

Universidad Internacional SEK

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Tesis de Grado

“El cine documental militante y el videoactivismo en el Ecuador”

Autor: Estuardo Camilo Novoa Romero

Director de tesis: Enrique Arciniega

Quito – Ecuador

21 de Octubre de 2009

Resumen

Desde sus inicios, el cine ha servido para registrar y mostrar partes de la realidad. Esta necesidad de documentar hechos de la vida cotidiana hizo que se vayan estructurando historias y acontecimientos con una narrativa que aprovecharía todos los recursos audiovisuales. Fue así que nace el cine documental y al mismo tiempo realizadores comprometidos con mostrar esas realidades poco conocidas alrededor del mundo y en especial, denunciar las desigualdades económicas y sociales. Surge el documental de denuncia social al mismo tiempo que se consolidan las ideologías políticas en el mundo. El socialismo y el capitalismo marcan el destino de los pueblos, logrando acrecentar la riqueza de unos y la pobreza de otros. El Ecuador no fue la excepción, motivo por el cual los realizadores ecuatorianos tuvieron que hacer documentales que evidencien la situación del país. A excepción de Cuba, el triunfo del capitalismo en el continente se concretó debido a la intervención de Estados Unidos, en especial por medio del apoyo a dictaduras militares que derrocaron a los gobiernos democráticos. Los militantes de izquierda pusieron resistencia al dominio imperialista de diferentes maneras. Se conformaron grupos guerrilleros y movimientos políticos de acción popular. En tiempos de guerra la ideología debía hacerse evidente para incidir en el cambio de dirección que estaba necesitando América Latina. Es así que nace el cine documental militante, con realizadores comprometidos en denunciar desde su posición ideológica. Militantes en Ecuador se unen a la eterna lucha contra el sistema capitalista y sus nefastas consecuencias contra la población. Con la llegada del video, los costos del equipo necesario para registrar imágenes en movimiento baja por lo que surgen los llamados videoactivistas.

Abstract

From the beginning, cinema has been used to register and show parts of reality. This necessity to document facts of the daily life made that stories and events to be structured with a narrative that will make the most of the audiovisuals resources. It was that way that were born the documentary films and at the same time filmmakers politically committed in showing those little known realities around the world and specially, denouncing the economic and social inequalities. Documentary films of social denunciation emerge at the same time that the political ideologies consolidate in the world. The socialism and the capitalism marked the destiny of the people, managing to increase the wealth of some and the poverty of others. Ecuador wasn't an exception, for which motive the Ecuadorian filmmakers had to do documentaries that made clear the situation of the country. Excluding Cuba, the triumph of capitalism in the continent was concreted due to the intervention of the United States, especially by its support to military dictatorships that overthrew the democratic governments. The left militants putted resistance to the imperial domination in different ways. Different guerrilla groups and political movements of popular action were conformed. In times of war the political ideology had to be made evident to affect the change of direction that needed Latin America. It was that way that was born the militant documentary cinema, with filmmakers committed to denounce from their ideological position. Militants in Ecuador joined the eternal fight against the capitalist system and its negative consequences against the people. With the arrival of the video technology, the prices of the equipment necessary to register images in movement lowered making the videoactivists appear in the audiovisual scene.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis padres que han sido mi guía e inspiración durante toda mi vida.

Agradecimiento

Agradezco a mis profesores de la Universidad Internacional SEK, que con sus enseñanzas contribuyeron a que mi interés por esta profesión se consolide. A Enrique Arciniegas, mi director de tesis, que con paciencia y empeño supo guiar esta investigación desde el inicio. A mis compañeros y amigos con quienes compartí tantas horas de estudio.

Un agradecimiento especial a todos aquellos que hicieron posible que esta investigación se realice. A Wilma Granda y a todas las personas que entrevisté.

Declaración juramentada

Yo, Estuardo Camilo Novoa Romero, ciudadano ecuatoriano, con número de cédula 170969912-6. Declaro que la realización de esta tesis es un documento académico que cumple con las normas universalmente aceptadas de rigor metodológico, argumentación y ético, ya que toda la información que se encuentra en este documento es de mi autoría, y aquella información de carácter científico y teórico, su fuente ha sido correctamente citada.

No de Cédula: 170969912-6

Índice

Introducción pg. 13

CAPÍTULO 1

1. El cine documental pg. 15

1.1. Breve historia del cine documental en el mundo pg. 15

1.1.1. Los inicios del registro de imágenes pg. 17

1.1.2. Documentalistas exploradores pg. 22

1.1.3. Robert Flaherty y la antropología social pg. 23

1.1.4. El documental de contenido social y John Grierson pg. 24

1.1.5. El documental ideológico: Dziga Vertov pg. 28

1.1.6. El documental durante la segunda guerra mundial pg. 31

1.1.7. Cine directo y cinéma vérité pg. 32

**1.1.8. La divulgación televisiva y el documental de
naturaleza** pg. 35

1.2. El cine documental en el Ecuador pg. 39

1.2.1. El cine llega a Quito y Guayaquil pg. 39

1.2.2. El cine en la década de los 20 en el Ecuador pg. 41

**1.2.3. El noticiero, el documental y la ficción en
los años veinte** pg. 45

**1.2.4. Carlo Bocaccio, Carlos Crespi y los primeros registros
de la Amazonía** pg. 51

1.2.5. OCAÑA FILM (1925-1931)	pg. 52
1.2.6. Cine de Aficionados	pg. 54
1.2.7. El cine documental de denuncia social a partir de los años 30 hasta los años 70	pg. 55
1.3. El proceso de hacer un documental	pg. 59
1.3.1. El punto de vista del realizador	pg. 59
1.3.2. El guión	pg. 62
1.3.3. El montaje	pg. 64
1.3.4. La dirección/realización de documentales	pg. 65
1.3.5. Presupuesto y financiación de un documental	pg. 68
1.3.6. Los costos de producción	pg. 70
1.4. La difusión del cine documental	pg. 72
1.5. Los documentales de creación o cinematográficos	pg. 75

CAPÍTULO 2

2. El cine documental militante	pg. 82
2.1. Breve historia del cine documental militante en el mundo	pg. 85
2.1.1. El cine como instrumento político	pg. 85
2.1.1.2. El documental militante de Alain Resnais	pg. 87
2.1.1.3. La posición ideológica de autor	pg. 88

2.1.2. El nuevo cine latinoamericano	pg. 94
2.1.2.1. Influencia del neorrealismo italiano en el Nuevo Cine Latinoamericano	pg. 95
2.1.2.2. La militancia política en el cine	pg. 96
2.1.2.3. Consolidación del pensamiento del Nuevo Cine Latinoamericano	pg. 99
2.2.2.4. Octavio Getino y Fernando Solanas. Cine, cultura y descolonización	pg. 104
2.2.2.4.1. El Cine Militante según Octavio Getino y Fernando Solanas	pg. 110
2.1.2.5. Jorge Sanjinés y el cine militante junto al pueblo	pg. 123
2.1.2.6. La dignidad de las clases bajas colombianas: Marta Rodríguez y Jorge Silva	pg. 130
2.1.2.7. El cine de la memoria: Patricio Guzmán	pg. 133
2.2. El cine documental militante en Ecuador	pg. 137
2.2.1. El cine documental a partir de los años 70 en el Ecuador	pg. 145
2.2.2. Documentales en Ecuador hechos por realizadores nacionales y extranjeros	pg. 148
2.2.2.1. Explotación petrolera y contaminación ambiental	pg. 150

2.2.2.2.	Indigenismo	pg. 155
2.2.2.3.	Pobreza, organización popular y lucha obrera	pg. 165
2.3.	Hacia la construcción de un cine nacional	pg. 167
2.3.1.	El documental en los 80 y el uso del videotape	pg. 176
2.3.2.	Interacción a través del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano	pg. 181
2.3.3.	¿Militancia o mercado?	pg. 188
2.3.4.	El triunfo del capital	pg. 192

CAPÍTULO 3

3.	El videoactivismo en el Ecuador	pg. 195
3.1.	Aproximación al concepto de videoactivismo	pg. 199
3.2.	El videoactivismo en el Ecuador	pg. 203
3.3.	La influencia del cine militante en los nuevos realizadores de video	pg. 213
3.4.	Posiciones críticas frente al poder	pg. 217
3.4.1.	El videoactivismo del CEDEP	pg. 224
3.4.2.	Otros realizadores de video en los ochenta	pg. 238
3.5.	La crítica desde el indigenismo	pg. 239
3.6.	La ruptura ideológica	pg. 246

- 3.7. Catalogación de videos: tarea pendiente pg. 249
- 3.8. La televisión: un medio más efectivo de denuncia y difusión pg. 258

CAPÍTULO 4

- 4. El cine documental militante y el video activismo en el Ecuador** pg. 265
 - 4.1. Muestras y Festivales de Cine Documental Militante y Videoactivismo pg. 266
 - 4.2. La difusión del cine documental militante y el videoactivismo en el Ecuador a partir del año 2000 pg. 273
 - 4.3. Las temáticas del documental del nuevo milenio pg. 281
 - 4.3.1. Derechos Humanos pg. 282
 - 4.3.2. Insurgencia Civil pg. 292
 - 4.3.3. Contaminación Ambiental pg. 306
 - 4.3.4. Indigenismo pg. 319
 - 4.3.5. Desigualdad social y discriminación pg. 328
 - 4.4. Como el videoactivismo cambió al cine pg. 333
 - 4.5. El financiamiento, la producción y difusión del documental en el Ecuador pg. 338

Conclusiones y recomendaciones	pg. 347
Bibliografía	pg. 357
Anexos	pg. 364
Lista de Documentales recomendados	pg. 365

Introducción

El cine tuvo sus inicios por la necesidad de documentar un fenómeno. En un principio la gran mayoría de imágenes que se registraban eran fragmentos de la realidad, sin dramatización alguna. Se proyectaban acontecimientos de tipo cotidiano, noticioso, informativo. El cine de ficción fue estructurando su tratamiento de manera más pronta que el cine documental. Una vez iniciada la filmación de historias ficticias, la producción de cine ficción como entretenimiento se fue incrementando hasta relegar a la filmación de la realidad. Los documentales no tuvieron un tratamiento cinematográfico sino hasta años después de que el cine de ficción había abarcado el mercado. En los cines se presentaban vistas de acontecimientos reales sin la estructura de una película como tal.

Desde su llegada a inicios de 1900, el cine fue bien recibido en el Ecuador. Las películas de ficción y documentales han sido ampliamente difundidas por todo el país. Proliferó el negocio de la difusión cinematográfica por medio de salas de cine, lo que hizo que cada vez se traigan más películas y se construyan más salas. Ese gusto por el cine hizo que surjan los primeros cineastas ecuatorianos, que por diferentes motivos, fueron marcando su tendencia hacia el documental o la ficción, siendo el documental el género de menor acogida entre el público.

El cine documental en el Ecuador ha sido bastante incipiente comparándolo con otras naciones. Muy pocas producciones ecuatorianas llegaron al nivel de calidad

y difusión internacional de los documentales extranjeros, aunque sin lugar a dudas se hicieron importantes documentales que fueron marcando el inicio del cine documental en el país.

Desde que se empezó a registrar imágenes, han existido un sinnúmero de realizadores a los cuales les ha interesado hacer películas para denunciar problemáticas sociales, contar historias reales que conmuevan y movilicen a la población en busca de un cambio en una sociedad que siempre ha estado llena de desigualdades e injusticias. Estas producciones tratan de asumir una posición militante frente al hecho que se está presentando, sea a favor o en contra, evidenciando la visión personal del realizador. Las ideologías políticas marcaron la obra de los directores, desde el socialismo soviético hasta el capitalismo estadounidense, el cine se convirtió en un sostén de ideologías.

El cine documental militante y el videoactivismo es el resultado de décadas de lucha de clases en el mundo. El Ecuador no ha escapado de esa realidad, siendo un país que ha estado en constante convulsión política y social. De esta manera surgió el cine documental como dispositivo de denuncia social, haciendo que los realizadores intenten desde su oficio lograr un cambio en la sociedad.

CAPÍTULO 1

1. El cine documental

1.1. Introducción al cine documental en el mundo

En los siguientes apartados se describirá el nacimiento del cine documental en el mundo, con sus principales precursores y la tendencia que marcaron su inicio. Estos directores, desde su país de origen, fueron además una influencia para el resto de países, desde los cuales se inició toda una corriente de documentalistas que llegaron con sus producciones al cine. Se mencionará su pensamiento como precedente teórico para entender el desarrollo y evolución del cine documental. Hubo además ciertos directores que fueron marcando una tendencia de cine documental de denuncia social como único medio de ejercer verdaderamente la libertad de expresión.

Resulta complicado hablar de una tendencia y de algún realizador en especial que haya influenciado en el resto del mundo desde el Ecuador, pero lo que resulta una constante es que ha habido gran cantidad de documentales ecuatorianos que topan temas de denuncia social.

Este primer capítulo pretende introducir al género documental desde la perspectiva del documental de denuncia. Géneros tales como el cine documental militante y posteriormente el videoactivismo se definen de esa manera a partir de la década de los sesenta. Por ese motivo, esta retrospectiva histórica llegará hasta esos años, para más adelante identificar los documentales y videos con sus

respectivos realizadores que se fueron enmarcando dentro de esta tendencia. El apareamiento de la televisión y sus grandes cadenas televisivas de producción de documentales hicieron que el género documental reciba un empujón en su producción. Pero lo que verdaderamente nos interesa es conocer los documentales que llegaron al cine, por fuera del financiamiento y distribución televisiva. Por este motivo, se mencionará en breve cuáles fueron los inicios de las grandes cadenas televisivas de producción de documentales en el mundo sin llegar a profundizar en ellas ya que el caso ecuatoriano es completamente distinto. En el Ecuador todavía no existe un canal temático de documentales como en otros países. La producción de documentales ha estado siempre en manos de productoras independientes y más adelante hablando del fenómeno del videoactivismo, de individuos que no llegaron con sus producciones ni al cine ni a la televisión. A diferencia de otros países, muy pocos documentalistas ecuatorianos han llegado con sus producciones a las salas de cine en los últimos años. La televisión llegó para disminuir notablemente la proyección de documentales en cine, llegando además a modificar su tratamiento y formato para llegar a un público más amplio.

Se podrá constatar que desde los inicios del cine ha habido muchos realizadores comprometidos en lograr un cambio en la sociedad por medio de sus películas. Los temas que se han denunciado nunca perderán vigencia porque relatan acontecimientos que siguen suscitándose hasta nuestros días. El camino que

labraron estos primeros documentalistas fue duro ya que la presencia del cine documental ha sido siempre mucho menor a la del cine de ficción.

El financiamiento y rodaje de una película documental puede ser de mayor dificultad que una película de ficción, más aún cuando se debe permanecer largo tiempo en locaciones remotas y enfrentarse a situaciones difíciles. De momento lo que se podrá identificar son los temas que han tratado los diferentes directores del mundo y en especial los ecuatorianos.

Para terminar se explicará en breve lo que se necesita para hacer un documental y difundirlo. Como primera parte se hablará de la investigación, escritura del guión, filmación y montaje. Después se explicará en breve sobre la dirección/realización de documentales. También se abarcará el tema de presupuesto y financiación de un documental, la difusión de cine documental y que son los documentales de creación o cinematográficos.

