

Breve recorrido por el cine ecuatoriano y su representación social

Brief Tour of Ecuadorian Cinema and its Social Representation

Alberto Ernesto Mite Basurto^{1*} <https://orcid.org/0000-0002-8478-7968>

¹Universidad Estatal de Milagro-UNEMI. Ecuador.

*Autor para la correspondencia: amiteb@unemi.edu.ec

RESUMEN

La cultura es un elemento inherente a cada integrante de la sociedad y conforma su expresión vital de la cual no puede sustraerse. Dentro de esto, el cine incluye la realización dinámica de todas las artes, siendo un fenómeno cultural que contiene en sí mismo expresiones creativas de la sociedad. Este artículo hace un breve recorrido por las distintas etapas del cine ecuatoriano, donde se destaca el cine documental etnográfico. También analiza los desafíos que tiene el Nuevo Cine Ecuatoriano para lograr representar el complejo carácter plurinacional y etnorracial del país.

Palabras clave: historia del cine ecuatoriano; cine de ficción; cine documental; cine ecuatoriano.

ABSTRACT

Culture is an element inherent to each member of society and forms its vital expression from which it cannot be evaded. Within this, the cinema includes the dynamic realization of all the arts, being a cultural phenomenon that contains in itself creative expressions of society. This article makes a brief tour of the different stages of Ecuadorian cinema, where ethnographic documentary film stands out. It also analyzes the challenges facing the New Ecuadorian Cinema in order to represent the complex plurinational and ethnoracial character of the country.

Keywords: *history of Ecuadorian cinema; fiction cinema; documentary cinema; Ecuadorian cinema.*

Enviado: 20/7/2021

Aprobado: 05/09/2021

INTRODUCCIÓN

Desde su creación, el cine se ha impuesto como una de las manifestaciones visuales más complejas y completas, convirtiéndose en una de las expresiones culturales más relevantes, así como en uno de los medios más consumidos por la sociedad globalizada.

El cine ha evolucionado casi a la par que la sociedad de los siglos XX y XXI, «inspirándose en sus sociedades, preocupaciones, gentes, mitos y leyendas» (Ríos & Escalera, 2014, p. 66).

Como expresión artística, el cine tiene la habilidad de envolver la historia mediante el uso de la luz y el sonido induciendo al espectador alejarse de su realidad y vivir por un tiempo la historia propuesta. Con el uso del lenguaje audiovisual logra conmover, emocionar, hacer llorar, reír, suspirar, inspirar, alegrar al espectador, entonces el cine tiene un efecto viral donde las emociones fluyen a través de la sala de proyección al exponerlo a sus fórmulas de imágenes visuales/sonoras.

Una de las preguntas que siempre se hace es ¿Qué tipo de cine vemos, uno que sea de entretenimiento o uno que sea reflexivo, que haga pensar y cuestionarse como espectador?, independientemente del tipo o género los mensajes siempre están implícitos dentro de la trama, son propuestos en el aspecto didáctico del cine donde se va más allá de la ficción, es una herramienta de comunicación que tiene un alcance en un gran sector de la sociedad por ende tiene una misión socio/cultural. «El cine tiene la función de retratar la realidad con imaginación, Debe tener un efecto reflexivo y sanador; la denuncia tiene que hacerla la televisión, aunque no lo hace cabalmente porque no le interesa» ((Muñoz, 1992). Este aspecto ha servido como un articulador de imaginarios sociales que ha dado lugar a mensajes políticos, religiosos, doctrinas, etc.

Se reconoce que el cine ecuatoriano ha evolucionado considerablemente desde su nacimiento hace casi un siglo, particularmente por los temas que aborda. Estos incluyen «nuevos argumentos y problemáticas que enfrenta el Ecuador contemporáneo, nuevas corrientes políticas, ideologías, tabúes religiosos, desigualdad social, violencia y corrupción, sin dejar nunca de lado sus bases e inspiración en la vida sociocultural ecuatoriana» (Almeida, 2017, p. 7)

DESARROLLO

Los medios masivos de comunicación juegan un papel fundamental en la representación de la realidad ya que los medios audiovisuales a causa de su gran difusión y del impacto que tienen las imágenes tienen hoy un gran poder simbólico.

