

EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO CONTEMPORÁNEO. TRADICIONES, HORIZONTES Y RUPTURAS

Santiago Rubín de Celis Pastor*

Resumo: O audiovisual, e com ele o cinema de não-ficção, do Equador vive um momento de crescimento, industrial e tecnológico e de expansão além fronteiras, graças ao surgimento de novos festivais e outras janelas espectatoriais sem precedentes. O presente artigo tem como objetivo estudar este cinema a partir da sua diversidade temática, abordagens, modelos e perspectivas com vista a delinear uma visão concisa do cinema documental contemporâneo no Equador.

Palavras-chave: Documentário, Equador, América Latina, Séc. XXI.

Resumen: El audiovisual, y con él el cine de no ficción, ecuatoriano vive un momento de crecimiento, tanto industrial como tecnológico, y de expansión más allá de sus fronteras, merced al auge de festivales y otras nuevas ventanas espectatoriales, sin precedentes. El presente artículo pretende ahondar en él desde su diversidad de temáticas, enfoques, modelos y perspectivas para delinear un conciso panorama del cine documental contemporáneo en Ecuador.

Palabras clave: Cine documental, Ecuador, América Latina, Siglo XXI.

Abstract: The audiovisual, and with it the non-fiction film, in Ecuador is experiencing a period of growth, both technological and industrial; also there is an expansion across borders, thanks to the rise of new festivals and other spectatorial unprecedented events. This article aims to study the film from Ecuador concerning its thematic diversity, approaches, models and perspectives in order to outline a concise overview of contemporary documentary cinema in Ecuador.

Keywords: Documentary, Ecuador, Latin America, 21st Century.

Résumé: Depuis le début de la décennie, il est devenu évident une forte implication du cinéma dans la visibilité de certaines identités urbaines. Cependant, nous pouvons retracer comment les changements dans la ville et dans la mise en œuvre de certains systèmes économiques ou dans certains moments historiques (letardofranquismo) et des courants sociaux actuelles (post-industrialisme), la réalisation des films et l'émergence d'alternatives la production et la diffusion ont été très utiles dans la production d'un tissu critique et réflexive autour des politiques urbaines.

* Universidad Técnica de Ambato, Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, Carrera Comunicación Social, 060160, Ambato, Ecuador. E-mail: sruindcelis@gmail.com

Submissão do artigo: 16 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 3 de setembro de 2014.

Mots-clés: Documentaire, politiques urbaines, Barcelone, développement, Nouvelle Économie.

La ecuatoriana es, sin duda, una de las cinematografías menos conocidas del hemisferio sur americano. Con unos medios restringidos, muy alejados de los de las grandes industrias históricas del continente: México, Brasil y Argentina,¹ supeditado decisivamente a la capacidad económica del país así como a su pequeño mercado cinematográfico interno, el cine de Ecuador, hasta hace poco prácticamente invisible fuera de sus fronteras, ha vivido un lento proceso de expansión tanto industrial como tecnológica a lo largo de las últimas décadas. Un progreso cuantitativo y cualitativo evidente del que no es ajena la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), órgano que regula y promociona el cine nacional, y la entrada en vigencia de la Ley del Cine de 2006. Así, por ejemplo, frente a los diecisiete filmes de ficción producidos en el amplio lapso 1924-1999, el promedio de largometrajes realizados en el Ecuador desde 2006 alcanza una cifra anual que fluctúa entre los diez y los doce, con éxitos comerciales tan significativos como los de *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida — 220.000 espectadores² —, *A tus espaldas* (2010) de Tito Jara — 120.000 — o el documental *Con mi corazón en Yambo* (2011) de Fernanda Restrepo — 150.000 —, y una presencia cada vez más destacada en festivales y muestras internacionales. Como el país mismo, que atraviesa un proceso de modernización y desarrollo contundente, el cine ecuatoriano vive hoy seguramente su momento álgido.