1.1.1. Los inicios del registro de imágenes

Las primeras personas que lograron registrar imágenes en movimiento, fueron científicos que querían documentar algún fenómeno o acción. Para citar algunos ejemplos, el francés Pierre Jules Janssen elaboró en 1874 algo denominado “revolver photographique” para registrar el paso de Venus ante el sol; el inglés Eadweard Muybridge estudió los movimientos de animales (caballos) por medio de cámaras fotográficas, llegando en 1880 a proyectar caballos al galope; el francés Etienne Jules Marey en 1887 ideó un *fusil photographique* para seguir el

vuelo de los pájaros; Georges Demeny en 1892 comenzó a captar y proyectar movimientos de la boca que articulaban pequeñas frases para que las personas sordas aprendieran a leer los labios; solo por mencionar algunos.

En ese entonces se trataba de registrar acontecimientos reales, no necesariamente dramatizados que intentaban contar una historia. En 1894 el inventor Thomas Edison inventó el *kinetoscopio*. Este aparato permitía ver fotografías animadas de forma individual. Las imágenes se grababan en el teatro kinetoscópico, primer estudio cinematográfico de la historia, que consistía en una construcción de madera, pintada de negro en su interior y exterior, de techo desplazable y que giraba sobre la base, orientándose con la posición del sol; una cámara oscura de grandes dimensiones para captar el movimiento de los actores. El problema de este aparato es que requería de varias personas para hacerlo funcionar y que no podía salir de un estudio montado en Nueva Jersey.



Al parecer el invento de Edison no tuvo mayores repercusiones, por lo que recién el 13 de febrero de 1895 los hermanos Louis (1864 - 1948) y Auguste (1862 - 1954) Lumière registraron una patente de un aparato para obtener y ver pruebas cronofotográficas, llamado el *cinematógrafo*. Fue así que terminando el siglo XIX, más exactamente un 28 de diciembre de 1895, en París, quienes paseaban por el *Boulevard des*

Capucins, lejos estaban de saber que se encontraban ante un gran cambio en lo que respecta a los entretenimientos y el arte, cuando escucharon los gritos de alguien que invitaba a que vieran el gran invento de los hermanos Lumière.

En un pequeño sótano y ante una treintena de personas que se animaron a entrar, vieron pasar en una pantalla blanca, las imágenes de *El jardinero regado* (L'arroseu arrosé), un brevísimo filme corto al que los periodistas no le prestaron mayor atención. Pero hubo un visionario que valoró la trascendencia del invento, Georges Méliès, quien en 1896 fundó la primera productora cinematográfica, la "Star films", y produjo a partir de esa fecha más de 4000 películas, consideradas hoy clásicos del cine, como *Viaje a la Luna* donde se ensayaron las posibilidades de trucos cinematográficos de la época.

El *cinematógrafo* era una máquina que no dependía de la electricidad y que con sólo cinco kilos (una centésima parte del kinetoscopio de Edison), permitía tanto grabar como reproducir y hacer copias. Su característica más relevante era la facilidad de manejo, que la hacía idónea para grabaciones en el exterior.

Los hermanos Lumière produjeron con gran éxito una serie de cortometrajes de tipo documental, en los que mostraban varios elementos en movimiento, tales como: olas rompiendo en la orilla del mar, obreros saliendo de una fábrica, y un jardinero regando el césped. Uno de sus cortometrajes más exitosos (y que demostraba las nuevas posibilidades de su invento) mostraba a un tren avanzando

hacia el espectador, lo cual dejaba al público muy impresionado ya que parecía como si el tren se acercaba hacia ellos.



El cinematógrafo. Google images

El cinematógrafo fue el primer aparato auténticamente de cine. Por eso, el 28 de diciembre de 1895 (fecha en la que el cinematógrafo fue presentado al público) es conocido universalmente como el comienzo de la historia del cine. Y a los inventores de este increíble artefacto, los hermanos Lumière, se les reconoce como los iniciadores de la era cinematográfica. Por todo el mundo, se comenzó a crear equipos para hacer películas siguiendo el modelo del cinematógrafo de los hermanos Lumière.

En 1895 París contempla el primer documental de la historia, *La salida de los trabajadores de la fábrica*. Ese mismo año el equipo de filmación de los hermanos Lumière recorría el mundo ofreciendo la exhibición de documentos en movimiento de poco más de un minuto.

Entre los primeros documentos en movimiento cabe destacar *La llegada de los toreros*, registrado en España; *La coronación de Nicolás II*, en Rusia, y *Las carreras de Melbourne*, en Australia. Cada vez más, los documentos en movimiento representados comienzan a tener una cierta ordenación narrativa.

Años después, otras empresas de los países del primer mundo se abocan en la producción de películas que se conocen como *documentaries*, *atualités* o *travelogues*. El negocio de la empresa documental había nacido y también el oficio. En estos años, los relatos ya toman un sentido a través del montaje. Los contenidos de este negocio giraban en torno al primer cine informativo, el folclore, los viajes y algunos acontecimientos sociales de especial interés.

En las postrimerías del siglo 19 comienzan a aparecer las producciones de carácter más antropológico y etnográfico. *La danza del águila* y *La danza del cetro* son grabadas por Thomas Edison en 1898 en un “primer afán de acercarse a algunos hechos insólitos de otras culturas que atraen el público acomodado”. (Francés Miquel, 2003: 41)

La primera película de ficción se realizó en 1903. En esta fecha, el cineasta estadounidense Edwin S. Porter se propuso hacer un filme con una historia: una película que tuviera una trama completa, en lugar de simplemente capturar un evento existente. Para lograr esto, Porter usó actores de teatro, un libreto y unió escenas filmadas en diferentes momentos y lugares, introduciendo el montaje (editing). Así nació *The Great Train Robbery*, película que con sus 8 minutos de duración, convirtió al cine en un exitoso espectáculo masivo.

Fue así que la ficción comenzó a tener mayor presencia sobre las carteleras de las grandes ciudades. Las grandes salas de cine se multiplicaron por todo EE.UU. y gran parte de la industria se trasladó a Hollywood. Allí, productores independientes construyeron sus propios estudios. Produjeron cientos de películas, la mayoría westerns, comedias de golpetazos y resbalones, además de elegantes melodramas.

En adelante la producción de documentales sería mucho menor a la de las películas de ficción. “El género documental ha tenido una presencia desigual en lo referente a la producción y difusión desde sus inicios a la actualidad”. (Francés Miquel, 2003: 43)

La producción de documentales fue replegándose en torno a algunas expediciones que introducían a sus espectadores en otras culturas. Por tanto, cada vez la producción fue centrándose más en el campo de la antropología. Títulos conocidos son *La expedición a Alaska* (1909) y *En la tierra de los cazadores de cabezas* (1914). El interés sobre lugares y personajes exóticos fue un tema que portaba beneficios económicos en los primeros empujones productivos, así como también beneficios ideológicos para el poder de la época que centraba el interés lejos de su realidad en crisis.

1.1.2. Documentalistas exploradores

En un primer momento, se trataba de hacer documentales que llegasen al gran público desde el consenso temático que se alejaba de toda controversia. Los temas

tratados eran principalmente de carácter científico, por lo que no entraba a cuestionar o reflexionar el orden de la realidad analizada. Los productores o distribuidores estaban más interesados por la vertiente de la divulgación científica que por la reflexión de la realidad analizada.

Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores (Flaherty, Vertov, Grierson) que llegaron a filmar en los más lugares más remotos de la tierra.

“Ya en los primeros momentos de la aparición de la cinematografía, los espectadores mostraban una fascinación frente a la contemplación de los paisajes y la gente que participaba en las diferentes acciones, las cuales parecían como estampas costumbristas arrancadas de lugares y latitudes lejanas”. (Francés Miquel, 2003: 39)

1.1.3. Robert Flaherty y la antropología social



Fotograma del documental *Nanook el esquimal*, R. Flaherty. 1922

Los ambientes exóticos han sido de constante referencia para gran parte de los realizadores más destacados de la historia del cine documental. A pesar de que desde el mismo comienzo del

cine lo que se filmaba ya eran documentos en movimiento que tenían por objeto tan sólo registrar acontecimientos de la vida cotidiana, Miquel Francés afirma que

el cine documental nació el año 1922, al estrenarse la película *Nanook el esquimal*, del estadounidense Robert Flaherty.

Flaherty, con su cámara rudimentaria, decidió filmar la vida y las costumbres de los esquimales de Port Huron, cerca de la bahía de Hudson. Pero no se contentó con registrar los aspectos pintorescos sino que construyó una obra lírica que narra la vida de Nanook, el esquimal y Nyla, su mujer y sus niños. Registró como realizaban la caza, la pesca y la construcción de igloos. Fue la primera vez en el siglo XX en que un hombre desconocido, exótico, se hizo protagonista de una verdadera epopeya. Se plantea el conflicto de un hombre para sobrevivir en un medio adverso. “La mayoría de obras de Robert Flaherty, aunque parten de ambientes exóticos, reflejan la vida cotidiana de la gente sencilla, mientras que la mayoría de relatos de ficción o documentales de la época narraban historias y acontecimientos extraordinarios”. (Francés Miquel, 2003: 43)

El documental de carácter antropológico y social se mostraba como una manera de dar a conocer el comportamiento social de algunas culturas desconocidas y alejadas de la nuestra.

1.1.4. El documental de contenido social y John Grierson

El término inglés *documentary* es usado por primera vez de la mano de John Grierson, que fue uno de los iniciadores del movimiento documentalista inglés a principios de los años 20. Grierson nació en Escocia en 1898, estudió en Glaslow y completó sus estudios de Política en la Universidad de Chicago. En Estados

Unidos conoció a diferentes cineastas, entre ellos Robert Flaherty. Fue entonces cuando vio las posibilidades del género y su capacidad de influencia en la opinión pública. Afirmaba que “el cine es una tribuna que puede ser utilizada para el propagandismo”. Creía que el cine documental es un medio que permite dignificar la moral del individuo.

La recesión económica de 1929 propició la aparición de numerosos problemas sociales en diferentes ámbitos como la educación, la vivienda, el medio ambiente, la economía, la consolidación de la política de bloques, etc. En esta coyuntura, el cine documental desempeñaba un papel clave a fin de denunciar, divulgar o reflexionar sobre temas propios de la convulsión social de la época a nivel mundial.

En esa época, Grierson retorna a Gran Bretaña y comienza a trabajar para la Empire Marketing Board (EMB), entidad estatal que daba soporte a la estructura comercial del imperio británico mediante la promoción del comercio entre sus regiones. Desde esta institución creará un departamento propio para el desarrollo de proyectos documentales: la Unidad cinematográfica del Empire Marketing Board (EMB Film Unit).

Fue con esta empresa que en el año de 1928 realiza *Drifters*, su primer documental. *Drifters* o *Pescadores a la Deriva*, es un film mudo de 50 minutos de duración sobre el trabajo diario de los pescadores en la industria del arenque a finales de los años 20 en Inglaterra, enfocado en la clase obrera británica.



En este documental Grierson encuentra una forma de describir la realidad más cercana a la narrativa rusa de la época, donde el determinismo social anula el montaje de escenas que no tengan

esa finalidad. El trabajador se ve como un héroe, no como un elemento más del espacio escénico supeditado a las fuerzas deterministas de la naturaleza.

Grierson junto con su equipo realizó gran cantidad de documentales que fueron difundidos en salas privadas y públicas con la creación del Imperial Institute. John Grierson y la escuela británica consideraban el documental como una especie de púlpito desde donde hay que animar una reforma social al exponer, no sólo los problemas que enfrentan al ser humano frente a la naturaleza, sino los que vive en sociedad por los efectos injustos del sistema económico capitalista. Pensaba que la tarea primordial del documentalista consistía en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte persuasivo de la multitud, para enfrentar al ser humano con sus propios problemas, trabajos y condiciones.

Grierson estaba convencido de que el cine debía tener una función propagandística social. Realizó más de 300 películas en las cuales marcó una manera distinta de hacer documentales, pues se trataban de relatos más cortos sobre cuestiones sociales tratadas de forma impersonal y desde el punto de vista del autor. Paul Rotha, miembro líder del grupo de Grierson, entiende esta forma

de construir documentales como una manera de “mostrar a la mitad de la población lo que hace la otra mitad, promover un análisis social más inteligente y más profundo, explorar las debilidades de la sociedad moderna, restituir cuentas de su evolución, sugerir una comprensión más amplia por parte de la clase dominante”. (Francés Miquel, 2003: 52)



J. Grierson

De alguna manera el pensamiento de Grierson se asemeja a la actual tendencia de producción de cine documental militante y videoactivismo. Grierson podría ser el precursor de este tipo de cine documental de denuncia social.

Grierson aseguraba que “el documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía”.

En la misma época en Estados Unidos, realizadores como Lorentz realizaron producciones de denuncia social como *El Río* (*The River*, 1937) que trata sobre la tala indiscriminada de bosques y la desaparición de prados que se llevó a término en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos. La película fue distribuida por la *Paramount* y consiguió un gran éxito. Este triunfo hizo que el

presidente Roosevelt asignara un servicio de producción estatal que diera a conocer las diferentes actividades de la Administración.

El documental sobre cuestiones sociales experimentó un gran desarrollo años después, especialmente en Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá. En Estados Unidos buena parte de las producciones eran financiadas por la administración pública. Destacan las iniciativas de la CIAA, agencia gubernamental creada en 1940 por Roosevelt para fomentar las relaciones con América del Sur. Una de estas producciones es *El Puente* (The Bridge, 1944) que trata sobre la economía de Sudamérica y la importancia del transporte aéreo en la región. Otro trabajo destacado es *Altiplano* (High Plain, 1943) que trata sobre la vida de las comunidades indígenas en la llanura boliviana.

A lo largo de la segunda guerra mundial se producen documentales de propaganda y algunos de contenido social.

En décadas posteriores, y con la aparición del fenómeno televisivo que llega a la gran mayoría de la población, los documentales sociales constituirán una de las tendencias más extensas del género.

1.1.5. El documental ideológico: Dziga Vertov

El documental también ha sido utilizado como una herramienta de divulgación ideológica. Han sido muchos los cineastas que han utilizado el cine o la televisión para transmitir una determinada ideología. Uno de los momentos históricos en que

por primera vez este mecanismo se pone en funcionamiento es durante la revolución soviética. En 1919, Lenin nacionaliza la industria cinematográfica y crea una escuela de formación de cineastas. El Estado soviético ve al cine como la más importante de las artes, y le otorga un papel esencial en la construcción de la sociedad comunista.



Fue en este contexto que Dziga Vertov desarrolló su trayectoria. Vertov estaba interesado en utilizar el cine como un medio para dar a conocer los cambios que la revolución había insertado en todos los aspectos de la vida contemporánea, y mostrar la unidad esencial del vasto territorio unido bajo el estandarte del socialismo.

Vertov se interesaba por filmar los hechos de la vida cotidiana, intentando tener al espectador en contacto directo con la realidad social, económica y cultural de su entorno. La construcción de este discurso audiovisual lo hizo sin concesiones estéticas, recreaciones o reconstrucciones dramáticas, porque las considera como un elemento que puede inducir a la distracción y a la perversión perceptiva de los elementos básicos de la realidad que quiere reflejar el relato.