En el caso del cine, a través de los años este se ha presentado como una herramienta de gran poder persuasivo y educativo (Ríos & Escalera, 2014). Ha sido usado para representar, audiovisualmente, diversos y complejos problemas asociados con las relaciones entre las identidades culturales y los procesos históricos (Goyeneche-Gómez, 2012).

En América Latina, el cine ha sido principalmente «de denuncia» y ha estado marcado por preocupaciones sociales. Desde el lenguaje audiovisual el cine latinoamericano ha contribuido a la creación de «una contrahegemonía para transformar un mundo atado por varios siglos a esquemas coloniales de subalternidades» (Álvarez, 2016, p. 92).

Particularmente, en Ecuador el cine está determinado por la estructura del modelo social imperante en cada etapa histórica (Camas, 2016), donde en los últimos años se han producido profundos y decisivos cambios, unos relativos a la situación política y económica y otros generados por las tecnologías de la información y la comunicación, que han derivado, entre otros aspectos, en el creciente interés por la identidad social y cultural del país. La producción cinematográfica del Ecuador «es un reflejo de sus tradiciones, su geografía, sus paisajes, su música y sus palabras, es todo lo que significa ser Ecuador» (Almeida, 2017, p. 12).

Por su parte, Serrano (2001) propone una visión crítica sobre lo que significa el cine ecuatoriano para la nación y llega a plantear que detrás de cada película hay un discurso que sustenta una idea de lo que es la nación. Otros autores como Coryat y Zweig (2019) consideran que este constituye un lugar de lucha de las relaciones entre el Estado y la sociedad que reflejan una lucha más grande por la ciudadanía plurinacional. Sin embargo, en Ecuador, la actividad cinematográfica no se ha consolidado como industria a pesar de la cantidad de producciones realizadas desde la primera película realizada en 1924 (Romero, 2010).

Según Serrano (2001) la historia del cine ecuatoriano se divide en tres etapas.

Primera etapa: Inicios del siglo XX

Aunque desde 1874 se registra en el país la proyección de las primeras imágenes cinematográficas realizadas por el científico alemán Theodoro Wolf no es hasta varios años después que se puede hablar del verdadero inicio del cine ecuatoriano.

En 1906, el italiano Carlo Valenti filmó y exhibió en la ciudad de Guayaquil los primeros registros cinematográficos que se conocen en Ecuador. En Quito, proyectó las películas *Vistas del Conservatorio Nacional de Música* y *Festividades del 10 de Agosto* (Loaiza & Gil, 2016).

Posteriormente, en los años 20, se instaura la «pequeña edad de oro del cine ecuatoriano», cuyo principal representante es Augusto San Miguel, quien produce el primer largometraje argumental ecuatoriano: *El tesoro de Atahualpa* (1924). Este filme, que sería el primero de la recién creada empresa Ecuador Film Co.

cuenta, en clave de relato de aventuras, la historia de un estudiante de medicina en busca de las legendarias riquezas que los incas ocultan al momento de la conquista española. Ese mismo año, se estrena *Se necesita una guagua* la cual mediante un tono de comedia denuncia el fraude electoral de la época. Un año después, en 1925, este mismo director realiza *Un abismo y dos almas*, drama de realismo social que denuncia la explotación inhumana de la que es víctima el indio ecuatoriano.

En 1924 se estrena el documental *Actualidades quiteñas* donde aparece el Presidente de la República, Gonzalo Córdova, y se exhibe la fiesta carnavalesca de los universitarios quiteños (Granda, 2006). Un año después, en 1925, se exhibe *El desastre de la vía férrea* que fuera el último filme de la empresa Ecuador Film Co.

Asimismo, en esa época el italiano Carlos Crespi registra por primera vez imágenes del oriente ecuatoriano y produce en 1926 la primera película documental *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*, considerada el primer film etnográfico de Ecuador (Camas, 2016).

Posteriormente, se produce una larga pausa de casi cincuenta años en la actividad cinematográfica del Ecuador, por lo que durante ese periodo no se puede identificar una producción cinematográfica continua y, lo que existe son esfuerzos aislados o dispersos, donde se desatacan las producciones de Rolf Blomberg sobre los pueblos indígenas de la Amazonía especialmente entre los años 50 y 60.