En términos de visibilidad, es muy posible que el fenómeno contemporáneo más destacable sea cómo, de forma complementaria a ese

1) Desde el origen del cine sonoro, en 1930, hasta 1996 el 89% de la producción cinematográfica latinoamericana se concentró en esos tres países.

2) Situándose como la segunda película más taquillera de la historia del cine ecuatoriano tras *La Tigra* (1990) de Camilo Luzuriaga, con un total de 250.000 espectadores.

apoyo y promoción institucional del cine nacional y al fortalecimiento de circuitos de producción independiente (gracias al auge de productoras especializadas, pero también a las co-producciones y a las ayudas gubernamentales a la creación), la no ficción en Ecuador, como sucediera en los Estados Unidos en la década de los noventa y más tarde en muchos otros países del planeta, ha alcanzado en los últimos años un espacio de mayor peso en las salas comerciales, conquistando una ventana espectacular nueva desde la que difundirse. En este mismo sentido, cabe destacar, por ejemplo, la inauguración en 2000 en Quito de la sala Ocho y Medio como proyecto alternativo de exhibición, que, desde 2004, extenderá su programación al Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), en Guayaquil, y más tarde a Manta.

Y, si antes mencionaba la presencia cada vez más habitual del cine ecuatoriano en festivales y muestras internacionales, resulta evidente que buena parte de la visibilidad que ha permitido no solo a los especialistas — profesionales, estudiosos, cinéfilos— sino al público en general familiarizarse con el cine documental que se hace hoy en día en el país descansa en la creación a nivel nacional de una tupida red de festivales cinematográficos tan decisivos como el Festival Encuentros del Otro Cine (desde 2001), la Muestra de Cine Independiente de Quito (2001), el Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud (2003) o el Festival Internacional de Cine Guayaquil Film Fest (2006). A este proceso de descentralización de los cauces tradicionales de exhibición del cine documental han ido sumándose paulatinamente agentes nuevos (y a veces no tan nuevos), tales como centros y asociaciones culturales, instituciones académicas, museos, etc. El resultado, más allá de hacer simplemente visible una oferta cada vez mayor de cine de no ficción, es que esta proliferación de pantallas ha conseguido, por encima de todo, que la producción de cine documental en Ecuador comience a ser viable en términos económicos.

Como la de muchos otros países de América Latina, la cinematografía ecuatoriana está firmemente ligada al cine de no-ficción — de hecho, casi con toda seguridad el formato genérico más expresivo del continente —, una práctica filmica periférica (tanto frente al cine de ficción como respecto a las grandes industrias que lo acaparan) que, por una parte,

“habría sido un sustrato estable para el desarrollo del cine latinoamericano en el que los cineastas, los profesionales y la industria se refugiarían y experimentarían sus formas expresivas en países o en períodos en los que la ficción parecía un sueño inalcanzable”³

permitiendo, a un tiempo, reconstruir mediante la misma su historia, su identidad y su propia imagen a dichos países. Una tradición fértil, en el caso de Ecuador, desde sus orígenes: ya en la década de los años 20 destacan noticiarios y series informativas como *Gráficos del Ecuador* (1921) y *Los funerales del general Eloy Alfaro* (1921), “la más impresionante y bella de las películas cinematográficas nacionales” según la publicidad de la época, exhibidas por la compañía guayaquileña Ambos Mundos, productora y distribuidora primigenia en el Ecuador, así como los trabajos pioneros de José Ignacio Bucheli — *Las festividades del Centenario de la Independencia* (1922), filmada íntegramente en Quito; *Sobre el Oriente ecuatoriano* (1926), “copiando del natural la vida de sus pobladores y sus extraños quehaceres”— y del sacerdote italiano Carlos Crespi, precursor del cine en Cuenca, autor de *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1926), una serie de vistas de la vida diaria de las

3) Ortega, María Luisa (2011), “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano” en *Cine documental*, n. 4, URL: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html.

comunidades indígenas del este del país. Para el período 1911-1990, los cortometrajes y los documentales constituyen la parte más significativa de la producción ecuatoriana. Sin intención exhaustiva,⁴ un breve repaso a determinados contextos del cine de no-ficción en el Ecuador puede ayudarnos, en paralelo, a identificar las continuidades y las rupturas de propuestas contemporáneas respecto al pasado.

