cualidad háptica de las películas en un extenso volumen: *La piel del filme: Cine intercultural, incorporación y los sentidos* (Laura U Marks, 2000). La autora propone una definición de visualidad háptica que nos resuena en el intento de abarcar lo que comprende una cultura de la mano como vaticinaba Fina, medio siglo antes.

Laura U. Marks asocia la pulsión de experimentación con una inconformidad con las formas existentes ante la incapacidad que manifiestan para representar la memoria.

Marcados por una “sospecha de la visualidad” y una “falta de fe en los archivos”, esos nuevos lenguajes desmontan el orden vigente de la representación y se proponen encontrar el significado en los intersticios entre las imágenes registradas y ofrecidas por la historia. Así, la estudiosa excava la definición de percepción háptica como una combinación de funciones del tacto, del movimiento y del propio cuerpo (“propioceptivos”), que resuena con la idea de que la mano no puede separarse de sí misma, porque *la realidad es como una inmensa mano que conoce entrañablemente, confundiendo con lo acariciado*. (García Marruz, 47: 3)

Tanaka Kinuyo era una actriz reconocida en Japón cuando dirigió su primera película en los años 50. Los obstáculos en esa empresa alcanzan para otro texto, aquí hablaremos de su obra “Pechos eternos”, como ejemplo de la mirada táctil. Como señala Laura Mulvey en una entrevista reciente, Kinuyo ha elegido nombrar su película con una imagen que alude a la contradicción que atraviesa el filme: los pechos como indicios de feminidad, *que ponen a la muerte y la pérdida en relación con el cuerpo de la mujer, la sexualidad y el deseo*. (Outskirts, 2023: 99)

La película toda está cargada de referencias al cuerpo, a la percepción sensorial, en una relación visceral que excede las palabras y toca la corriente subterránea del relato. Desde la primera escena, vemos a la protagonista aparecer en movimiento melancólico y alegre con sus hijos, cuando llegan a la casa. El bienestar se traduce en comida. El marido está fuera de cuadro, en el fondo de la acción, y revela su presencia algo ominosa por la voz que precede a la imagen discordante. La evocación continúa en la presentación de la esposa en el club de poesía. Un hombre lee su haiku en voz alta: *La espalda de mi marido, azotada por el viento, sale de mi vista*. Pechos Eternos retrata a una poeta japonesa real y la escritura, incluso el acto y la materialidad de la escritura, tiene un lugar privilegiado, pero esa composición en los primeros minutos del filme ya plantea una subjetividad háptica. Es la imagen de la espalda que se aleja, tocada por el viento, en la que se adivina el ansia perdida de la poeta. La escena siguiente cuenta el encuentro fortuito con el colega del club de poesía, y enseguida notamos quién interesa a la protagonista. La cámara se aleja y se fija en el hombre cuando a su vez se va de espaldas como en el poema, revelándose objeto del deseo.

Más adelante, la secuencia icónica de la película tiene lugar en el baño de aquel hombre que ya ha muerto. La poeta se ha transformado después de un divorcio doloroso, la separación de su hijo, el cáncer y el rechazo del amado imposible, que ahora ha desaparecido también por estar enfermo. Incluso su cuerpo ha mutado por la mastectomía que la avergüenza y amarga, pero a la vez la libera de las convenciones opresivas de la sociedad. El espacio queda dividido por una ventana corrediza entre la protagonista en el baño y la esposa del amado muerto, que le habla cariñosa desde la habitación contigua. Se escucha el agua que salpica como continuidad entre los dos cuartos y nos acerca al cuerpo del personaje principal con una sensación de placer y dolor que fluye y se confunde. La amiga abre la ventana y descubre el torso desnudo y mutilado de la poeta, que se lo muestra, mientras le revela su amor pecaminoso por el marido y su consciencia de estar enferma como castigo. No vemos nunca la imagen de ese cuerpo desnudo, pero lo vamos construyendo desde dentro de las sensaciones del personaje, el sonido que evoca el contacto con la piel y la mirada de la otra, inmersa en las emociones que le despierta.