Según Vertov el cine sirve para descifrar la vida y ayudarnos a comprender cómo es la realidad. Para alcanzarlo, es preciso registrar los hechos de la vida real y ordenarlos de la forma más acertada en el proceso de montaje. “El montaje toma

un gran valor y tiene como objetivo distorsionar lo mínimo de la realidad y representar la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella”. (Francés Miquel, 2003: 47)

Esta reorganización que sirve para descifrar la realidad tiene que estar en sintonía con la ideología de la época. Gracias a este proceso, las audiencias acceden a un conocimiento que de otra forma no sería posible. Presenta hechos del mundo real de forma que parezcan realidades/verdades incontestables para el espectador.

Según Miquel Francés, el objetivo del cineasta es “captar la vida como si la cámara fuera un ojo mecánico, una máquina que muestra el mundo en el momento cuando pasan las cosas”.



Fotograma de *El hombre de la cámara*, 1929

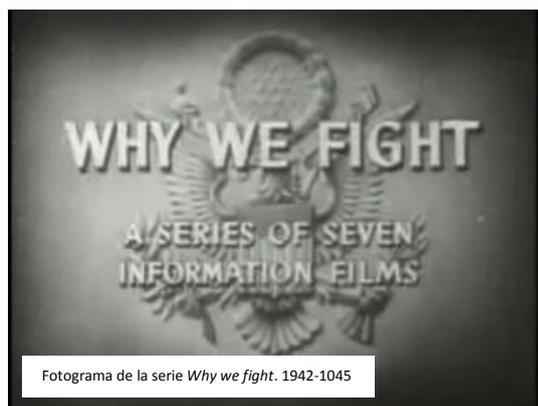
Vertov entendía que la finalidad del cine era la transformación social. Su «Manifiesto del cine» (1923) es la propuesta del «cine rojo», toda una teoría del discurso cinematográfico.

Utilizaba la cámara oculta, los planos largos y la iluminación natural. Su película más conocida es *El hombre de la cámara* (1929), donde explica cómo se hace una película y presenta a los operadores de cámara como verdaderos héroes populares. Ejerció una influencia decisiva en el estilo y los métodos de la mayoría de los documentales televisivos.

La corriente del documentalismo ideológico tuvo un gran impulso desde los años 30. La llegada de la segunda guerra mundial propició la producción de gran cantidad de films propagandísticos.

1.1.6. El documental durante la segunda guerra mundial

Durante la segunda guerra mundial muchos documentalistas fueron contratados por los gobiernos para registrar los acontecimientos bélicos. El objetivo de las producciones de la época era el exaltar los valores nacionales frente al conflicto, educar a la población en tareas sanitarias o de alimentación e introducir técnicas industriales. Los temas de los documentales eran principalmente: guerra, educación, industria y trabajo, agricultura, sanidad, defensa civil, alimentación, salvamento, comunicaciones y transporte, reconstrucción nacional, exaltación nacional y democrática, y relaciones exteriores.



Los films de esta época tienen poco valor creativo y artístico. Se dedican a describir unos hechos a partir de unas imágenes, de forma sencilla y contundente, con las reiteraciones oportunas a fin de que la audiencia

entienda aquello que se quiere transmitir.

Entre la extensa producción sobre el conflicto bélico es necesario destacar algunas

películas norteamericanas, como la serie *Por qué luchamos* (*Why we fight?*, 1942-1945), donde se pretende explicar a los soldados norteamericanos los motivos y principios por los cuales debían luchar. La planificación del conjunto de la producción tiene unas profundas vinculaciones con la ideología dominante que encomienda unas producciones concretas a un autor o departamento de plena afinidad.

Surgieron también otros trabajos de autores ingleses como *Listening to Britain* de Humphrey Jennings. En muchos países del mundo, los documentales son testimonios de los países y de las convulsiones sociales que marcaron los cambios económicos y políticos. Apartados de los reportajes y documentales divulgativos de televisión, hacen una apuesta por un lenguaje más en sintonía con la dura realidad que los envuelve.

1.1.7. Cine directo y cinéma vérité

A finales de los años 50 apareció una nueva tendencia documentalista que supone un cambio radical en el modo de representar la realidad. La película de 16 mm fue desplazando poco a poco a la de 35 mm en la producción de documentales, lo cual redujo el volumen del equipo de rodaje sustancialmente.

Aparecieron modelos de cámara más pequeñas y silenciosas. Estos equipos permitieron a los operadores registrar imágenes desde el hombro como soporte sin necesidad de trípode. También se comenzaron a comercializar celuloideos más

sensibles en situación de iluminación precaria.

El nuevo planteamiento del llamado **cine directo o libre** propone una estructura narrativa similar al cine de ficción, donde lo más importante es la historia de las personas que lo protagonizan, más que la representación de los hechos, acontecimientos o procesos como habían hecho hasta antes. La idea es que el espectador tenga una sensación más real de lo que está viendo.

Los primeros documentales de esta tendencia se sitúan sobre 1958, de la mano de los canadienses Michel Brault y Gilles Groulx, quienes filman *Les raquetteurs*. Esta película desarrolla las relaciones humanas creadas alrededor de las carreras sobre la nieve que se celebran en la localidad de Sherbrooke de Quebec. En 1960 el norteamericano Robert Drew produjo *Primary* que trata sobre las elecciones primarias en el estado de Wisconsin, entre los senadores Hubert Humphrey y John F. Kennedy. En esta película fue la primera vez que se hace posible la entrada y salida de los edificios, montar y bajar las escaleras, filmar en el interior de un taxi y otras ubicaciones con sonido sincrónico. La película está basada sobre imágenes y sonidos grabados a lo largo de la campaña con discursos, conversaciones privadas, reuniones de corredor, programas de televisión, etc. La ausencia de comentario añadido en el proceso de montaje le da un registro narrativo especial.

La mayoría de cineastas de este movimiento rechazaba trabajar sobre la base de un guión que marque las pautas de trabajo. Se intentaba improvisar sobre los personajes o el escenario de trabajo, esto daba las pautas para la postguionización.

De esta forma la capacidad de transformación de la realidad que tiene el realizador solo se centra en el proceso de montaje, que intenta ordenar las acciones de la forma más similar al dramatismo natural observado. Richard Leacock, realizador de este movimiento cuenta que filmaban con las cámaras en mano, sin trípodes, sin preguntas y sin pedir nunca a nadie que hiciera nada. Su obsesión era que el espectador esté presente en la escena. Leacock afirma que “sólo quería poner a disposición de los espectadores la sensación de estar presentes”. (Francés Miquel, 2003: 58).



Fotograma de *High school*, 1968

Frederick Wiseman es otro exponente clave del cine directo con documentales como: *Escuela secundaria (High school, 1968)*, *Ley y orden (Law and order, 1969)*. Sus películas no tienen comentarios, intervenciones o

entrevistas, ni música añadida en el proceso de postproducción. Todo se expresa mediante las imágenes y sonidos registrados en el rodaje. Las imágenes están filmadas sobre la cámara al hombro. Lo importante y conductor del relato serán los momentos más significativos registrados. La mayoría de sus films están dedicados a transmitir situaciones y mecanismos internos en la vida de instituciones como escuelas, hospitales o el ejército.

En el **cinéma vérité** la cámara y el director actúan como catalizadores, e intentan que la gente muestre su propia naturaleza para alcanzar la verdad interior. La

presencia de la cámara de cine estimula a la gente a expresar sus sentimientos.

“Mientras que el documentalista del cinema directo lleva la cámara frente a situaciones tensas y espera que explote la crisis para registrar la emotividad y el drama sin intervenir en la acción, el cineasta de cinéma vérité trata de precipitar la crisis mediante su intervención y presencia en la escena. Por tanto, el cine directo intenta que la presencia del autor sea invisible, mientras el cinéma vérité actúa de catalizador para provocar las situaciones de crisis.” (Francés Miquel, 2003: 60)

La revolución tecnológica digital fue la encargada de dar valor propio a este movimiento. Hoy existen reducidos *camcorders* digitales que son una extensión de la mano, capaces de registrar sonido e imágenes de una gran calidad con una estabilidad de filmación conseguida por mecanismos ópticos o digitales.

El cinéma vérité o el cine directo tratan de reproducir la vida misma con la mínima mediación del cineasta. Sin embargo, atendiendo a que el tiempo fílmico normalmente es inferior al tiempo real de los hechos, el director tiene que decidir la ordenación de los momentos clave para reconstruir la realidad en el proceso de montaje.

1.1.8. La divulgación televisiva y el documental de naturaleza

Los documentales de naturaleza se ocupan de la descripción de fenómenos y procesos reales que ocurren en la flora y fauna del entorno natural de nuestro

planeta. Las preferencias temáticas siempre se han referido a las relaciones de los seres vivos con su entorno.

Casi siempre la vida que se muestra está más próxima al mundo animal que al vegetal ya que el mundo animal nos permite la introducción de técnicas de dramatización.

Desde los inicios del cinematógrafo se empezó a filmar el movimiento de animales. En adelante se produjeron una serie de documentales que registraban la vida y el comportamiento de diferentes animales. Todos ellos con una narrativa explicativa en voz en off para que el espectador entienda el por qué del comportamiento de los diferentes animales. En estos documentales existe un tratamiento riguroso desde el punto de vista científico aunque existen producciones que han sido criticadas por el extremo antropomorfismo al que la vida animal es sometida. Esto en el sentido de que los animales aparecen en algunas secuencias como retratos de parodias humanas.

Los modos narrativos y divulgativos empleados en estos programas son muy diversos. La mayoría hacen referencia a la historia natural en estado salvaje y sin presencia humana. Normalmente se describe una familia, un hábitat o una especie a través de la explicación de un proceso natural que nos narra omniscientemente un comportamiento. De otra parte, están las series donde interviene la acción humana, algo que se escenifica de diferentes formas, pero habitualmente la fórmula de la expedición es la más habitual. Las técnicas de producción más

modernas y los equipos de filmación más ágiles y ultraligeros son los empleados en las recientes producciones norteamericanas, inglesas, francesas, australianas o españolas.

Tras la Europa de la posguerra, a partir de los años 50, que se ocupa de subrayar y profundizar en los valores de la democracia, se abre otro camino en la producción de documentales televisivos. Es la época de grandes series documentales de viajes, vida animal o divulgación científica. “Era la forma de abrir una ventana al mundo para mostrar una realidad aún desconocida para el telespectador. Una realidad desconocida, fascinante y didáctica que se incorporaba a la programación cultural de las televisiones públicas del momento”. (Francés Miquel, 2003: 135).

La cadena pública inglesa BBC fue la primera en consolidar este nuevo producto audiovisual, iniciando su producción de documentales en 1953. Las instituciones inglesas se dieron cuenta de la proyección social del género documental y que los contenidos de los documentales podían ir más allá de la información de actualidad de las noticias aportando una formación permanente de la sociedad.

El documental de las televisiones públicas se convirtió en una herramienta cultural al servicio de los Estados –Inglaterra, Alemania, Francia o Italia- que querían reafirmar sus convicciones democratizadoras y la proyección de sus valores a la sociedad. En esa época se habla de que el documental tenía “la virtud de llegar a un gran público y complementar su formación continua; el peligro de estar al servicio de oligarquías de ciertos Estados, o bien bajo las ambiciones totalitarias

de algunos miembros elegidos democráticamente, así como de los actuales grandes grupos de presión mediática. Pero esta constante que encontraremos a lo largo de la historia de la televisión no menguará la creación de grandes obras o series documentales.” (Francés Miquel, 2003: 136)

De igual manera la década de los 60 fue ampliamente productiva para la BBC, realizando documentales únicos y series televisivas. Las series de divulgación científica e historia natural son las que más se produjeron.

En Estados Unidos en 1961 se creó una unidad de producción de documentales a partir de la sociedad centenaria de National Geographic. La producción en continuidad de National Geographic hasta nuestros días ha generado una vasta suma de relatos, e incluso todo un canal temático de documental, que se ve en todas partes del mundo.

Las series de la BBC, National Geographic y posteriormente Discovery Channel serán una referencia permanente en la producción y en la distribución de las grandes series documentales, pues abordan proyectos de gran magnitud y elevados costos, que difícilmente otras empresas pueden abordar. Surge además la idea de la televisión educativa, por la cual las personas pueden aprender más.

También se empezaron a difundir las producciones españolas que tuvieron amplia aceptación en América Latina. El medio de difusión principal del documental a partir de los años 60 siempre ha sido la televisión. Las televisiones públicas de la mayoría de países son las que han apostado por la programación y producción de

este tipo de documentales. También algunas cadenas comerciales han incorporado a sus programaciones documentales de naturaleza, pues mantienen una franja constante de audiencia y el costo de producción puede ser inferior a la ficción en la mayoría de casos.

1.2. El cine documental en el Ecuador

El libro *Cine Silente* escrito por la socióloga Wilma Granda, relata en detalle lo que fueron los primeros años del cine silente o mudo en el Ecuador. La información que se mencionará en este apartado, hasta los años 30, fue tomada en su totalidad de este libro.

1.2.1. El cine llega a Quito y Guayaquil

Las primeras películas se exhibieron en el Ecuador a principios de 1900 a lo largo de la Avenida Olmedo en Quito. La pantalla colocada en la mitad del escenario, hacía que la gente ubicada en la parte posterior viera la proyección al revés, con la luz del proyector encegueciéndoles.

El 7 de Agosto de 1901, los guayaquileños pudieron ver la proyección con el biógrafo americano Edison de “Escenas de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo”.

El 24 de Octubre de 1903 en el Teatro Olmedo se conoció por primera ocasión al biógrafo Lumière a través del italiano Piccione quien presentó “La corrida de Toros con el torero Luis Mazzantini”.

Posteriormente y con mayor frecuencia, los biógrafos hicieron escala en Guayaquil.

En 1906, el italiano Carlo Valenti fue el primero en filmar en la ciudad de Guayaquil. Filmó “La procesión del corpus en Guayaquil”, una fiesta religiosa celebrada el 14 de junio. La película fue un éxito total, logrando un lleno completo en el teatro Olmedo. Filmó y proyectó además “Amago de incendio” y “Ejercicios del cuerpo de bomberos”. Todas eran películas documentales que registraban acontecimientos y situaciones reales de los habitantes de la ciudad de Guayaquil.

En Quito la primera proyección del Cinematógrafo Valenti fue en el Teatro Sucre el 18 de julio de 1906. Los capitalinos pudieron ver imágenes de las “Vistas del conservatorio Nacional de Música” y las “Festividades patrias del diez de agosto”.

Las proyecciones tuvieron gran éxito en ambas ciudades, surgiendo así diferentes empresas que traerán consigo más vistas móviles y parlantes de dramas, zarzuelas y comedias, entre ellas: “El Desertor”, “El país del carbón” y un “sinnúmero de vistas cómicas”.

Se comenzó a proyectar las vistas en distintas plazas de la ciudad de Quito de manera gratuita. El libro *Cine Silente en Ecuador* de Wilma Granda, cita que en el Diario El Comercio, se estimuló la actividad bajo el siguiente concepto: “Un pueblo que carece de distracciones se corrompe y degenera, hay que ofrecer a su avidez mayores y mejores espectáculos como el cinematógrafo”.