La tradición documental en América Latina se ha asociado comúnmente (a veces de forma un tanto reduccionista dado que se trata de un género de por sí extenso y variado) a un cine de intención social y política, ligado a la necesidad inmediata de testimoniar la miseria y el subdesarrollo, acusando a los responsables —sean estos la corrupción política e institucional, las oligarquías nacionales y los grupos de poder o el neocolonialismo hegemónico— de una dominación ejercida a partir de una forma de control sordo, a concienciar a los espectadores merced a una vocación de contra-información. Sin duda, esta faceta radicalizada del documental latinoamericano podría resumirse sintéticamente como “la expresión cinematográfica de una resistencia política”, que es precisamente la forma que Fernando Solanas y Octavio Getino eligieron para calificar a su esencial y muy influyente *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), película que habría de “liderar” el estallido de un “cine insurgente” a lo largo y ancho del subcontinente. La confluencia de esta vena política con otras temáticas propias, como por ejemplo la indigenista, la vida campesina o la de las minorías desfavorecidas, ligadas igualmente a la denuncia y la reivindicación sociales, es en la que descansa, en cierto

4) Para una cronología más detallada del cine ecuatoriano, remitimos a Vásquez, Teresa *et al* (1987), *Cronología de la cultura cinematográfica en Ecuador 1895-1985*, Quito: Unesco-Cinemateca Nacional, y a Granda, Wilma (1995), *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Quito: Unesco, y (2000), *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio, 1922-1996*, Quito: Unesco.

modo, el gran impulso del documentalismo en el Ecuador en los años 70, con títulos señeros como *Alfredo, un chico betunero de Guayaquil* (1968) de Rolf Blomberg, con ecos de la influyente *Tire dié* (1960) de Fernando Birri, *Chimborazo. Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* (1979) de Fredy Ehlers, Rodrigo Robalino y Tom Alandt, o *Hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo Guayasimín, que se encuentran entre los títulos clásicos del documental ecuatoriano de todas las épocas.

Idéntica sensación de resistencia a aquella, ante un nuevo estado de emergencia sociopolítica, en este caso motivada por la corrupción institucional, la desconfianza en la clase política y las protestas populares en contra de varios Ejecutivos y, subsidiariamente, la grave crisis económica ocasionada por la quiebra masiva del sistema financiero ecuatoriano en 1999, elementos todos ellos que sumieron al país en una prolongada y salvaje recesión, fue la que impulsó el surgimiento del Movimiento Documentalista Ciudadano. Un colectivo, coordinado por José Yépez, que, partiendo de los principios del cine directo y de la búsqueda de nuevas formas de documental militante, testimonió (con un metraje total de más de veinte horas) la situación política en el convulso 2005 en la ciudad de Guayaquil: la Marcha Blanca y las manifestaciones populares, la inestabilidad política que asolaba el país y el regreso del ex-presidente Bucaram al Ecuador, tras un asilo político en Panamá. Una praxis que aproxima ésta a otras formas de video-activismo en América Latina en la línea de grupos audiovisuales autónomos como los *piqueteros* argentinos, o al Proyecto de Medios de Comunicación de Chiapas Promedio, Imágenes en Movimiento y otros colectivos relacionados con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), equivalentes contemporáneos de los importantísimos Grupo Cine Liberación y Grupo Cine de la Base.