El agua y el cuerpo

El motivo del cuerpo conecta con el siguiente ejemplo, un ensayo musical híbrido en varios movimientos, "L'Opera Mouffe". Esa original obra de la prolífica Agnès Varda, se ha traducido también como "diario de una embarazada", perdiendo una parte importante de su expreso cometido. La película comienza con un texto inscrito a mano (o que emula la caligrafía) sobre la pantalla en negro:

L'opéra-mouffe, cuaderno de notas filmadas en la calle Mouffetard en París, por una mujer embarazada en 1958.

Con ello, queda clara la intención de retratar un espacio, una calle, un barrio, pero desde la mirada subjetiva y circunstancial de una mujer encinta. Desde la apertura se marca la condición de un cuerpo, que es el que reflexiona y habla (más bien, canta) y, sobre todo, siente. El texto continúa ubicando en el espacio el barrio La Mouffe mientras se escucha a una orquesta afinar como antes de un concierto. La imagen de espaldas de una mujer sentada y desnuda se imprime sobre un telón de teatro y aparece el título. Cuando se levanta el telón, se ve de perfil el cuerpo sedente y descubrimos que es el de una embarazada. Se omite el rostro y se concentra en la barriga sobre el fondo negro. La piel que se estira mientras se contrae la panza de la mujer en reposo da paso a una calabaza.

Unas manos masculinas la cortan y extraen el contenido, lo arrancan y provocan con la asociación una sensación muy táctil y casi violenta.

Sigue el mercado, las texturas, las frutas y la gente, especialmente los viejos que caminan y se encuentran, rodeando a la directora en la multitud. Ellos miran directamente al lente y uno puede imaginar la sensación contradictoria que asalta a quien los filma. Por un lado, algo se mueve y crece dentro de su propio cuerpo, por el otro, afuera, la pobreza y la senectud la fascinan y la tocan con cierta ternura en la mirada.

Agnes Varda ha contado que en aquel invierno murieron tres personas en la calle Mouffetard por

el frío y ella les rinde un homenaje conmovido en la cinta. Otro hilo de ficción se teje con el registro de las personas en el mercado y una joven pareja posa desnuda dentro de un cuarto de paredes descascaradas. La cámara recorre las pieles que se confunden y se tocan llenas de goce y luego rima en otro recorrido por la corteza de una madera cortada que termina en una naranja abierta. Una col gira exhibiendo sus capas y retoña. La naturaleza muerta es ambigua y en constante movimiento dialéctico, siempre aludiendo a texturas y sensaciones punzantes y aumentadas. La música acompaña vanguardista el cambio de estado de ánimo hasta detenerse en un pitido irritante sobre la imagen de la fatiga y la angustia.

En la tradición documental silente de la sinfonía de ciudad, el toque femenino se descubre en una atención cercana y fluida a los detalles de la piel humana y vegetal, de las emociones de los transeúntes y la reflexividad sobre un estado único e indiscutiblemente propio que influye explícitamente en la manera de percibir las cosas. No es casual que el telón caiga, ya sin artificio sobre una mujer que se come con gusto una flor. El antojo de la artista rompe con lo que la antecede e inventa un lenguaje nuevo para celebrarse.

Chick Strand retoma muchos de esos motivos en “Fake Fruit Factory” (Fábrica de Frutas falsas, 1986), como anticipa el cacofónico título. La idea de la contradicción fluida entre lo real y lo ficticio, entre la celebración alegre y el atisbo crítico de un desequilibrio social, permea todo el metraje y toma forma en la constante interacción de las manos femeninas con las frutas de papel maché que están fabricando. La materialidad es sugestiva y los colores parecen comestibles, invitando a los espectadores a una confusión concupiscente.