En 1911, Anzola Montever filmó “Las Chinganas y los disfraces”. Según Wilma Granda, “las escenas rituales y de expresión cultural que reflejaron costumbres y tradiciones de la sociedad de entonces, se convirtieron en temas de atracción por ser representativas. En ellas participaba casi toda la población: autoridades y ciudadanos comunes que quedaban automáticamente convocados a la exhibición del cinematógrafo. Recurso utilizado por los primeros exhibidores a fin de ir creando un mercado para el espectáculo”.

Los empresarios guayaquileños Eduardo Rivas y Francisco Parra fundaron en Guayaquil la Empresa Ambos Mundos, primera distribuidora y productora cinematográfica nacional y su local de teatro Cine Edén. Desde 1910 lograron proyectar gran cantidad de películas de todas partes del mundo en Quito y Guayaquil. Se proyectaban los llamados “films de arte” que eran obras de teatro famosas trasladadas al cine.

Se dio una gran competencia entre distintos biógrafos que hacían sus proyecciones en salas de teatro. Fue así que en 1914 se dio el paso a construir salas de cine propias. Se inauguraron el teatro-cine Variedades, el Popular, Puerta del Sol y el Royal Edén. Se instauró la costumbre de ir al cine en la ciudad como principal distracción.

1.2.2. El cine en la década de los 20 en el Ecuador

Después de la primera guerra mundial, la producción de films en Estados Unidos se incrementó notablemente. Sus films ocupaban del 60 al 90% del programa de

las salas de cine. Cada año doscientos millones de dólares se dedicaron a una producción que superó los 800 filmes. En el Ecuador, como en el resto de América Latina, el cine norteamericano conquistó las salas de cine.

Desde sus inicios, el cine surgió como una forma de entretenimiento que nos haría olvidar las preocupaciones. La gente iba al cine para divertirse, encontrar en sus historias un escape a la agobiante vida cotidiana. Las historias con finales felices al “estilo hollywoodense” serían las que marcarían la pauta al momento de escoger una película.

El cine documental surge como una forma poco común de entretenimiento. El conocer realidades muchas veces poco agradables, impactantes, que no necesariamente serían divertidas de observar, pero que nos acercarían más al resto del mundo, a conocer lo que está sucediendo sin invenciones.

La verdad es que poca gente quiere ir al cine a aprender, a mirar como otras personas sufren en la vida real y asumir una posición frente a ello porque sabemos que no son personajes ni situaciones inventadas, sino que existen y el hecho presentado sucedió en realidad.

Se impuso así en el Ecuador, como en el resto del mundo, la prevalencia y el gusto por las películas de ficción estadounidenses. Como se mencionó en el anterior apartado, la producción de cine documental existía, hubo películas que si se exhibían en las salas de cine estadounidense. Pero de acuerdo al libro *Cine*

Silente, no se menciona que alguna de las producciones de cine documental mencionadas en el primer apartado se hayan proyectado en el Ecuador.

De igual manera en el Ecuador se produjeron películas de ficción y documental. Siendo la producción de películas ecuatorianas mucho menor a la producción norteamericana, las empresas exhibidoras que funcionaban en Quito y Guayaquil proyectaban más películas estadounidenses de diferentes temáticas.

La capacidad de las salas de cine iba en aumento, llegando la más grande de estas a albergar a 1.700 personas. Los precios de las entradas dependían de la película que se esté presentando. En ese entonces, los precios podían variar desde un sucre hasta diez sucres. De acuerdo a Wilma Granda, las películas estadounidenses eran las más costosas. Un ejemplo fue la gran producción estadounidense “Ciudad Perdida” (1921) que exhibía: “quinientos tigres, cien leones, ciento cincuenta panteras y doscientos caimanes...” Se menciona en la prensa de la época que la película recibió los “aplausos más intensos que cinta alguna haya recibido en Guayaquil” ese año.

En 1920 circuló en el Ecuador la revista “Cine Mundial a Colores” que recopilaba información desde Hollywood. Esta revista fue distribuida en kioscos, librerías y almacenes. De igual manera después se creó una revista de cine en el Ecuador que así mismo hablaba sobre las películas de Hollywood, y varias columnas y artículos en periódicos nacionales. Se consolidó así la entrada hegemónica y monopólica del cine estadounidense. Películas como las de Charles Chaplin

fueron de gran éxito. “Las influencias del cine silente se manifestaron en todos los ámbitos. Se cuenta que en la ciudad de Loja (al sur del país) los domingos la gente paseaba por la plaza principal, reproduciendo el paso acelerado de las películas mudas y con vestimentas similares a las de Chaplin”. (Granda Wilma, 1995: 56)

Mencionar la cantidad de películas estadounidenses que se proyectaron, la publicidad que recibieron y el éxito que tuvieron no es algo que compete a esta investigación. El cine en América Latina aunque menor al estadounidense, existía. Por ello cabe mencionar que también se proyectaron importantes películas mexicanas, colombianas y argentinas.

El cine llegó al Ecuador para quedarse y su impacto en la población sería cada vez mayor. En una de las publicaciones de la revista ecuatoriana de cine “Ambos Mundos”, se mencionó algunas reflexiones que profundizaron lo que el cinematógrafo significó para el espectador, especialmente guayaquileño:

“Sin pretensión ni exageración, no es correcta la consideración del cinematógrafo como diversión únicamente. La agilidad conceptuadora de viveza y liberalidad de que dispone Guayaquil, se debe en gran parte al cine. Esto es una influencia subterránea que no se advierte en principio, pero, moldea el carácter, además de proporcionar un placer diario, módico y sobre todo instructivo”. (Granda Wilma, 1995: 48)

Además, según Wilma Granda, el calificativo frecuente para el cine era el de “instructivo”, ya que motivaba nuevos usos o condiciones de vida: cocinas de gas,

victrolas, maquillajes, ropas y otros referidos a saneamiento como tinas de baño, servicios higiénicos, etc.

Las películas que se proyectaban eran acompañadas con música. “Notable fue la presencia del pasillo, ritmo tradicional ecuatoriano, que formó parte del espectáculo fílmico motivando entre el recital de música nacional y la película”. (Granda Wilma, 1995: 54)

1.2.3. El noticiero, el documental y la ficción en los años veinte

Según Wilma Granda, la década del veinte fue prolífica para el cine nacional. Se realizaron cerca de cincuenta filmaciones documentales y argumentales en un marco de recesión económica y de crisis en la dirección política del Estado.

En el Ecuador, como en el resto del mundo, se generó la idea de que el cine debía servir para la propaganda de gestiones gubernamentales o actividades económicas privadas a fin de atraer inversión extranjera.

“...para demostrar que en Sudamérica existen repúblicas debidamente organizadas y no pueblos al margen de la civilización... la cinematografía tiene una labor fecunda que desempeñar... pues una de las causas que tiene estacionario al progreso en el Ecuador es la ignorancia que de sus riquezas naturales y de sus hombres hay en los grandes centros comerciales”. (Revista Proyecciones del Edén. Guayaquil, 15 de Febrero 1921. Wilma Granda, 1995: 64)

Con cierto apoyo estatal se formaron empresas que se vincularon a la distribución y la producción, especialmente del género noticiero o “actualidades”.

Desde 1911, “Ambos Mundos”, jugó un papel protagónico en la producción. Su primera filmación fue *La recepción al señor Víctor Eastman Cox* donde se vieron los retratos del diplomático chileno, del Presidente de la República General Eloy Alfaro y de los Ministros de Estado. En Enero de 1912 se produjo un corte brusco cuando fuerzas retardatarias propiciaron el linchamiento del Presidente Eloy Alfaro quien tenía conciencia de la importancia cultural de la cinematografía.

En 1921 se estrenaron películas de propaganda nacional bajo el título de “Serie de gráficos del Ecuador”. La primera fue *La visita del buque escuela de Chile General Baquedano*. La segunda película fue *Escuadrilla de submarinos de los Estados Unidos visitando Guayaquil*.

Estas películas cumplían con el objetivo de informar a la población. En general las visitas de los buques eran acostumbradas giras de buena voluntad que servían para estrechar las relaciones diplomáticas en nuestro país. Se trataban de noticieros que cubrían temas de interés público. Algunos títulos fueron *La revista y desfile del cuerpo de bomberos* y *La inauguración de la Escuela de aviación*.

Uno de los más importantes documentales de la época fue *Las honras funerales del General Eloy Alfaro*, en el que se registró el momento en que los restos de Eloy Alfaro fueron llevados a Guayaquil, nueve años después de su asesinato para que las autoridades y el pueblo le rindan honores. Este documental sirvió para

finés del partido liberal y del Gobierno que quería rescatar la figura de Alfaro para retomar la conducción política en un período en el que, sin el favor de las masas, sentían fuera de su ámbito plantear reivindicaciones populares que una incipiente doctrina socialista iba asumiendo.

Según Wilma Granda, “la visualización de estos momentos históricos dejó en la retina de los espectadores, lecciones y llamados de conciencia que posibilitaron la inscripción de la imágenes en movimiento como un soporte en la clarificación política”.

Las filmaciones de la época registraban todo tipo de acontecimientos reales como *Las fiestas patrias del 9 de Octubre de 1924* y *Las fiestas del Centenario de Quito 1822-1922*.

Los registros fueron cada vez más elaborados. La estructura lineal y el tema concreto permitían desarrollar una selección de material y un montaje, es decir un mayor acercamiento al documental. En estas películas se notaban algunos avances técnicos. Seguir con la cámara a los ciclistas, al juego de fútbol o al avión intentando cruzar entre las torres de una iglesia causó gran expectativa.

En 1925 la empresa “Ambos Mundos”, vio interrumpida su producción por falta de apoyo gubernamental. Lo último que hizo “Ambos Mundos” fue auspiciar a la empresa italiana Pitaluga Fer Torino para la filmación de un documental controversial en 1925, llamado *DE ITALIA AL ECUADOR*. La oposición vino desde Santiago de Chile donde un ecuatoriano chovinista expresó:

“*DE ITALIA AL ECUADOR*. Así se intitula una película pasada últimamente en los diversos cines de Valparaíso y que los ecuatorianos fuimos a ver creyendo encontrar algo que signifique una propaganda favorable a nuestro país. Desgraciadamente no es así. Se trata de una cinta llena de inexactitudes en sus leyendas y de escenas repugnantes en los cuadros que reproduce... Dice luego que tiene una población de 1.300.000 habitantes, compuesta de 50.000 europeos y 250.000 indios salvajes... Hay también en esto un manifiesto mala fe, porque el Ecuador tiene en la actualidad aproximadamente unos 2.000.000 habitantes de los cuales debe haber unos 200.000 indios, siendo la gran mayoría de sus habitantes blancos, descendientes de europeos y algunos miles de negros y mestizos... Al llegar a Guayaquil, los que tomaron la película se dirigieron a donde llegan las balsas, canoas y lanchas con frutas, todo lo cual ofrece un espectáculo primitivo... Después aparecen unos carritos urbanos tirados por mulas en competencia con los eléctricos, pero estos carritos son de un aspecto miserable, no recuerdo haberlos visto en ninguna parte... Después aparece una gran balsa por el río en la que van familiarmente chanchos, chivos, gallinas, perros y algunos racionales... Al llegar al interior de la república se ve a los indios en sus ferias y orgías báquicas... Para atenuar tanto desprestigio para el Ecuador se exhiben algunas vistas civilizadas pero que quedan eclipsadas con tanto salvajismo... Como ecuatoriano protesto por el insulto que entraña la película *DE ITALIA AL ECUADOR*. Nuestro país cuenta con más de un millón de hombres civilizados y sus artes, sus letras, su comercio e industria se hallan muy adelantadas...” (M. Guillermo Serrano. Diario

LA ESTRELLA. Valparaíso, 23 Enero, 1925. Publicado en Diario EL COMERCIO. Quito, 25 de Febrero, 1925. Granda Wilma, 1995: 81)

Esta podría ser la primera película documental hecha sobre el Ecuador en general. El comentario puesto anteriormente puede ser cuestionable en el sentido de que un documental no puede retratar toda la realidad de todo un país. Siempre existe la visión personal del director, que es el que decide que mostrar. Como bien lo demuestra el testimonio anterior, resulta evidente que el documental no es propagandístico, ya que no pretende mostrar solamente lo bueno del país. Los documentales que pretendían mostrar algo positivo del país se hacían por la gestión de los gobiernos de turno para evidenciar sus políticas de desarrollo.

Augusto San Miguel (1905-1950)



Augusto San Miguel fue el primer ecuatoriano en incursionar en el cine de ficción. Con apenas diecinueve años, hizo el largometraje *El Tesoro de Atahualpa*, luego *Se necesita un guagua* y *Un abismo y dos almas*. En solo ocho meses produjo tres películas de argumento y tres documentales.

El tesoro de Atahualpa, su primera película de ficción, se proyectó por primera vez el 7 de agosto de 1924 en funciones simultáneas del Edén y Colón de Guayaquil. La película se basaba en la leyenda, según la cual, el Inca quiteño Atahualpa escondió el oro para preservarlo de la voracidad de los conquistadores

españoles. La trama estructuró un supuesto viaje de exploradores interesados en recuperar la inmensa fortuna. Un estudiante de medicina auxilió a un indio viejo y enfermo a cambio de los planos para encontrar el tesoro.

La película fue ampliamente vista y aclamada por el público ecuatoriano, de los cuales se cuenta que aplaudían y aclamaban a los actores que habían participado con ‘Vivas al Ecuador’ a las afueras de los teatros. (Granda Wilma, 1995: 86)

De igual manera la película *Se necesita un guagua* fue proyectada en los cines nacionales, siendo promocionada como la primera comedia ecuatoriana.

Un abismo y dos almas fue una obra de cine-denuncia que pretendió sancionar a los “hacendados que, sin tomar en cuenta que el indio también es hombre, lo tratan como a un verdadero animal”. (Granda Wilma, 1995: 88).

El autor se inmiscuyó de lleno en el tema de la explotación, aún corriendo el riesgo de repudio por parte de sectores acaudalados. A continuación un fragmento descriptivo de una escena de la película:

“Una terrible escena de golpes y crueldades enerva la sangre del indio, al fin hombre, que lleva a la materia la rebelión y su brazo yergue un cuchillo vengador que rasga el corazón del malvado haciéndole pagar todas sus culpas”.

San Miguel con su película vanguardizó una acción a favor del sometido. Compartió nuevas ideas que bullían demandando mejores condiciones de vida para los trabajadores, identificando para el cine al sector más explotado, los indios

de la sierra y la hacienda. Reprodujo, como lo hicieron los exponentes de la literatura realista, al bien (explotados-dominados) frente al mal (explotadores-patronos), con un quehacer político de intenso dramatismo. (Granda Wilma, 1995: 89)

La última obra de Augusto San Miguel fue el documental, *El desastre de la vía férrea* que registró los daños del ferrocarril. Se mostraba el trayecto azotado por los ríos Chimbo y Chanchán, los puentes minados en su base, el ‘nido de águila’, la famosa peña perforada por las aguas, la ‘nariz del diablo’ en inminente peligro, rieles a treinta metros de altura, puentes en destrucción y poblaciones arrasadas.

1.2.4. Carlo Bocaccio, Carlos Crespi y los primeros registros de la Amazonía

Carlo Bocaccio fue un cineasta italiano que en 1923 fundó la academia “Arts Film” en Guayaquil para la formación de actores. En 1926 emprendió un viaje a la región amazónica para, junto al salesiano Carlos Crespi, realizar un documental etnográfico *Sobre el oriente ecuatoriano*.