Desde la década de 2000, el documentalismo ecuatoriano se ha encargado de revisar algunas oscuras páginas de la historia reciente del

país en películas como *Alfredo vive Carajo!* (2007) de Isabel Dávalos, recuento del movimiento guerrillero del mismo nombre, activo entre los años 1983 y 1988, y *Con mi corazón en el Yambo*, galardonada con numerosos premios internacionales, que se apoya en una vena testimonial de rica praxis en América Latina (de la obra de documentalistas “clásicos” como Santiago Álvarez o Patricio Guzmán al nuevo cine-activismo político realizado por colectivos de producción audiovisual periféricos), innovando al tiempo en sus modelos de referencia. Además, el destacado rendimiento comercial de ambas, sobre todo el de ésta última, el documental más visto de la historia del cine ecuatoriano, demuestra la cada vez mayor viabilidad económica de la producción de cine documental en una industria aún pequeña como la ecuatoriana.

En este mismo sentido, *La muerte de Jaime Roldos* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, financiada por el Consejo Nacional de Cinematografía, los Ministerios de Cultura y Educación ecuatorianos, el fondo Ibermedia y las fundaciones IDFA Bertha Fund (Holanda) y AlterCiné (Canadá), merece comentario aparte. La película, que ya antes de su estreno en agosto del pasado año había generado una intensa expectación social, parte de una minuciosa revisión de archivos filmicos e históricos nacionales para reconstruir los acontecimientos que siguieron al regreso del país a la democracia tras las elecciones de 1979, la llegada de Jaime Roldos al gobierno y su controvertida muerte. Controversia que la ha acompañado en su exhibición en las salas comerciales: la cadena de exhibición ecuatoriana Supercines, una de las más poderosas del país, rehusó estrenar la película aduciendo su deseo de no asociar su nombre a un uso político o ideológico del cine. Pese al hecho de ver reducida su carrera comercial ante dicha negativa, lo que de algún modo ha dificultado que la película llegue al mayor público posible, *La muerte de Jaime Roldos* ha

revelado que la descentralización de los circuitos de exhibición del cine documental en Ecuador es ya un hecho constatado.

Otro de los temas recurrentes dentro de la producción documental ecuatoriana ha sido la vida, las costumbres y la cultura indígena. Un cine, digamos, más o menos etnográfico que ha tenido un fértil desarrollo histórico y que, con el devenir socio-político del país, ha ido reinventándose constantemente. De la tradición antropológica de los citados pioneros — Bucheli y Crespi, a los que podríamos unir sin duda varios de los primeros trabajos del sueco afincado en el Ecuador Rolf Blomberg—, que bien podría coincidir históricamente con el llamado documental *explorador* (Barnouw, 2002), a un cine de intención propagandística, generalmente patrocinado por instituciones públicas, como por ejemplo *Los salasacas* (1954), del escritor y diplomático Demetrio Aguilera Malta, financiado por el Ministerio de Obras Públicas para promocionar el país en el extranjero, o al “documental épico” o “de reconocimiento” (León, 2010) de los indígenas como parte de la identidad nacional, asociado comúnmente al inicio de la explotación petrolera en el país. El cine indigenista, muy presente también en otros países como Perú —en la obra de directores como Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva— o Bolivia —Jorge Sanjinés, quien filmó en el Ecuador *Llocsi caimanta* (Fuera de aquí, 1981)—, ha sido en Ecuador el campo de una dominación racial. A través de esos textos audiovisuales, creando y recreando nociones sobre el otro basadas en su diferencia e inferioridad, se propuso un “ideal” de integración social (como también sucedió en otros países del continente americano) bajo formas racializadas y excluyentes. Para hallar el punto de inflexión de esta dominación encubierta es necesario aproximarse en el tiempo hasta el momento en el que estas comunidades han accedido a la producción de sus propias visiones de sí mismos y de su entorno.