La etnógrafa presencia por varios años la escena, y se acerca a sus retratadas mexicanas hasta conseguir una intimidad muy sensual en la conversación. No nos deja identificar cada voz con un rostro, sino que se concentra en el trabajo, en la relación cómplice y juguetona de las mujeres que ahí se reúnen, mientras hablan con naturalidad y humor de sexo, del patrón y de los secretos que se insinúan entre risas. Manos que palpan, acarician, aprietan. Voces que susurran, ríen en confianza. Coliflores que gotean un lechoso pegamento.

El agua regresa como caldo de cultivo del deseo, de la sexualidad, en una escena en que al fin podemos ver el cuadro más completo. Los cuerpos de las jóvenes obreras resplandecen al sol y brillan los colores de sus trajes de baño dentro de la piscina. El patrón gringo las lleva de paseo y parece poseerlas, pero en las voces de ellas él es el objeto del deseo y la cámara se fija también en su piel, en su pecho musculoso y en su boca mientras bebe y come. Los alimentos, las frutas falsas, los materiales de la manufactura, las pieles y el agua se confunden. Los rostros, las bocas comiendo, los cuerpos de los bebés, de las jóvenes y la humedad forman un mosaico sugerente e inquietante que por acumulación termina de pintar el fresco, en constante relación no sincrónica con los diálogos sueltos y atrapados al vuelo, de forma significativa.

Como cierre de este recorrido, la isla de “La piel pulpo” (Ecuador, 2022). Ana Cristina Barragán construye un mundo informado hasta la médula por la noción de lo háptico. Es un canto a la cultura de la mano de principio a fin. Una familia abandonada por el padre vive entre objetos olvidados y resignificados, a medio camino entre el naufragio y el fondo del mar. La madre lidera a sus tres hijos

adolescentes como una felina en la maleza y el agua va cercando todo. Lejos del orden patriarcal del “otro borde”, como lo llama ella con miedo por su prole, la naturaleza reclama el espacio entre melenas exuberantes, pieles humanas y animales, marinas y terrestres.

Tras un prelude de criaturas indescifrables y fosforescentes vistas como microorganismos bajo el objetivo, un párpado aparece y con él, el primer contacto de una mano que le limpia la arena. Otro ojo se abre en el contraplano y a golpe de detalles se va descubriendo el cuerpo como si las manos trazaran los contornos. Una mano repasa un lunar y pellizca los pelos de la axila. Se acarician y hacen cosquillas los cuerpos confundidos en la cama. Antes de la visión, el tacto. Los dedos de los personajes son como tentáculos que van descubriendo el mundo por contacto y regresando siempre al tejido más familiar que los hace sentir seguros, como en el agua.

A la ballena encallada y agonizante intentan salvarla humedeciéndola, en un acto desesperado y quijotesco que une a los tres huérfanos en el duelo. Después de un cuerpo a cuerpo liberador, los tres están llenos de arañazos, marcas en las pieles rotas. Se han curado con saliva las heridas mutuas y se han mordido, con las manos manchadas de arena, de sangre. Se han trenzado los cabellos y han destruido los monumentos algodónados en miniatura de la madre al mar. Ahora se abrazan más cerca de la tierra como un pulpo con muchos brazos: *hijo desprendiéndose de lo maternal absorbente*, como escribía Fina.

La cultura de la mano ha sido identificada aquí como un reino femenino, en contraposición a la del ojo, masculina, como organización hegemónica imperante. En los ejemplos ofrecidos resurgen los motivos a manos de esas mujeres de distintas épocas, en un intento por validar un terreno ocupado históricamente, a través del descarte y el desprecio, por esas características que permiten un cambio. No es que lo femenino sea privativo de las mujeres. El cine está lleno de contraejemplos menos binarios en las vanguardias, las corrientes alternativas, las fronteras de todo tipo y en todas partes, pero es importante escribir otras historias, mirar con otros órganos y reconocer otros linajes desde los que oponer resistencia y devolver algo de equilibrio.