M. R. P. Dr.
Carlos Crespi, S. S.

Crespi fue impulsor de una labor pastoral en la que su misión era introducir herramientas sencillas al trabajo de los nativos, construir vías de comunicación y puentes sobre los ríos y aportar al trabajo de fe religiosa sobre la conciencia de los llamados “jíbaros”.

Se filmó este proyecto misional salesiano. “Dos mil

quinientos metros de negativo quedaron reducidos a la mitad para presentar cincuenta escenas diferentes que conducen a amar al Oriente y la prodigiosa fuerza de su naturaleza. A estimar profundamente a la raza jíbara y al heroísmo de los misioneros...” (Granda Wilma, 1995: 100).

La película constó de cuatro partes. La primera se inició en el mar de Génova, luego vistas de Guayaquil y Cuenca y posteriormente la llegada al Oriente. La segunda parte trató sobre las costumbres del hombre llamado “jíbaro” y sus formas de caza. La tercera desarrolló “La fiesta de la tzantza” (cabeza reducida) y la cuarta parte mostró la obra de los misioneros salesianos y del Comité Patriótico Orientalista de Señoras. (Granda Wilma, 1995: 100)



La película se estrenó en el teatro Edén de Guayaquil el 26 de Febrero de 1927 y pocos días después en el teatro Sucre. Con llenos completos, según testimonio del padre Crespi, la película fue un soporte fundamental en la recolección de fondos para su trabajo misional.

1.2.5. OCAÑA FILM (1925-1931)

“Como regla general, la producción documental se limitó a la propaganda de actividades gubernamentales. Ello permitía eludir riesgos comerciales en una época de grave crisis económica. Cuanto más que, quienes se vincularon con la

producción documental, estuvieron ligados a la banca y al comercio agro exportador.” (Granda Wilma, 1995: 104)

Ocaña Film se estableció en Guayaquil como productora de films de propaganda. En 1925 su noticiero presentó: *Revista del cuerpo de bomberos*, *El trágico encuentro entre los pugilistas K.O. Pacheco y Tito Simón* y *Las Exequias fúnebres de Don Francisco Urbina Jurado*. En el noticiero de 1926 se presentó: *Las olimpiadas de Riobamba* junto al *Match trágico de Tito Simón*.

De igual manera estos noticieros mostraban acontecimientos de actualidad desde una óptica puramente informativa.



Ocaña en su “Actualidades No. 2”, anunció la *Salida de misa en la Catedral*. La innovación técnica fue el haber filmado en la mañana y proyectado en la noche. Todas las filmaciones de “Actualidades” mostraban diferentes noticias. Bajo el estilo de revista o magazine, en breves imágenes, con letreros en español e inglés, dio a conocer los sucesos trascendentes del momento.

La primera producción independiente de Ocaña Film se llamó *Guayaquil a vuelo de pájaro* (1929) que mostraba:

“La pelea de los Bancos (con imágenes históricas que documentan las reacciones de los banqueros privados frente a las restricciones estatales dispuestas por el presidente Ayora). El destierro de la ‘Escoba de Bruja’ (plaga que diezmo los cultivos cacaoteros). El descubrimiento de Von Friede. Y, el problema de la Pavimentación”. (Granda Wilma, 1995: 108).

La película sugiere la visión de un proceso de modernización conducida: nuevas leyes monetarias creadas desde 1927, en las que el Banco Central constituía elemento disociador para la banca privada.

En 1929, Ocaña dio un giro abordando una temática turística, *Un viaje por Manabí*, con guión y dirección de Rodrigo Chávez.

El último documental del que se tiene registro según el libro de Wilma Granda fue el documental de 1931, *Carnaval de Guayaquil en 1931*.

1.2.6. Cine de Aficionados

Una de las experiencias documentales al final del período silente fue la del ibarreño Carlos Endara quien, en 1934, convocó a pocas personas a una función de prueba en el Teatro Bolívar. Proyectó películas que procuraban alejarse de una visión indigenista del Ecuador bajo la noción de que:

“...consagrarse solo al descubrimiento de las escenas indias o las fiestas de los campos que conservan aire de tradición aborigen, no es presentar a un Ecuador completo...” (Granda Wilma, 1995: 123)

Se hizo además la película documental *De Guayaquil a Quito*, que se trataba de una serie de imágenes de un viaje en ferrocarril presentando distintos lugares de ambas ciudades.

Miguel Ángel Alvarez fue otro aficionado que filmó imágenes de la ciudad de Quito y ciertos momentos de la vida social quiteña. Sus temáticas, de lo rescatado a la fecha, abarcan tópicos de Quito, el mundo indígena, la novedosa década de los iniciales vuelos de avión, las corridas de toros y las familias en sus haciendas.

Según Wilma Granda durante estas tres primeras décadas de cine se afirma nuestro entrecortado y dependiente proceso de comunicación a través de la imagen. Ello fue producto no solo de intereses monopólicos que impusieron el fenómeno del consumo fílmico, sino también de esfuerzos visionarios de individuos o audaces empresarios y, de un público dúctil a la magia del cine.

1.2.7. El cine documental de denuncia social a partir de los años 30 hasta los años 70

El más detallado registro que existe sobre el cine en el Ecuador está en el libro *Cronología de la Cultura Cinematográfica (1849-1986)* de la Serie: HISTORIA DEL CINE EN EL ECUADOR, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, que fue publicado en el año 1988. La investigación fue realizada por: Teresa Vásquez, Mercedes Serrano, Wilma Granda, Patricia Gudiño, redactado por: Teresa Vásquez, Mercedes Serrano y dirigido por Ulises Estrella.

A partir de esta década se pueden mencionar gran cantidad de producciones cinematográficas de ficción que se realizaron en el Ecuador. Por motivos de relevancia con la investigación, voy a mencionar únicamente los documentales que se registran en el libro.

La intención es analizar cuáles fueron los temas que se fueron tratando en los documentales ecuatorianos para así entender su evolución hacia la tendencia de cine documental militante y posterior videoactivismo. Según asevera Wilma Granda, investigadora del cine en el Ecuador, la tendencia de cine documental militante tuvo su mayor auge y presencia en el Ecuador a partir de la década de los setenta. De igual manera fue cuando surgió la concepción de los documentales de creación o de autor, que utilizan la modalidad expresiva de interacción en la cual el realizador siempre toma un posicionamiento ideológico respecto de la realidad analizada. Aun así, es necesario saber cómo se ha ido desarrollando la tendencia de hacer denuncia social a través del cine documental en el Ecuador en los años previos.

En adelante se identificarán las películas documentales que toparon temas de denuncia social, así como los realizadores más representativos del género.

Uno de los más importantes documentalistas de la época fue el sueco Blomberg, que inició su producción de documentales en 1937 con el documental *Los Cazadores de Cabezas*, filmado en el Oriente Ecuatoriano. Otros documentales que filmó en el oriente ecuatoriano fueron: *Huaoranis*, *Cofanes* y *Shuaras* (1947),

Las selvas tropicales del Ecuador y Las exploraciones petroleras en el oriente (1950), *Jíbaros* (1961) y *Excursión a la selva* (1967).

También filmó varios documentales sobre otras regiones y temáticas referentes al Ecuador, entre los cuales uno de los más significativos fue *La tierra de los descendientes de los Incas* (1961). En el año de 1950 presentó los documentales: *Los llamados sombreros de Panamá son hechos en el Ecuador*, *La extraña fauna de las Islas Galápagos*, *Imbabura la región más bella del Ecuador* y *Quito ciudad de contrastes*. Estas cintas fueron obsequiadas al Departamento de Turismo, adscrito a la Presidencia de la República.

En 1965 Blomberg filmó los documentales: *Pedro un chico indio*, *La pesca de picudos* y *El palo de balsa*.

Sus documentales se enmarcaban más dentro del documental antropológico (Robert Flaherty), siendo *Alfredo un chico betunero de Guayaquil*. (cm., 16mm., cl.), el único documental referente a un tema de denuncia social.

La obra de Blomberg requiere de una investigación aparte. Pues su filmografía documental es muy amplia. Se tiene registro de sus documentales hasta el año de 1969. De acuerdo al registro de películas ecuatorianas, Blomberg fue el documentalista que más documentales filmó en el Ecuador por esos años.

Aunque la obra de documentalistas ecuatorianos fue mucho más reducida, se puede constatar que los realizadores ya empezaron a topar temáticas de denuncia social en sus documentales. Se filmaron además documentales con el auspicio de

agencias norteamericanas de desarrollo o progreso, así como también documentales hechos por cineastas latinoamericanos.

En Enero de 1940 se filmó el documental *Nuestra víctimas al desnudo*, documental dirigido por Alberto Santana. El documental trata sobre el problema de las enfermedades venéreas y sus consecuencias posteriores.

En 1948 el austriaco José Parnés filmó cuatro rollos del documental *Galo Plaza, El hombre*.

En Agosto 21 de 1949 se estrenó en los cines de Guayaquil el noticiero de la Warner Pathé “Terremoto en Ecuador”, filme que capta las imágenes de la catástrofe ocurrida en agosto del mismo año en Ambato y poblaciones cercanas.

En 1954 el cineasta boliviano, Jorge Ruiz en co-dirección con Gonzalo Sánchez de Lozada, realizan en el país el documental *Los que nunca fueron*, producido por TELECINE (Bolivia) y USAID (USA).

En noviembre de 1961 el documentalista cubano Santiago Álvarez, filmó en Quito, una marcha de protesta a favor de la Reforma Agraria, con participación de 150.000 campesinos. Estas escenas pasaron a formar parte del “Noticiero Latinoamericano”.

Hasta este año se continuaron exhibiendo noticieros en los cines siguiendo un formato puramente informativo. Con la llegada de la televisión, los informativos se empezaron a producir para su transmisión televisiva.

El 22 de Diciembre de 1967 se anunció la exhibición mundial del documental de producción inglesa: *The enchanted isles*, realizado en 1966 en las Islas Galápagos. El filme fue producido por la Anglia T.V. Serie Survival bajo la dirección de Stanley Joseph. La proyección mundial recaudó 24 mil dólares destinados a la fundación “Charles Darwin” de Galápagos.

En 1969 se documentó cinematográficamente la represión y muerte del líder estudiantil Milton Reyes.

1.3. El proceso de hacer un documental

1.3.1. El punto de vista del realizador

El documental lo que pretende es mostrar partes o fragmentos de la realidad, es decir, una aproximación auténtica de la realidad. Aún así está claro que desde un principio el proceso de transformación de la realidad está relacionado con las inquietudes, la personalidad y la ideología del autor, director o realizador. “El realizador intenta poner orden en la realidad aleatoria desde su punto de vista, con el fin de dar un resultado final ordenado, de sencillez perceptiva, de linealidad

narrativa y con un estilo explicativo en la exposición de unos conocimientos tomados prestados de fragmentos de la realidad”. (Francés Miquel, 2003: 18)

Lo que el autor pretende es dar autenticidad verosímil a los documentos filmados durante el proceso de ordenación de ideas, es decir, a lo largo del montaje, mediante un acto personal de interpretación de esa documentación que pretende ser objetiva o auténtica.

El autor tiene un papel clave en todo el proceso de realización del documental. Él intenta poner orden en la complejidad de la historia que aporta la realidad, con el fin de darle estructuración y sentido discursivo. El montaje es el proceso de realización documental donde la transformación de las imágenes filmadas toma cuerpo con la aparición definitiva del relato fílmico. Cuando se trata de un documental de algún tema de actualidad, siempre se pretende mostrar una visión, un enfoque, una solución del asunto en cuestión.

El documental puede ser considerado como una herramienta de propaganda. Según Martin Patino, “los documentalistas no investigan ni cuestionan la realidad, simplemente la retratan poéticamente, es decir, la maquillan a su placer. Ésta es la diferencia entre la visión del mundo a través de una cultura satisfecha y la de una cultura crítica”. (Francés Miquel, 2003: 22)

El documental se diferencia del cine de ficción por su propósito sociopolítico. El espectador del documental no sólo está dispuesto a divertirse o entretenerse, sino también a recibir una formación o reflexionar sobre algún desequilibrio de nuestro entorno. El espectador aspira tener a su alcance una herramienta de educación y/o de reflexión permanente.

Pero el proceso por el cual se concreta la realización de un documental es casi el mismo que la de una película de ficción. La idea es la consecución de una historia a partir del mundo real y su concreción en un discurso audiovisual debidamente estructurado.

El documental necesita de una reflexión previa. Cuando se comienza un trabajo documental sabemos su punto de partida pero desconocemos su final. Existe una brecha muy estrecha entre el reportaje y el documental, pero se diferencian en que el reportaje es un género periodístico y el documental es un género cinematográfico, de allí el nombre *cine documental*. El reportaje solo tiene un nivel de lectura mientras que el documental tiene más intensidad. Un reportaje se hace en días, un documental en meses. Por otra parte, el documental está caracterizado por la presencia de la enunciación no subjetiva y el contexto referencial como rasgos diferenciadores que se alejan del reportaje.

El realizador actúa sujeto a su punto de vista, y en último lugar, siempre intenta recomponer la realidad desde una parte de ella conseguida en el momento de la filmación. Al otro lado, los espectadores, como destinatarios y consumidores de

documentales, pueden tener también su visión de esa realidad en función de sus puntos de vista.

El proceso de representar la realidad es realmente complejo. Si el bruto de rodaje contempla sólo algunas partes de la misma, la ordenación producida en el proceso de montaje sólo podrá darnos una versión creativa de parte de la realidad con la máxima sensación de autenticidad. Es decir, sin una actuación selectiva de reconstrucción de la realidad, no es posible ninguna representación.

El documentalista tiene la tarea de seleccionar, ordenar y presentar de manera fílmica al espectador el material filmado.

1.3.2. El guión

El guión de documentales implica una investigación previa y conocimiento de los documentos o las partes de la realidad que se pretende relatar. El guionista siempre tiene que trabajar en colaboración del investigador. El guión, que se perfila a partir de la realidad estudiada, ha de ser un indicativo clave para elaborar la planificación general de producción.

El guionista debe tener: un dominio de las técnicas narrativas para ordenar el relato, un conocimiento de las técnicas dramáticas para representar acciones y una aproximación a las técnicas argumentativas para convencer al espectador. Él es el responsable de la combinación de las diferentes técnicas con el fin de conseguir

un ritmo y velocidad estables para que así la comprensión de los conceptos explicados sea la adecuada.

De alguna manera el guión del documental, a diferencia del cinematográfico, puede no tener una realización técnica en profundidad, a no ser que conlleve técnicas de dramatización o se trate de publrreportajes donde el guión técnico o *storyboard* se debe desarrollar con detalle. El guionista de documentales, aparte de recurrir a los recursos propios del género, se vale de técnicas del cine y del reportaje.

Según Michael Rabiger, el documental “es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de valores individuales y humanos”. Rabiger ve el documental como herramienta de cambio social.

La redacción de los comentarios omniscientes o cualquier punto de vista tiene que estar escrito con claridad, precisión y calidad literaria. Está claro que depende mucho del público al que esté dirigido el documental, así como también el tema del que se va a tratar. Cuando el documental está dirigido a receptores especializados, el registro científico del lenguaje será norma habitual.