Al respecto, Torres (2007) afirma lo siguiente sobre el cine ecuatoriano:

Nuestro pasado cinematográfico hay que mirarlo con rigor y honestidad, y reconocer que, con esos pocos fotogramas, que nos llegan de Augusto San Miguel, Carlos Crespi y de cada una de los breves intentos hechos hasta los ochenta, la única relación posible es afectiva antes que propiamente cinematográfica.

Segunda etapa: Los años 80

La situación política y económica de Ecuador durante la década del 70 marcó cambios acelerados en la cultura ecuatoriana. Las dictaduras militares implementaron el modelo desarrollista en el país, el Estado interviene como ente modernizador de la economía y la sociedad, el nacionalismo se transforma en la ideología oficial, al mismo tiempo que el *boom* petrolero produce un crecimiento acelerado de las ciudades principales y de la clase media (León, 2017).

Luego del «silencio cinematográfico», en Ecuador no se volvió a hacer cine hasta finales de 1970, cuando una generación de cineastas ecuatorianos, algunos de ellos formados en México y Rusia, empezó el aprendizaje colectivo del oficio del cine en este país, «filmando ante todo documentales de corta duración,

con un claro interés por la identidad nacional, haciendo lo que la novela en otros países latinoamericanos empezó a hacer un siglo atrás: construir una conciencia de la historia nacional» (Luzuriaga, 2013, p. 76).

Esta primera generación de cineastas ecuatorianos, influenciados por los movimientos de izquierda latinoamericanos, realiza un cine de marcado corte social. Sus obras se orientan hacia temáticas sociológicas, antropológicas e históricas y tienen como finalidad política la afirmación de la identidad nacional (León, 2017). Estos creadores reconocían que el país no disponía de una tradición dramaturgica y teatral a partir de cuya experiencia poder construir la ficción por lo que escogieron como temática fundamental de su trabajo la historia del Ecuador, «entendida tanto como los grandes sucesos del pasado, así como la vida cotidiana indígena, rural y popular, que todavía contenía los vestigios de las formas de vivir y de pensar propias del pasado anterior a la conquista española y anterior a la modernidad» (Luzuriaga, 2013, p. 76).

En 1990 aparece la primera película que podría llamarse «de época», *La tigra*, del realizador Camilo Luzuriaga, heredera tardía del nacionalismo nunca consumado en Ecuador. El filme recrea el ambiente rural montubio de costa ecuatoriana de la década del 30 cuando la corriente civilizadora había empezado a esquebrajar los vestigios de la cultura rural. La película, con tonos históricos, se pregunta y a la vez explica sobre el porqué del derrumbe y de la subsiguiente mitificación del mundo montubio (Luzuriaga, 2013).

Temáticas como la situación económica y política del país, la emigración o la crisis bancaria de los años 90 fue reflejada por distintos realizadores. Películas como *Ratas, Ratonos y Rateros* (1999) expusieron la dura realidad del país. Esta es considerada un relato sobre la pérdida de la inocencia, a través de la historia de un joven sin oportunidades y sin sentido en su vida. Para muchos, esta película marca un antes y después en el cine nacional (Loaiza & Gil, 2016) y se convierte en el primer intento de contemporización del discurso audiovisual. Su director lleva por un lado el peso de contar una realidad y por otro, el de no deberse a nadie (Carpio, 2009).

Por su parte, el cine documental de esta etapa se dedicó a registrar los vestigios arqueológicos y culturales del pasado. «El comportamiento de ese documentalismo era estadístico, y su forma de exposición era debatiente, en abierta discusión contra el discurso dominante de esa época, todavía hispanófilo, feudal y antinacional» (Luzuriaga, 2013, p. 76). El cine documental, y más en concreto el documental etnográfico, tuvo un papel importante al convertirse en «una herramienta que analiza, critica y produce y/o reproduce modelos de identidad» (Camas, 2016, p. 304).

En esta etapa se produce un *boom* del documental indigenista, el cual hace del mismo una herramienta para producir conocimientos sobre las culturas ancestrales y donde se reproduce la ideología del modelo social imperante o donde se generan nuevas formas de ideología.