Bibliografía

García Marruz, Fina. Nota sobre Espacios Métricos, Silvina Ocampo. Cuba, 1947

Las Miradas perdidas. Cuba, 1951

Marks, Laura U. The Skin of the Film. Duke University Press, Durham and London, 2000

Cato Maas, Sofie. An Unexpected Conjunction: An Interview with Laura Mulvey about Douglas Sirk and Tanaka Kinuyo En Outskirts Film Magazine No 2, Agosto 2023

Filmografía

El hada de las coles (Francia, 1986) Alice Guy

Pechos eternos (Japón, 1955) Tanaka Kinuyo

L'Opera Mouffe (Francia, 1958) Agnes Varda

Fake Fruit Factory (EEUU, México, 1986) Chick Strand

La piel pulpo (Ecuador, México, 2022) Ana Cristina Barragán

¿QUIÉN VE EL CINE ECUATORIANO?

Resumen

El presente texto es una reflexión que Rafael Barriga realizó para el Congreso del Festival Kuntur Ñawi en noviembre de 2024 donde el autor plantea que el cine ecuatoriano enfrenta grandes dificultades para ser reconocido tanto a nivel internacional como local. Las plataformas de streaming y los grandes festivales de cine no han mostrado interés en las producciones ecuatorianas, y las películas nacionales tienen pocos espectadores en el país. Esto se debe a una serie de factores, como la distribución limitada de películas y la falta de conexión de las historias ecuatorianas con las realidades étnicas y sociales del país. Sin embargo, existen otros tipos de cine ecuatoriano, como el cine de bajo presupuesto, el cine documental y el cine de los pueblos y nacionalidades, que han logrado cierto éxito en diferentes públicos y festivales.

Abstract

This text is a reflection that Rafael Barriga made for the Congress of the Kuntur Ñawi Festival in November 2024 where the author states that Ecuadorian cinema faces great difficulties to be recognized both internationally and locally. Streaming platforms and major film festivals have shown no interest in Ecuadorian productions, and national films have few viewers in the country. This is due to a number of factors, such as the limited distribution of films and the lack of connection of Ecuadorian stories with the country's ethnic and social realities. However, there are other types of Ecuadorian cinema, such as low-budget cinema, documentary cinema and cinema of peoples and nationalities, which have achieved some success in different audiences and festivals.

Palabras clave

Espectadores, Cine, Ecuador, Distribución, Plataformas.

Keywords

Viewers, Cinema, Ecuador, Distribution, Platforms.

Haciendo un breve –y doloroso– recorrido por las plataformas audiovisuales de mayor llegada (Netflix, Apple+, Disney, Amazon), uno se puede percatar de que no hay películas ecuatorianas allí. Hay colombianas en cantidad, argentinas por todas partes, venezolanas, peruanas, centroamericanas..., pero no ecuatorianas. Hay una excepción, “Dedicada a mi ex”, en Netflix, producida por los realizadores de Enchufe TV, aunque en la descripción de la película, en la plataforma, sale como ‘película de Colombia’, por ser una coproducción, supongo.

Al parecer, al mundo no le interesa lo que el cine ecuatoriano tenga que decir. En las selecciones

oficiales de los grandes festivales de cine –Cannes, Berlín, Venecia– las películas ecuatorianas han estado ausentes, excepto “Ratas, ratones, rateros” y “Crónicas”, ambas de Sebastián Cordero (Venecia y Cannes, hace más de 20 años). En los premios Oscar, nunca una película ecuatoriana ha sido nominada para el rubro de mejor película internacional.