En la actualidad el guionista escribe fundamentalmente para la televisión comercial o las plataformas digitales. Los fenómenos y conceptos que son tratados en un documental deben ser explicados con claridad y concisión, por lo que, se puede prescindir de muchas adjetivizaciones o detalles ya que los códigos sonoros o visuales los pueden suplir. La narración debe complementar a la imagen y nunca

deberá describir en detalle su contenido. Si no fuera así, podríamos caer en una repetición simultánea de códigos visuales que rompería el ritmo interno del relato.

1.3.3. El montaje

En un documental se pueden usar distintos tipos de montaje, que además son empleados por otros géneros. Estos son el montaje lineal, discontinuo, paralelo e ideológico.

El *montaje lineal* se aplica más sobre narraciones donde la cronología de los hechos es continua. La progresión en el tiempo se desarrolla sin grandes saltos narrativos. Este tipo de montaje también es el utilizado en relatos documentales que están cerca del cine informativo, el reportaje o los docureportajes, con el fin de narrar de manera secuencial y progresiva un suceso o acontecimiento.

El *montaje discontinuo* ha sido la forma de ensamblaje más habitual en el documental para la pantalla grande, y también en la difusión televisiva. En este caso el montador ordena el relato a partir de secuencias provenientes de tiempos y lugares diferentes mediante elipsis continuadas. La continuidad narrativa puede ser omnisciente o tener diferentes puntos de vista. De igual manera, los bloques narrativos pueden tener un montaje más lineal o de otro tipo.

El *montaje paralelo* es empleado para montar secuencias referidas a hechos que se desarrollan simultáneamente en el tiempo y que el espectador los ve de manera alterna. También puede ser definido como una yuxtaposición de acontecimientos

que pueden ocurrir a la misma hora en lugares diferentes. “Ésta es una técnica ampliamente utilizada en el montaje cinematográfico o en la edición de reportajes, que el documental utiliza más como una estrategia puntual de edición que como una técnica genérica de ensamblaje”. (Francés Miquel, 2003: 36).

El *montaje ideológico* consiste en la introducción de secuencias, escenas o bloques narrativos que conectan con el tema no desde una perspectiva del espacio o del tiempo, sino desde una posición más simbólica o incluso metafórica. Esta técnica da una gran participación al autor.

1.3.4. La dirección / realización de documentales

El profesor norteamericano Bill Nichols habla de cuatro modalidades o formas de representar la realidad, y con eso hace una clasificación del conjunto de la producción de documentales a lo largo de la historia, que puede ser expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. El director o realizador de un documental toma un tipo de actitud en cada relato con el fin de aproximarse a la realidad en cada una de las modalidades.

A continuación, se identificará cada una de estas modalidades desde la perspectiva de la ordenación de los contenidos. Esta ordenación de ideas es una de las necesidades iniciales que se plantea el productor en la realización de cualquier documental para poder planificar y cuantificar el conjunto de la producción.

En primer lugar está la *modalidad expositiva*, donde el realizador queda representado a través de los comentarios omniscientes de la narración en off. El montaje sigue en gran parte las pautas de los comentarios con una ruptura de continuidad espacial y temporal. La trama entre secuencias o bloques narrativos siempre establece una conexión lógica de causa/efecto con el fin de dar soluciones a los problemas planteados y generar expectativas de cara al espectador. El poder del narrador es total sobre el conjunto del relato, al marcar la continuidad y la cohesión de las diferentes escenas o bloques narrativos.

La segunda es la *modalidad de observación* en la que se hace constar la no intervención del realizador. La temporalidad narrativa da la continuidad en el montaje con tomas largas de sonido sincrónico exentas de música, con narraciones omniscientes o con apelaciones a los testimonios. La intervención del realizador es importante en la elección de situaciones y de personajes, en la postguionización y en el montaje final. En este caso, la producción puede tener bastante sencillez, mientras que la postproducción tendrá un trabajo de complejidad selectiva.

En tercer lugar está la *modalidad interactiva*. En este caso la no presencia del realizador en la trama narrativa es sustituida por una presencia continuada. El realizador interviene y actúa sobre los diferentes testimonios. Está dentro de campo, a su lado, y aporta diferentes pareceres o puntos de vista al nuevo discurso, o está fuera de campo y le da a la entrevista la apariencia de pseudomonólogo. El realizador actúa, participa, defiende, acusa, provoca a los

actores sociales reclutados con el objetivo de darles la autoridad textual y de continuidad en el montaje. (Francés Miquel, 2003: 26)

En el montaje es donde se intentan ordenar los diferentes puntos de vista explicados en el rodaje. La explotación de la entrevista al máximo por parte del realizador es la técnica más empleada y tiene un uso extensivo en el rodaje para dar a conocer con exactitud los diferentes puntos de vista. Los documentales de creación o de autor, que utilizan esta modalidad expresiva de interacción, siempre toman un posicionamiento ideológico respecto de la realidad analizada. Cuando el documental interactivo adopta forma de historias orales encadenadas para rehacer un suceso o un acontecimiento histórico, la solución es el resultado del ensamblaje de los testimonios independientes, como se puede ver en el documental etnográfico en general.

En los *documentales reflexivos* se sitúa al realizador no como participante u observador, sino como el principal agente que ejerce autoridad sobre el discurso político o formal. En este caso el trabajo textual de la narración principal marca la continuidad, el realizador es un elemento de máxima importancia frente al punto de vista de los personajes / testimonios. El director/conductor siempre tiene la última opinión, por tanto esta modalidad plantea un retroceso en la presencia discursiva de los actores sociales y da potestades plenas de interpretación o de manipulación al realizador. El director/realizador puede coincidir con el conductor, o en cualquier caso, tendrá una sintonía absoluta con la transmisión

discursiva. Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz fueron los precursores en la producción de esta modalidad.

También está el documental de divulgación científica que ubica al investigador y/o realizador frente a la conducción. El poder interpretativo queda en manos de la ciencia, que puede hacer un uso riguroso y correcto, o sensacionalista o paranormal. La divulgación científica se plantea la necesidad de realizar programas documentales rigurosos donde la ciencia dé a los espectadores un nivel de objetividad y didactismo suficiente.

Por último está el documental industrial o promocional, que encuentra en esta modalidad la forma más fácil de cohabitación entre autoría e ideología. La intencionalidad del autor está al servicio de la empresa o institución en el caso del publrreportaje, o en manos del político en el caso de la propaganda electoral.

1.3.5. Presupuesto y financiación de un documental

La gestión y el diseño de producción de cualquier proyecto para un productor de documentales pasa casi siempre por las firmas comerciales, teledifusoras o instituciones que lo patrocinen mediante fórmulas diversas (barthering, publicidad estática, patrocinadores en exclusiva, coproducciones, etc.) Dentro de este formato podrían enmarcarse los videos institucionales, los videoreportajes, los videos industriales o la publicidad como patrocinadora de las grandes series de documentales televisivas. El cineasta y la empresa forman un binomio

inseparable. El cineasta aporta a la empresa su entusiasmo y su profesionalidad a cambio de la financiación de equipos, gastos y difusión.

Pero además están los documentalistas independientes. No se puede decir que la producción independiente no tiene acceso a la creación y distribución de productos menos mediatizados, o que producciones ligadas a instituciones o empresas privadas no tengan un nivel de credibilidad. “La vinculación de la autoría a la ideología patrocinadora se debería ver con más relatividad y después de un análisis riguroso del relato producido en cada caso”. (Francés Miquel, 2003: 23)

Michael Moore, uno de los más exitosos realizadores de documentales en el mundo mencionaba en una entrevista para el documental *La corporación*, que encontró “una brecha en el sistema”, refiriéndose a que en sus documentales se iba en contra del sistema capitalista y muchas de sus empresas, pero aún así recibía un financiamiento de estas porque ellas sabían que la gente iba a ver sus documentales y ganarían dinero. Este es un claro ejemplo de cómo el realizador puede mantener independencia de sus financistas, aunque en muchos de los casos pueden verse condicionados a mantener una cierta “línea editorial” en cuanto a los temas a tratarse. Lo ideal es que el autor tenga plena libertad en el proceso de creación y producción.

Una producción cuidada, no tan costosa como cada puesta en escena del relato cinematográfico, y más precisa que el reportaje, caracteriza al género documental.

Son necesarias diferentes imágenes para la producción de un documental como rodaje de planos de recurso, acción, material de archivo, presencia de testimonios, entrevistas, reconstrucciones de hechos, fotos fijas, grafismo, etc. La dificultad puede ser que se necesiten varias fuentes visuales y sonoras que pueden tener una dispersión de emplazamientos y una diversidad temática, lo que propicia ciertos rodajes superiores en duración al de un relato fílmico. Pero por otro lado, la plantilla de personal y el equipamiento tecnológico que se necesita difícilmente superan la complejidad y los costos cinematográficos. Tampoco las puestas en escena necesitan de una complejidad especial. Lo que se pretende es mostrar la realidad con la máxima autenticidad posible.

1.3.6. Los costos de producción

En la producción de un documental, la partida de honorarios de actores no figura normalmente en los presupuestos, lo cual baja el costo inicial básico. El mayor costo está en la dispersión de ubicaciones, los procesos de rodaje largos o la utilización de tecnologías de animación y creación de imágenes de síntesis es lo que más encarece la producción de un documental.

El documental se hace con personajes de la realidad (que no reciben un salario), que no están obligados a trabajar si no quieren. Para tomar algo de ellos hay que persuadirlos. Tiene que haber cuanto menos una mirada generosa entre él y su personaje, y viceversa. Esta generosidad en ambas direcciones no se da en otros géneros cinematográficos.

Con reconocimiento modesto (comparado con el mundo de la ficción), con rodajes muy duros, con temáticas complejas, los documentales se mueven antes que nada con la energía de su vocación.

La gradación de los diferentes niveles de costos es amplia, por la larga lista de formatos documentales, la variabilidad de duración y los diferentes sistemas de difusión final. Sin duda los documentales de mayor costo son los cinematográficos, con un esquema de producción propio de la industria del cine. Uno de los tantos ejemplos de documentales cinematográficos de gran éxito en América Latina y Europa es la película española, *La espalda del mundo* (2000), de Javier Corcuera. De igual manera están las series de divulgación científica de National Geographic, BBC o Planeta, con una proyección de difusión televisiva más global. La realización de estas producciones es en su mayoría en alta definición (HDCam, D5 o DVCPro 100).

Las series documentales divulgativas de una duración no superior a la hora sobre temáticas sociales, antropológicas, históricas, artísticas, etnológicas, geográficas o tecnológicas suponen otra modalidad de producción a partir de filmaciones menos costosas y gastos globales más reducidos. Hay otras de costo más bajo cuando han sido registradas en menos locaciones, sobre planos de rodaje más cortos, o a partir de imágenes de archivo.

Normalmente, la producción independiente no desarrolla proyectos si no tiene una financiación inicial clara y unas ayudas que permitan recuperar la inversión.

Proyectar bien y evaluar los costos del conjunto del proyecto es la primera inversión que es necesario realizar. La distribución en el mercado para un productor independiente se tiene que transformar en beneficios seguros si se ha elaborado una buena planificación.

1.4. La difusión del cine documental

La televisión resultó imprescindible para la consolidación de la industria documental, tanto para la producción independiente como la de las propias teledifusoras. Sucedió que pronto la distribución cinematográfica prefirió apostar por el cine de ficción, debido a la enorme respuesta de exhibición y recaudación. La distribución documental, exceptuando un porcentaje muy bajo de documentales de gran formato y de autor que han encontrado un lugar en la pantalla de gran exhibición, en su mayoría se ha realizado para la divulgación televisiva. Los productores de documentales financian sus proyectos mayoritariamente a partir de la multidifusión televisiva, porque el índice de recaudación en sala es casi insignificante.

Los defensores del documental de creación o de gran formato ven el documental como un género propio con diferencias claras sobre las noticias y con una vinculación directa con el cine. Jaime Barroso dice "...el documental es un género típicamente cinematográfico y de difícil transposición al medio televisivo" (Francés Miquel, 2003: 72). Se hacen películas documentales para cine que

después pueden ser transmitidas en televisión, diferenciándolos así de los documentales hechos para televisión.

El problema es que la televisión ha actuado sobre los géneros clásicos televisivos desde una concepción instrumentalista, entendiendo los géneros como formatos que valen para obtener una rentabilidad económica propagandística. Algunos microgéneros, formatos documentales o los factuales han desempeñado un gran papel en la transmisión del discurso político dominante. El documental hecho para televisión no puede deslindarse de los intereses del canal al que se debe, no existe una verdadera libertad por parte del realizador como sucede con el documental hecho para el cine.

De la necesidad de deslindarse de la televisión y sus intereses económicos es que también surge el videoactivismo, como una manera de topar temas que están fuera de las mediciones de *rating* a los que se debe la televisión para escogerlos. De esta manera se propone escoger temas de autor, que pueden ser tratados de manera libre sin tener que seguir un formato televisivo. Aparece la necesidad de filmar y hacer documentales por fuera del monopolio televisivo. Con el acceso a cámaras de video de menor costo, cualquier persona puede filmar un acontecimiento de manera libre.

La producción de documentales para la difusión televisiva dentro de los cuáles están los documentales educativos, culturales o divulgativos no competen a esta investigación. En los siguientes capítulos se analizará el caso específico de los

documentales ecuatorianos en base a la experiencia de los realizadores, específicamente el cine documental, y cuál ha sido su difusión, sea en cines comerciales o por medio de muestras y festivales.

El caso de financiamiento por parte de cadenas televisivas de otros países –de lo cual existe amplia referencia bibliográfica- no compete por tratarse muchas veces de ejemplos no aplicables a nuestra realidad. Lo que verdaderamente interesa es la producción independiente de documentales que han encontrado diversas maneras de financiamiento como son la coproducción, cofinanciación o producción asociada.

Existe una producción propia cuando el documental es financiado por el mismo canal y la producción ajena cuando es realizado por una productora independiente y el canal o grandes distribuidoras compran los derechos del documental para su difusión. Para un canal comprar los derechos de un documental resulta más barato que producirlo internamente con la desventaja que el documental ajeno tiene un número determinado de veces que se lo puede pasar, mientras que el propio no. El impacto de la puesta en marcha de los canales temáticos y microtemáticos ha sido la clave para incentivar todo un sector en la producción independiente de documentales, que sólo provenía mayoritariamente de las televisiones públicas.

Con la aparición de los canales temáticos, la producción de documentales se vio incrementada de manera sustancial, aunque en términos generales se puede decir que la producción ajena ha sido mayor que la producción propia.

Existe una absorción de la distribución cinematográfica y documental por parte de la televisión. Las ciudades españolas de Barcelona, Madrid y Valencia ya cuentan con salas especializadas que permiten la exhibición de documentales en cualquier soporte o formato. En el Ecuador no existen salas especializadas únicamente en la proyección de documentales. El cine “Ocho y Medio” ha sido el que mayor apoyo a lo difusión de documentales ecuatorianos ha dado. Más adelante se hablará sobre el caso de los EDOC (Encuentros del Otro Cine) que a partir del 2002 realiza anualmente el festival en la ciudad de Quito para la proyección de documentales ecuatorianos y del resto del mundo.

1.5. Los documentales de creación o cinematográficos

Los documentales de creación o cinematográficos, también llamados documentales de autor, son los que mayor difusión tienen por medio de las salas de cine, que es como originalmente se difundían los documentales antes de la llegada de la televisión y sus grandes cadenas de divulgación.