Dos acontecimientos,⁵ más o menos recientes, resultan de una gran relevancia histórica a este respecto. En 1987 la Federación Indígena Campesina de la provincia de Bolívar organizó el Primer Festival de Cine Indígena “Indio Guaranga”, exhibiendo una veintena de películas nacionales y extranjeras, dando voz a comunidades cuyo discurso a través de medios audiovisuales era hasta entonces prácticamente inexistente. Similar propuesta, si bien abierta a los trabajos de cineastas indígenas de todo el continente americano, fue el Primer Festival de Cine y Vídeo de las Naciones de Abya Yala, en 1993, una convocatoria cuyo primer premio obtuvo el film documental ecuatoriano *Amaru* (1993) de Oswaldo Guayasamín. La incorporación de las comunidades indígenas a los procesos de modernización ha resultado esencial de cara a la emergencia de un discurso propio, alejado de la identidad racial excluyente construida hegemónicamente desde el poder.

En las últimas décadas, el cine indigenista ha evolucionado en dirección a dos importantes fenómenos sociales (en cierto modo confluyentes) de nuestro tiempo, la defensa de los derechos de los pueblos indígenas y el movimiento ecologista. Seguramente el ejemplo más significativo de esto es *Soy defensor de la selva* (2005), del realizador indígena Eriberto Gualinga, ganadora del premio Anaconda a los audiovisuales indígenas entregado ese mismo año en La Paz, Bolivia, que toma una postura militante, desde dentro, concienciadora, respecto a la necesidad de proteger la biodiversidad y prevenir el cambio climático, defendiendo a un tiempo su hábitat natural. Un film en el que —como ha

5) A estos, sin duda, habría que sumar los múltiples talleres de capacitación audiovisual así como la promoción de múltiples redes de producción y distribución del cine y vídeo de los pueblos indígenas no solo en la República del Ecuador sino por todo el continente.

señalado acertadamente María Luisa Ortega (2011)⁶— autorepresentación y autogestión indígenas están firmemente conectadas.

El imaginario colectivo ha identificado comúnmente, de forma un tanto simplista, el cine documental con un cine de la memoria. Sin embargo el cine de no ficción contemporáneo en Ecuador no se limita, evidentemente, a dichas coordenadas temáticas heredadas del pasado (aunque sean expuestas bajo formas nuevas); vigorizado por la modernización del país, se abre —coincidiendo con la ebullición del cine de lo real a nivel global, planetario— a un continuo desarrollo de fronteras y horizontes hasta ahora desconocidos. No solo se erige como una radiografía del pasado desde el presente, sino como una herramienta de investigación, de exploración de una realidad social rica, diversa, que se halla en un punto que, diríamos, es una síntesis de todo lo posible. Esta veta explorativa e innovadora es, como no lo había sido nunca hasta ahora, definitoria no solo del documentalismo ecuatoriano actual sino del conjunto de su audiovisual. Así, la diversidad, temática y de enfoques, resulta característica de este período. Un momento histórico en el que Ecuador posee una confianza infinita en las imágenes y los sonidos que hablen sobre él, en sus historias y mitos propios, en unas imágenes sobre el pasado, sí, devolviéndole su historia reciente como la herencia más preciada, pero también sobre el presente y lo futuro. Este estallido —porque no cabe calificarlo de otro modo— parte de una concepción de sí mismo por parte del cine de no ficción como de una “investigación crítica de un mundo liberado y sin fronteras al que hace toda clase de preguntas por medios que se han vuelto complejos”⁷, y también sobre una

6) Ortega, María Luisa, *Op. cit.*

7) Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2007), *La pantalla global. Cultura mediática en la era hipermoderna*; Barcelona: Anagrama, p. 146.

ampliación del horizonte de lo que puede o no convertirse en un hecho, más que cinematográfico, *cinematografiable*.