Durante esta época, el cine documental ecuatoriano se centra en dos temas trascendentales: los estudios amazónicos y los de religiosidad popular. El objetivo es promover el respeto por los pueblos indígenas entre los latinoamericanos no indígenas, y a la vez proveer de materiales a las comunidades indígenas para una reflexión sobre su propia identidad (Camas, 2016).

Esta prolífica producción de cine documental, estuvo marcado por *Los hieleros del Chimborazo* realizada en 1980 por Gustavo e Igor Guayasamín.

En sus obras, los realizadores audiovisuales denuncian las condiciones de marginación a la que es sometido el indígena desde la conquista haciendo de este una víctima, de ahí que, para estos realizadores, su obra tenga como función política implícita integrar al indígena a la vida de la nación ecuatoriana (León, 2017).

La obra documental de esta etapa reafirma la concepción colonialista que tienen los intelectuales mestizos sobre el indígena y actualiza el mito de «la raza vencida». Se destacan las obras *La minga* de Ramiro Bustamante (1975), *Entre el sol y la serpiente* de José Corral Tagle (1977), *Chimborazo. Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* de Fredy Elhers (1979), *Quitumbe* de Teodoro Gómez de la Torre (1980), *Boca de lobo*, *Simiatug* de Raúl Khalifé (1982) y *Raíces* de Jaime Cuesta (1982).

A partir de 1991 el movimiento indígena irrumpe en la política nacional y distintas organizaciones vinculadas a este fomentan la realización de productos audiovisuales. Los indígenas, críticos ante el papel hegemónico que hasta entonces han jugado los medios audiovisuales, usan la tecnología de la imagen para autorepresentarse. Surge así el video indígena como testimonio de la vida, las costumbres y luchas de las comunidades realizadas desde sus propias necesidades.

Las obras realizadas en estos años permitieron consolidar la producción cinematográfica y en 1981 se funda la Cinemateca Nacional de la Casa de Cultura Ecuatoriana. Es necesario mencionar que antes de la creación de la Cinemateca Nacional mucha de la producción cinematográfica del país fue marginada por lo que esta institución ha hecho grandes esfuerzos para recuperar la «memoria en movimiento» (Romero, 2010).

Tercera etapa: El Nuevo Cine Ecuatoriano

A partir de los años 2000, el cine desarrollado en Ecuador marca un resurgimiento importante dentro del entorno cultural marcado por lo social.

El cine ecuatoriano ha tenido una existencia continua con estrenos anuales en aumento: *Sueños en la Mitad del Mundo* (1999), *Alegría de una vez* (2001), *Fuera de Juego* (2002), *Un titán en el ring* (2002), *Tiempo de Ilusiones* (2003), *Cara o cruz* (2003), *Un hombre y un río* (2003), *Jaque* (2003), *1809-1810 Mientras llega el día* (2004) *Crónicas* (2004) y *Desátame* (2006), entre otras.

La producción audiovisual en esta etapa abarca el cine histórico a través del filme *Mientras llega el día*, 2004, el cual recrea momentos significativos de período comprendido entre agosto de 1809 y agosto de 1810, en el cual los quiteños desataron la lucha contra el poder colonial, y «propicia un acercamiento al pasado en actitud niveladora y dialogante, elimina la ‘distancia épica’ de la novela histórica tradicional y propicia una revisión crítica de los mitos constitutivos de la nacionalidad» (Aínsa, 2003, p. 28).

En estos años, los realizadores siguen reflejando la realidad del país al acercar su obra a temas como la raza, clase, género y sexualidad. Los cineastas de esta etapa se caracterizan por producir narrativas mestizas ficticias, películas de autor particulares del contexto ecuatoriano (Coryat & Zweig, 2019).

En 2011, se estrena el largometraje documental *Con mi corazón en Yambo*, película que repasa la tortura y represión indiscriminada de la policía a fines de 1980, en pleno auge del neoliberalismo en el Ecuador.

También en esta etapa, y en parte por los efectos del neoliberalismo, los cineastas ecuatorianos empezaron a crear «cine de la marginalidad» porque representa «una realidad social y cultural que tiene su propia existencia a los márgenes de la racional productividad de la modernidad» (León, 2005, p. 13).