El documental de autor muestra cualquier actividad humana, por simple que sea, pero siempre bajo el punto de vista personal del cineasta. “Fueron películas con mayores recursos narrativos que los viejos documentales. Pero ni la técnica ni el dinero fueron lo más importante, sino su manera de contar las historias, exponiendo cada tema con más sentido del relato, sin apoyarse solo en la voz en off del narrador sino también en sus propios personajes y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico. La aparición de este nuevo tipo de documentales elevó

la categoría del género, que abandonó el realismo y la retórica educativa de los primeros tiempos.” (Guzmán Patricio, cineasta chileno).

La modalidad de producción relacionada con obras únicas de larga duración y de gran formato, concebida para la distribución cinematográfica, en gran medida se acopla a una mecánica muy parecida a la de la producción de la propia industria cinematográfica.

“Los primeros relatos audiovisuales fueron documentales y, por tanto, exhibidos en los cines. Pero pronto la industria audiovisual se decantó por los relatos de ficción, que entretenían más al público, y dejó en segundo plano al cine documental, que requería una mayor atención frente a la explicación de los hechos presentados en torno a la realidad.” (Francés Miquel, 2003: 91)

El denominado documental de creación (o de autor) es una definición que surgió en Francia en 1986, en el seno de una discusión de productores y realizadores independientes. Patricio Guzmán, cineasta chileno, cuenta que en ese momento muy dramático para los realizadores franceses, ya que tenían poco trabajo, “era necesario volver a definir el género para diferenciarlo de los reportajes y magazines televisivos, ya que ellos y el Estado estaban negociando una nueva ayuda económica que no era para los canales de TV sino para los productores independientes”. Había que distinguirlos de los magazines y reportajes- que también tratan la realidad- pero que en general desarrollan puntos de vista periodísticos y no cinematográficos.

El documental de creación trabaja con la realidad, la transforma –gracias a la mirada original de su autor- y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado, por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor.

La mayoría de estos documentales de autor son obras muy lentas de filmar y de montar. El tiempo de trabajo promedio de una obra de este tipo – de cincuenta y dos minutos- es de ocho a diez meses con un costo promedio de 250 y 350 mil dólares (año 2002). Casi siempre están filmadas por equipos ligeros (realizador, operador, sonidista y ayudantes), donde es común que cada uno tenga que hacer de todo, sin grandes sumas para dietas ni hoteles (ni tampoco salarios) donde la parte fuerte del presupuesto se reserva para una larga permanencia en lugares de rodaje o para una filmación escalonada o para un extenso montaje. Pero no son obras artesanales.

Si hay algo nuevo en esta materia (mucho más que su definición) es la profesionalidad que alcanzó el cine documental durante la últimas décadas. Una parte considerable en este período se filma en celuloide – súper 16- pero muchas se montan en Betacam y se terminan en video, en ambos casos con sonido estereofónico, siempre con un nivel de cámara de iluminación, de sonorización, sorprendente si se lo compara con otras épocas.

El soporte no es decisivo (cine-video) ni el tipo de difusión (cine-TV) sino el guión, la historia y los agentes narrativos. La calidad del tema, la fuerza del relato, es lo que terminó de afianzar el género documental en la mayoría de los países. Son obras con mejores recursos narrativos en donde la técnica no es lo más importante, sino su manera de contar las historias, apoyándose más en los personajes que en la voz en off y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico.

En su mayoría son obras monográficas y no forman parte de series o colecciones. Es un tipo de documental autónomo, independiente, que abandonó la forma capitulada de otras décadas.

Obras de gran éxito del documental europeo son *Romance de Valentía* de Sonia Herna Dolz, *El país de los sordos* de Nicolás Philibert y *Al sur del Sur* de Laurent Chevalier.

En Francia, muchos documentales han podido llegar a la gran pantalla debido a sus propios méritos o al apoyo de la eficaz organización “Documentaire sur Grand Ecran” y el trabajo insistente que hace la “Scam” (la Sociedad de Autores) en todos los frentes.

La difusión principal sigue estando en manos de la televisión (en algunos canales temáticos) y principalmente en los canales fuertes de toda Europa que han sabido adaptarse mejor a la competencia mercantil sin abandonar los contenidos.

El difusor es el jefe del departamento documental adentro de cada canal, hoy en día es un puesto ocupado frecuentemente por profesionales, por expertos, por conocedores del género, un cargo que hasta hace poco estaba en manos de improvisadores y especuladores. El crecimiento y la importancia de la figura del difusor adentro del canal – y del productor independiente afuera- son la base del renacimiento del documental. El productor independiente es el agente protagónico. No es solo la figura económica que toma el dinero del canal (entre el 30 y el 50%) sino que articula el conjunto del proyecto y sabe colocarlo dentro del mercado. Distribuye los recursos de la obra en su conjunto y también, prevende y coproduce. Trabaja cerca de las necesidades del difusor y al mismo tiempo de las necesidades del realizador, al que respeta y defiende en principio. Todo su trabajo constituye un tándem con el director.

En el documental de autor, no existe un limitante en cuanto a los temas que puedan ser tratados, por lo que la visión e ideología del realizador es algo que se hace visible en la manera que se construye el relato documental. Documentalistas como Richard Dindo y Robert Kramer trabajando con la realidad, descubren unos personajes y unas historias que revelan las zonas oscuras del poder político y económico.

En los años 60 en España, así como en el resto del mundo, fue cuando inició el auge del cine documental de gran formato. Fue una época de resistencia, donde la libertad de expresión aún quedaba entredicha. Para los autores de documentales comprometidos, mostrar la otra realidad, la no oficial, no fue una tarea sencilla. A

Jacinto Esteva en *Notes sur L'immigration* (1960) le tocó realizar su obra desde Suiza, para poder denunciar la situación de la emigración española a Europa. (Francés Miquel, 2003: 94)

En España los sesenta dieron un cine documental comprometido desde la crítica o la reflexión sobre el entorno sociopolítico de una dictadura a la que le costaba desaparecer. En las dos décadas siguientes se produjo una eclosión de obras que, en gran medida, continúan abordando los mismos temas. Cada vez la censura tiene menos presencia y se permite representar el entorno social y político de forma más directa. La filmografía documental de Basilio Martín Patino de esta época es fundamental: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975) diseccionan el antes y el ahora de la dictadura agónica.

Este tipo de documentales de autor servirá como referencia para analizar el caso ecuatoriano de producción de documentales a partir de los años 70 y que se enmarcan dentro de la tendencia del cine documental militante y posteriormente el videoactivismo con el apareamiento del formato de grabación en video. Los años 70 fueron una época en la que el mundo atravesaba por una efervescencia ideológica. Fue así que muchos documentalistas hicieron un cine próximo al cine militante o directamente militante. Entre las películas más importantes que se mencionarán está *La hora de los hornos*, película en la cual la voz en off lo dice todo, donde las imágenes ilustran lo que el texto ideológico peronista va a decir. Otro ejemplo es *La Batalla de Chile* (1976), película de Patricio Guzmán, que se

identifica dentro del cinema verité o cine directo –entre el cine histórico y el cine documental-, que a partir de las imágenes de archivo y testimonios reconstruye la caída del presidente Salvador Allende en manos del dictador Augusto Pinochet.

CAPITULO 2

2. El cine documental militante

Hasta los ochentas, el formato privilegiado para la filmación de películas era el celuloide de 35 mm, 16mm, 9.5 mm y 8 mm. Independiente de su formato, en el cine ecuatoriano existe una vocación documentalista.

La concepción de “cine documental” en los años del celuloide se daba debido a que su proyección se realizaba casi de manera exclusiva en las salas de cine. Esto cambió con la llegada de la televisión, que como vimos en el capítulo anterior, permitió que se desarrollara toda una producción documental exclusiva para televisión y además que muchas películas que antes eran de difusión exclusiva en cines se empezaron a transmitir por televisión.

Con esto se trata de hacer una diferenciación entre lo que es cine documental y video documental, ya que con la llegada del video se hicieron películas documentales de larga duración grabadas en video y que podían ser proyectadas en salas de cine. La concepción de lo que solía ser una sala de cine cambió con el abaratamiento de costos en proyectores. En los años 20, el cine en el Ecuador era un espectáculo reservado para quienes podían pagar una entrada a la sala de cine para ver la película. Con la llegada de la televisión y los proyectores más compactos y menos costosos, cualquier lugar podía ser convertido en una sala de cine. Cualquier salón oscuro podía ser convertido en una sala de cine, así como también cualquier película podía ser vista en una televisión. Se instauró además el

negocio de renta y venta de videos por medio de los casetes beta y vhs. Muchos documentalistas ecuatorianos que grabaron en video pudieron difundir sus producciones en estos formatos.

Pero el cine visto en las grandes salas se rehusó a desaparecer. Nunca se detuvo la necesidad de los documentalistas de hacer documentales para ser proyectados en las grandes salas de cine nacional e internacional.

Con la incursión de la tecnología digital, las cintas de video, tales como video 8, hi8, beta y vhs fueron quedando relegadas para dar paso al mundialmente conocido Dvd. Se consolidó con más fuerza la difusión de documentales por televisión y más adelante con la llegada del internet, se da la posibilidad de que muchos videos, incluidos los que fueron grabados en celuloide, se puedan ver en línea a través de diferentes portales que permiten subir los archivos de manera gratuita.

De manera que la concepción de que cine es únicamente lo filmado y proyectado en salas cambia sustancialmente. Hoy en día un cineasta puede realizar su trabajo en video o en celuloide, difundirlo en salas comerciales, televisión e internet. El soporte y el medio de difusión ya no resulta determinante para definir una filmación como cine o no.

Este capítulo se centrará en los inicios de la producción de *cine documental militante* filmado en celuloide, que es cuando se empieza a teorizar sobre el rol que debían tener el cine como instrumento de denuncia en distintas partes del

mundo. Me centraré especialmente en América Latina a partir del triunfo de la revolución cubana ya que fue la ideología socialista la que más influencia ejerció en los realizadores latinoamericanos, incluidos los ecuatorianos. Este género del cine documental se realizaba con poco presupuesto y de manera clandestina en algunos casos, por lo que su producción y difusión resultaba escasa en comparación con el resto de películas. Uno de los mayores limitantes era el elevado costo de las cámaras y la cinta cinematográfica, lo cual hacía que muy pocas personas puedan acceder a la tecnología necesaria para hacer películas. De igual manera muy pocos países contaban con laboratorios cinematográficos y servicios de post-producción tales como los de sonorización que eran muy difíciles de obtener.

Los cineastas argentinos, Fernando Solanas y Octavio Getino decían que, “los valores de un nuevo cine surgirán de la validez de sus ideas, de la originalidad de su lenguaje y sobre todo, de la utilización cultural y política que del mismo se haga, sea realizado en 8, 16 ó 35 mm, dure cinco minutos o dos horas.” (Solanas y Getino, 1973: 13)

La llegada del video en los años ochenta reduce de manera significativa los costos de las cámaras que utilizan videocasetes de un costo mucho menor a la cinta de celuloide. Esta innovación tecnológica permitió que más personas puedan hacer películas o simplemente filmar lo que querían, permitiendo así el surgimiento del fenómeno videoactivista como heredero de la tradición del cine militante que se hizo antes. Se conjugan de esta manera el cine y el video, permitiendo la

formación de un cine documental militante más amplio, cosa que se analizará en el capítulo 3.

2.1. Breve historia del cine documental militante en el Mundo

2.1.1. El cine como instrumento político

Desde sus inicios el cine ha sido visto como instrumento político. Precursores como Grierson, con el documental de contenido social y Vertov con el documental ideológico, así como otros directores y corrientes, influenciaron a las siguientes generaciones de realizadores en el sentido de que asumirían una posición política frente a los hechos que presentarían en sus documentales.

“A partir de las vanguardias históricas, particularmente del cine soviético y su expresa voluntad de remover el *pathos* del espectador, según Eisenstein, para <inducirlo a la revolución>, pasando por el llamado <al público al asesinato> que hacían Buñuel y Dalí en *El perro Andaluz*, y el neorrealismo italiano como forma extrema de mostrar la situación de un pueblo destrozado por la guerra, hasta los llamados al espectador en *La hora de los hornos* del argentino Fernando Solanas – film manifiesto de el nuevo cine latinoamericano-, el cine ha sido visto explícitamente como instrumento político, como el espacio ideal para el despertar de la conciencia social.” (Serrano Luis, 2001: 45)

Eisenstein por ejemplo, quería llevar la teoría marxista sobre la sociedad alienada y la sociedad libre a la imagen. Sus películas son revolucionarias en el sentido de

que iban a la par de lo que estaba viviendo el bloque soviético en ese entonces. Allí se había instaurado una revolución marxista que pretendía crear una sociedad más libre e igualitaria. Las clases dominantes son mostradas por Eisenstein como cínicas y crueles, los obreros e intelectuales como revolucionarios son invariablemente buenos y valientes. “Sentir dudas cartesianas delante de la complejidad del mundo es, sin duda, políticamente desaconsejable”. (Cabrera Julio, 1999: 246)

Fue así que en parte influenciados por el Cine Político como el de Eisenstein, surgieron realizadores que se propusieron la denuncia política y la transformación de la sociedad. Sus películas asumen una clara posición ideológica frente a lo que desde su juicio está bien y está mal. En este sentido, las desigualdades e injusticias sociales por ejemplo, vienen dadas por culpa del sistema capitalista y colonialista en el caso de América Latina. Un militante sabe perfectamente de qué lado están la verdad y el bien y quiénes están irremisiblemente equivocados y deben ser combatidos y destruidos.

El cine documental militante se presenta como vehículo para mostrar todo aquello que la versión oficial omite o niega, como obras que muestran y dicen lo que no puede mostrarse ni decirse. Esa vocación es la condición prioritaria del cine documental militante: la necesidad de alguna forma de clandestinidad surge precisamente desde la obstinación en la oferta de esa otra información. Con el enemigo al frente, claro y definido, el cine documental militante cumple con la necesidad popular de ser “la voz de los sin voz”.

2.1.1.2. El documental militante de Alain Resnais

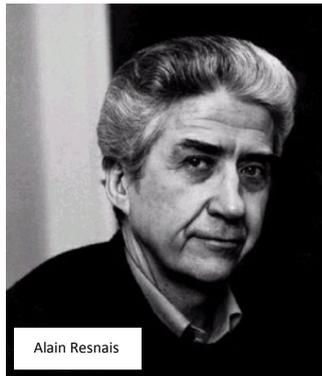
Desde Europa nos llega por primera vez la concepción de documental militante de la mano del cineasta francés Alain Resnais (Francia, 1922). Resnais estudió en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos), antes de comenzar su carrera como realizador de cortometrajes a mediados de los años 40.

La fama le llegó como documentalista en 1950 con su cortometraje *Las estatuas también mueren* (1953) codirigida con Chris Marker, documentalista que igualmente dirigiría películas comprometidas, revolucionarias en el sentido más amplio: sobre Pekín, Cuba, la Siberia comunista; de la lucha contra la opresión, la independencia de Argelia y el proceso de los generales que participaron en el intento de golpe de estado de Argel. Habla sobre guerra, conflictos, Vietnam, Bosnia o la lucha sindical y obrera.