Puertas adentro, tampoco:

Veo los reportes de taquilla de las películas que se han estrenado en los cines ecuatorianos en 2024. Los números son tristes. Ninguna pasa de los veinte mil espectadores (a diferencia de las películas más taquilleras del cine ecuatoriano, como “La Tigra”, de Camilo Luzuriaga; “Qué Tan Lejos”, de Tania Hermida; y, la ya mentada, “Dedicada a mi ex”, que superaron los 300 mil espectadores). Uno podría calcular que pocas personas han visto, alguna vez en su vida, una película ecuatoriana.

¿A qué se debe tanta distancia entre los cineastas y el público? Hay aspectos de tipo estructural en la distribución de películas, aquí y en todas partes. Los filmes de Hollywood se distribuyen en bloque, dejando poco espacio en las salas para otros tipos de producciones. Los empresarios de las salas de cine, en su mayoría, no están dispuestos a correr riesgos con películas que no convoquen multitudes. Pero también hay problemas evidentes en las historias que se cuentan en el cine ecuatoriano, y en las formas de contarlas. En general, creo que hay una exclusión generalizada a las diferencias propias –étnicas y sociales– del Ecuador contemporáneo. La gente percibe al cine ecuatoriano como “burgués”. Ya lo dijo alguna vez Camilo Luzuriaga:

... el cine ecuatoriano no se percibe como nacional sino como quiteño.

Y dentro de Quito, hay quien dice que no es ni siquiera de allí, sino del barrio de La Floresta. En efecto, si uno hace un estudio social de quienes producen y dirigen los filmes que llegan a las salas de cine, se dará cuenta que en su mayoría son mestizos de clase media acomodada.

Pero otros cines son posibles:

Hay muchos tipos de cine que se hacen en el Ecuador. Sería reduccionista pensar que solo existe ese cine que llega a las salas de cine, y que, como vemos, tiene serios problemas de aceptación en el público. Vimos el fenómeno Enchufe TV, que resultó un éxito sin precedentes no solo en el Ecuador sino en toda América Latina. Es un ejemplo de un grupo de realizadores que sabían bien lo que querían: llegar a todas partes con sketches de humor, en muchos casos locales, pero lo suficientemente universales para ser entendidos por múltiples públicos. Está también el fenómeno del cine de bajo presupuesto, que se hace desde las antípodas del formalismo cinematográfico; películas “bajo tierra” (como las llamó un estudio fundamental, hecho por Miguel Alvear y Christian León), y que inundaron todos los mercados informales de distribución del audiovisual. Al mismo tiempo, hay un movimiento de cine documental que, este sí, llega a festivales grandes: este mismo año, cuatro películas ecuatorianas estuvieron en la selección del festival más importante de documental, el IDFA, en Países Bajos. Y está el cine de los pueblos y nacionalidades, que llega con contundencia a los públicos objetivos que se propone llegar. Es decir, cines hay muchos, así como tipos de públicos.

TEATROS Edén—y—Colón
HOY Jueves Agosto-7-1924-HOY
Estreno simultáneo en ambos Teatros
La película nacional, de argumento, panoramas, costumeres, ambiente y artistas nacionales.
EL TESORO DE ATAHUALPA



LA PRIMERA película nacional de argumento que se presenta en la pantalla cinematográfica. INICIACION DE NUESTRO ARTE MUDO

Personajes de la película
Baqari-Evita Nayar
Laura-Lalla Corio
Francisca White-Jala Escobar
Alberto García-Lago-San Miguel
R. Matamoros-Alejo Van der Tuyn
Percy de Chamorro-F. Chaves
Indio Ramonchín F. Zaldívar
Evaristo Ixtama-M. Vozzo



FESTIVAL DE CINE ECUATORIANO
KUNTURÑAWI
EL OJO DEL CÓNDOR

www.festivalkunturñawi.com
Teléfono 09 9277 4388



INCINE
UNIVERSITARIO

Inmóvil es una publicación semestral de INCINE Instituto Superior Tecnológico de Cine Actuación, que promueve la reflexión acerca de las diversas maneras en que se relacionan el cine, la cultura y las artes.