Durante la mayor parte del siglo XX, el cine ecuatoriano no tuvo instituciones ni políticas culturales que pudieran ayudar a su desarrollo (De la Vega, 2015). Sin embargo, este periodo ha estado marcado por un crecimiento estable de la institucionalidad, infraestructura y profesionalización del sector (Coryat & Zweig, 2019). En el 2006 fue aprobada la Ley de Cine y en el 2007 se funda CNCine gubernamental, el cual, en el 2017, se convirtió en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA).

Retos del Nuevo Cine Ecuatoriano

A pesar de tener una gran diversidad etnorracial y fuertes acentos regionales, no hay un cine enunciativo de toda la nación. Por el contrario, 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 & Zweig, 2019).

La actual producción audiovisual ecuatoriana refleja la diversidad etnorracial y cultural, como es el caso del *cine indígena* o *cine de los pueblos* y *nacionalidades*, el *cine comunitario*, los documentales activistas y los cines regionales, como el cine de la Costa (Coryat & Zweig, 2019).

Sin embargo, aunque resulta heterogéneo, el cine ecuatoriano actual está profundamente atravesado por divisiones regionales, de clase y etnorraciales (Coryat & Zweig, 2019). De ahí, uno de los mayores retos a los que este se enfrenta.

CONCLUSIONES

Desde su creación, la producción audiovisual ecuatoriana ha estado marcada por una representación crítica del modelo social, económico, político y cultural imperante en cada etapa histórica, donde la mayoría de las historias se insertan en los problemas que atañen a la «realidad» de la sociedad e individuo ecuatoriano. El cine ecuatoriano debe buscar nuevos modos de construcción y de representación de identidades socio-culturales en la que pueden y deben involucrarse todas las instituciones y administraciones públicas estatales, regionales, locales y comunitarias, así como los diversos organismos no gubernamentales, y los distintos agentes y actores sociales de la sociedad ecuatoriana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado*. Mérida: El otro el mismo.
- Almeida Plúas, M. J. (2017). *Cinematografía ecuatoriana: análisis audiovisual de las temáticas*. Tesis de Grado. Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador. <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/14183>
- Álvarez Pitaluga, A. (2016). Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015). *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 4 (2), 91-108. <http://www.revflacso.uh.cu/index.php/EDS/article/view/122>
- Camas Baena, V. (2016). Documental etnográfico en el Ecuador del buen vivir: pasado, presente y perspectivas futuras. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4 (2), 303-318. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i2.131>
- Carpio, R. (2009). El cine hecho en Ecuador. *Nuestros rollos*, 11,32-34.
- Coryat, D. & Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. *Post(s)*, 5(1). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, 15 (3), 387-414. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2594/2856>
- Granda Noboa, W. (2006). *Cronología del Cine Ecuatoriano*. Recuperado de Cinemateca Nacional del Ecuador: <http://cinematecanacionalecuador.com/archivo/publicaciones/>
- Martínez, M. A. (2004). Cine y Comunicación Intercultural. La paradoja de un aparente intercambio entre culturas. *Razón y Palabra*, 37. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/mmartinez.html>
- Muñoz, D. (27 de noviembre, 1992). Carlos Saura afirma que “es más difícil hacer películas hoy que durante el franquismo”. *El País*. http://elpais.com/diario/1992/11/28/cultura/722905202_850215.html

- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- León, C. (2017). *El cine ecuatoriano y sus desafíos*. <https://www.ochoymedio.net/el-cine-ecuatoriano-y-sus-desafios/>
- Loaiza Ruiz, V. Y. & Gil Blanco, E. (2016). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 52-66. <https://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20156>
- Luzuriaga, C. (2013). Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (121), 73-80. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/455>
- Ríos Moyano, S. & Escalera Pérez, R. (2014). El arte en el cine y su uso como ampliación. Del conocimiento del hecho artístico. *El Futuro del Pasado*, 5, 65-89. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.003>
- Romero Albán, K. del R. (2010). *El cine de los otros. Representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/2396>
- Serrano, J. L. (2001). *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*.
- Torres, G. (2007). *Cine ecuatoriano: los susurros de la imagen*. Disponible en: <http://www.ochoymedio.net/>

Conflicto de intereses

El autor declara que no existe conflicto de intereses.