Así, entre los numerosos trabajos destacados de los últimos años que cabe citar, abundan las propuestas más diversas. Como *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cuesta, que bajo la forma de una carta abierta filmada de un padre a sus hijos, nacidos fuera del país, reflexiona sobre temas como la emigración, la identidad y el desarraigo, o *Ecuador versus el resto del mundo* (2001) de Pablo Mogrovejo, cuyo punto de partida — la clasificación de la selección nacional para la Copa del Mundo de fútbol, tras una interminable ausencia de setenta años — sirve como excusa para ensayar una micro-visión de la sociedad actual del país, así como una reflexión sobre algunos de los elementos significativos en torno a los que se aglutina la identidad nacional. *Quebradas de oro* (2004), realizada por el documentalista norteamericano John Tweedy, una especie de película-río sobre la época en la que la compañía americana SADCO, a principios del siglo XX, gestionó la minería en Ecuador, que se basa en filmaciones y testimonios de los propios mineros y pobladores, convertidos no solo en protagonistas del relato sino en sus mismos autores.

Dentro de toda esta multiforme variedad hay lugar también para uno de los géneros de no-ficción más en boga (y que ha alentado algunas de las propuestas más experimentales, todo sea dicho de paso) en las últimas décadas: el retrato cinematográfico. Un género con propuestas tan dispares, tanto en lo conceptual y discursivo como respecto a los dispositivos incorporados, como ejemplos de él podríamos presentar: *Matilde* (2005) de César Carmigniani, retrato de Matilde Hidalgo de Prócer, primera mujer en ejercer el derecho al voto, que bascula entre la intrahistoria y un relato íntimo y la historia reciente del país y la esfera de lo público; *Jaime Guevara: entre cuerdas libertarias* (2007), sobre el cantautor y activista político quiteño vinculado a la nueva canción

ecuatoriana en los años ochenta, ahondando entre las relaciones muchas veces secretas entre la cultura popular y la identidad ecuatoriana; o *El último hielero* (2012) de Sandy Patch, que revisa, prorroga e hibrida el cine indigenista desde la modernidad.

Conclusiones

El cine de lo real en Ecuador atraviesa un momento de desarrollo unido, por un lado, a una expansión industrial y tecnológica inequívoca del audiovisual en dicho país, y, por otro, como parte de un boom generalizado del mismo, alcanzando, tras la conquista de nuevas (y vigorosas) ventanas espectatoriales tales como las salas comerciales, la televisión, los festivales especializados, etc., a un público cada vez mayor. En paralelo al sonoro crecimiento del país, el documentalismo contemporáneo en Ecuador se erige como un agente de investigación (e innovación) audiovisual de la rica diversidad social del país. Parafraseando las palabras de Manolo Sarmiento, Director del influyente Festival Encuentros del Otro Cine, “la conciencia, el cambio, la demanda de un testimonio, no de un spot, de una imagen que sea a la vez texto, memoria, crítica y encuentro. Eso, nada más, es el audiovisual”⁸ por el que apuesta ahora mismo el país.

Referencias bibliográficas

BARNOUW, Erik (2002), *El documental: historia y estilo*, Barcelona: Gedisa.

8) Sarmiento, Manolo (2008), *EDOC Catálogo- Pensar el documental*, Quito: VII Encuentros del otro Cine- FICDOC.

- GRANDA NOBOA, Wilma (1995), *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Quito: Unesco.
- _____ (2000), *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio, 1922-1996*, Quito: Unesco.
- LEÓN, Christian (2010), *Reinventando al otro. El documental indigenista en Ecuador*, Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2007), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
- ORTEGA, M^a Luisa (2011), “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano“. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html. Consultado el 08 y 10/06/2014.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Coord.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ MURILLO, M^a Dolores (2010), “Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el siglo XX”. Disponible en: <http://revistas.um.es/navegamerica>. Consultado el 14/06/2014.
- VÁSQUEZ, Teresa *et al* (1987), *Cronología de la cultura cinematográfica en Ecuador 1895-1985*, Quito: UNESCO-Cinemateca Nacional.
- V.V.A.A. (2008), *Encuentros del otro Cine Catálogo-Pensar el documental*, Quito: VII Encuentros del Otro Cine-FICDOC.