Para Chris Marker el olvido es ley de Historia: “Así es como avanza la Historia, taponando su memoria de la misma forma que uno tapon sus oídos. El documental intenta sacar los hechos a flote.”

En 1956 Alan Resnais realizó *Noche y niebla*, su documental más importante y reconocido hasta hoy en día como un clásico insigne del documental. Su trama gira en torno a la vida en los campos de concentración, en él muestra su maestría formal, lo que le permite reflejar como nadie la tragedia del holocausto. *Noche y niebla* no fue solo un documental de denuncia, fue el comienzo de una nueva generación de cineastas que transformaron los principios de la semántica y de la

sintaxis cinematográfica. Se empezó a ver la influencia decisiva de Eisenstein y Vertov, de Brecht y Bretón, de Buñuel e Ivens como punto de referencia de cineastas como Resnais que querían hacer cine de denuncia social.



En 1967 estrenó *Lejos de Vietnam*, (*Loin du Vietnam*), un documental sobre la guerra de Vietnam, en el que participaron también Godard, Lelouch y Joris Ivens. Este documental se hizo con el sentido de movilizar a la población a manifestarse en contra de la guerra.

Alain Resnais decía: “Trato de poner al espectador en un estado mental crítico, incluso considerando que el impacto puede no ser inmediato. Mi objetivo es poner al espectador en un estado mental en que en una semana, o seis meses, o incluso un año después, confrontados con un problema, el o ella puedan evitar la trampa, se sientan impulsados a actuar libremente... La gente necesita que la sacudan de sus certezas, que los despierten, que cuestionen la intangibilidad de sus valores convencionales.”

2.1.1.3. La posición ideológica de autor

Oliver Stone, hablando de su película *JFK* que trata sobre el asesinato del ex presidente de los Estados Unidos (John F. Kennedy) dice que: “*Durante tanto tiempo las informaciones estuvieron dispersas en lugares diferentes, libros diferentes. Todo estaba fragmentado. Entonces sentí que tan sólo el Cine podría reunir todo eso en un volumen coherente, en un solo flujo de informaciones, por*

así decir, de forma tal que el público pudiese ver todo el cuadro en torno del asesinato de una sola vez (...) Mi intención era ser una especie de historiador guerrillero y reexaminar completamente la historia oficial acerca del asesinato”.

Agrega que: “Yo me pongo como un historiador fuera de la ley. Lo que propongo es una hipótesis. Es un contra-mito para oponerla al mito oficial de la Comisión Warren, que, por más de dos décadas, fue servido, mentirosamente, a este país. ¿No será que la historia es demasiado peligrosa para ser dejada en manos de los historiadores, o de los periodistas? Si los historiadores y periodistas no atacan las cuestiones que realmente importan a nuestra sociedad, ¿no es deber de los artistas hacerlo?”

Una película documental puede hacer una recopilación de todas las informaciones que por mucho tiempo han estado dispersas, darle un volumen coherente para que puedan ser entendidos de manera más simple por la población en general.

Está claro que desde la perspectiva del cine documental militante, la información no pretende ser presentada de una manera objetiva e imparcial ya que existe una clara posición ideológica de autor.

El documental militante se deslinda por completo de la pretensión periodística que habla de procurar ser objetivo e imparcial, lo cual en la práctica resulta imposible. La información presentada por la prensa es en extremo efímera, la gente olvida fácilmente lo que ve en las noticias de un día para el otro. El cine documental pretende rescatar la memoria de los hechos suscitados en algún momento de la

historia para que se recuerden y perduren en la memoria colectiva. El lenguaje cinematográfico presta un refuerzo emocional muy fuerte a los hechos presentados, haciendo que tengan un impacto mucho mayor a si fuesen presentados en la prensa escrita o en los noticieros. Por lo tanto existe una clara manipulación por parte del realizador hacia la manera en que quiere que los espectadores perciban el acontecimiento presentado. Para esto utiliza los recursos narrativos del cine, presentando una historia con hechos y personas reales para que el espectador se identifique con su causa.

Los documentales ecuatorianos que serán mencionados en el apartado del cine documental militante en el Ecuador pretenden que el espectador se identifique con la causa por la que luchan los personajes.

Solo por citar un ejemplo, el documental *Gente de Barrio* (1981) de Brian Moser, logra que el espectador se identifique con la causa de la gente pobre del guasmo de Guayaquil que carece de agua potable y que vive en extrema pobreza. El espectador (al igual que la gente del barrio) ve como ineficiente la obra del Municipio de Guayaquil. Pone además en evidencia desde una perspectiva que aboga por los derechos de los más pobres, como el sistema capitalista margina a tantos individuos. Esta película no pretende necesariamente presentar “la verdad de los otros”, es decir los motivos por los cuales el municipio de Guayaquil no podía abastecer de agua potable a este sector de la población. Se presenta únicamente las consecuencias, la pobreza en la que viven a causa de la incompetencia de los gobiernos locales.

“La apelación a las emociones parece una vía más rápida, segura y eficaz contra la injusticia, la intolerancia y la desconsideración.” (Cabrera Julio, 1999: 256).

La pobreza representa tan solo uno de tantos conflictos sociales a los que se ha sometido a la mayoría de la población mundial. Los pueblos latinoamericanos se han visto especialmente afectados por los problemas que lleva consigo un sistema económico, injusto y alienante.

El triunfo de la revolución cubana trajo consigo nuevo aires de esperanza para América Latina. Se empezó a vislumbrar el cambio hacia un sistema socialista que terminaría de una vez por todas con tanta desigualdad que había venido acechando al continente por causa del sistema capitalista. El surgimiento de las izquierdas revolucionarias en América Latina devino de una larga historia de marginación que soportó gran mayoría de la población del continente. Se había instaurado un sistema capitalista de trabajadores explotados-esclavos según la teoría de Marx, en donde los dueños de las tierras y la producción eran los que mandaban sobre el resto. Hubo una eclosión ideológica que rápidamente se identificó con el comunismo de la Unión Soviética. Fue así que encaminados por los textos marxistas, se fueron configurando los distintos movimientos de izquierda que querían acabar con la injusticia social en América Latina. De igual manera los cineastas de izquierda, comprometidos con el cambio que se esperaba, vieron que parte de su contribución a un cambio debía ser el mostrar las injusticias que se vivían para que el resto del mundo las viera. No se trataba de hacer un cine que revolucione a las masas porque las masas ya estaban revolucionadas, de lo que se

trataba era de incidir sobre éstas para aportar en la búsqueda de todo aquello que contribuya a la liberación; según Solanas y Getino, “es precisamente a través de este proceso donde el propio cineasta además de descolonizar, se descoloniza, donde el cine finalmente se libera”. (Solanas y Getino, 1973: 52)

Se pretendía denunciar pero a la vez que la gente se identificase con esa otra parte de la población de la que muy pocos habían estado preocupados. Los cineastas entendieron que el cine debía ser un medio para promulgar su ideología, para contribuir a que cambie el sistema económico y social imperante.

“El cine, desde un punto de vista marxista, podría verse como un tipo de lenguaje esencialmente revolucionario, o, por lo menos, transgresor, subversivo, hipercrítico, y es de esa manera, precisamente, como lo vio Sergei Eisenstein, el gran cineasta revolucionario y, hasta cierto punto, el neorrealismo italiano. Pero, por otro lado, el Cine ha sido visto muchas veces como un lugar privilegiado de la alienación, entretenimiento frívolo e intrascendente y rentable comercio, así como de embrutecimiento de los sentidos a través de la rápida sucesión de imágenes, y como mero “espectáculo para masas”. En una palabra, algo que nada tiene que ver con un instrumento de denuncia y de acción política en algún sentido noble y elevado”. (Cabrera Julio, 1999: 242)

Surgía una contradicción, ya que los cineastas revolucionarios de países no liberados debían encontrar la manera de insertar su producción y difusión dentro del circuito capitalista comercial para lograr un mayor impacto en el espectador.

Se hacía necesario desarrollar un circuito político internacional para la difusión (instrumentalización) del cine latinoamericano; en esta tarea debían coordinar sus aportes todos los cineastas militantes y antiimperialistas. “Nuestros pueblos y sus organizaciones revolucionarias necesitan intercambiar sus experiencias de lucha, hermanados como están frente al enemigo común y tras un mismo proyecto liberador. El cine puede y debe cumplir un rol de conocimiento y comunicación superior a otros medios.” (Solanas y Getino, 1973: 8)

La lucha contra el imperialismo no venía solamente desde los grupos armados e intelectuales revolucionarios de izquierda; se debía luchar desde otros ámbitos de conquista cultural como son el cine. Octavio Getino y Fernando Solanas aseveraban que el cine en la Argentina ha sido convertido por parte del sistema, en una de las principales herramientas de colonización ideológica.

Pero la represión militar no tardó en llegar. Se instauraron atroces dictaduras militares en países como Chile, Brasil, Argentina, Nicaragua, Honduras, entre otros. Así como también en países europeos como España. Como se mencionó en el capítulo anterior, en España los sesenta dieron un cine documental comprometido desde la crítica o la reflexión sobre el entorno sociopolítico de una dictadura a la que le costaba desaparecer.

Nos vamos a centrar más en el caso de América Latina, para entender el contexto más cercano en el que se desarrolló el cine documental ecuatoriano de la época,

que rápidamente se vio influenciado y enmarcado dentro de la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano.

2.1.2. El nuevo cine latinoamericano

Parte fundamental de la consolidación de los nuevos cines latinoamericanos a finales de los cincuenta, en los que se recupera y reactiva la producción de documentales, se caracteriza por el lanzamiento de manifiestos programáticos que proponían una estética “igualitaria” inflexible: “Un tercer cine, militante, opuesto al cine alienado, comercial, dominante, tanto como a un cine reformista, colonizado, de autor...” (Fernando Solanas y Octavio Getino, Cine, cultura y descolonización, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973).

Por su parte el cubano García Espinosa hablaba de “un cine imperfecto”, y los integrantes del grupo boliviano Ukamau, comandados por Jorge Sanjinés, proponían “un cine colectivo y junto al pueblo”. Una exigencia del activismo radicaba en “estimular la realización y utilización de los recursos audiovisuales como recursos que pueden ser también militantes” (Serrano Luis, 2001: 46).

Estos fueron algunos de los planteamientos que influenciarían a muchos realizadores latinoamericanos, incluidos los ecuatorianos, iniciándose así la producción de cine militante en América latina.

A pesar de que esta investigación no pretende abarcar a las obras de cine ficción que se realizaron en esa época, cabe mencionar algunos directores y corrientes de

cine ficción, que por su tratamiento estético e ideológico, influenciaron a los realizadores de cine documental de la época.

2.1.2.1. Influencia del neorrealismo italiano en el Nuevo Cine Latinoamericano

El Nuevo Cine Latinoamericano surgió fuertemente influenciado por corrientes cinematográficas como el neorrealismo italiano, nacido de la guerra y de las experiencias heroicas y penosas motivadas por ésta. El neorrealismo buscó además reducir la diferencia entre la vida cotidiana y el cine, consolidando una posición crítica frente al cine-espectáculo de Hollywood, oponiendo una desnuda crónica de los hechos reales. “Los realizadores neorrealistas, encabezados por Rosellini, Visconti y De Sica, entendieron que no podían concebir el cine como una *máquina de sueños* frente a la realidad de pesadilla de la posguerra.” (Serrano Luis, 2001: 48).

El neorrealismo buscó la participación de actores improvisados o aficionados para los roles protagónicos, desvirtuando intencionalmente el esquema del star-system. Planteó relatos anti-heróicos sobre la Italia de entonces, inmortalizándola en las imágenes e historias como el *Ladrón de bicicletas*, *el Lustrabotas*, *Il Bidone*, entre otras. La gran mayoría de estos filmes fueron producidos fuera de los estudios no sólo por el estado en que se encontraban estos, sino como una manera de consolidar la nueva estética que buscaba explorar la devastación material y anímica del pueblo italiano.

Surge lo que Jorge Luis Serrano define como “film-vaganbundeó”, la toma de conciencia de los tópicos y la “denuncia del complot”. El neorrealismo es un modelo clave para las cinematografías periféricas ya que es el ejemplo de un cine realizado al margen de la norma industrial, recalando así el carácter individual de la gesta artística.

“A la influencia del neorrealismo sobre el proceso de los nuevos cines se sumaría una coyuntura decisiva: la crisis de las industrias del mundo como consecuencia de la expansión televisiva” (Serrano Luis, 2001: 50).

2.1.2.2. La militancia política en el cine

El “nuevo cine”, un segmento del mundo construido por el “nuevo hombre” demanda la proliferación de maneras de negar el pasado. La “nueva forma” resultante ancló en la noción vanguardia progresista, comprometida por igual con el cambio estético y social. Las escrituras políticas se hicieron cada vez más evidentes y abundantes desde el cine.

“Entender hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la necesidad de esas imágenes, no puede dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los caso urgentemente humanos”. (Hojas de cine, página 24, tomado del El Nacimiento de una noción de Jorge Luis Serrano)

El realizador argentino Fernando Birri, discípulo de Cesare Zavattini en el Centro de Estudios Experimentales, veía en el cortometraje la alternativa de realización de proyectos narrativos de bajo costo y alta tensión ideológica. “Los realizadores señalaban reiteradamente que la praxis cinematográfica debe ser también una praxis política. Pero esa confusión entre lo artístico y lo político acabaría por asfixiar las expresiones. Esta vocación política del arte y el artista en América Latina se vería decisivamente fortalecida tras el triunfo de la Revolución Cubana”. (Serrano Luis, 2001: 53).

En el caso cubano, muchas de sus películas eran financiadas por el Estado, cosa que no sucedía tanto con los otros países latinoamericanos. Según Serrano, una de las mayores contradicciones por parte de los realizadores latinoamericanos sería la búsqueda de protección por parte del Estado, ya que por un lado exigía de éste la liberación de tasas y aranceles que hacían imposible la adquisición del material para la producción, y por otro se esperaba que se pasara por alto el elevado voltaje social de las películas. El modelo de protección en el que se piensa es el del Estado cubano que, si bien asumió la forma de las cinematografías estatales más inteligentes del bloque socialista, como Polonia o Checoslovaquia, no dejaba de utilizar al cine como vehículo de propaganda.

Santiago Álvarez, de Cuba, fue el iniciador de una escuela documentalista con “Now”, “Cerro pelao”, “Ciclón” y “79 primaveras”. Santiago Álvarez era marxista-leninista, pro-revolución cubana.

Ambrosio Fornet, guionista y crítico literario cubano, dice que el cine político es el cine ligado a su propia realidad, a la búsqueda de una cultura nacional, es un cine popular, ligado a las culturas populares y los movimientos progresistas populares. Se concibió de esa manera al nuevo cine latinoamericano como una herramienta para contribuir además a luchas de los movimientos populares, convencidos de que muchas de sus obras podrían contribuir a la razón revolucionaria.

Jorge Luis Serrano, al respecto dice que “en potencia, las virtudes concientizadoras del cine son reales, no en vano el famoso senador Joseph McCarthy desató en los cuarenta una despiadada persecución dentro de todos los estamentos de la producción cinematográfica norteamericana para cortar de raíz cualquier intento de mirar críticamente la sociedad –el mismo candor que anima a los revolucionarios anima a los reaccionarios-. Pero pretender fundamentar la creación sobre esos principios, o los de la razón revolucionaria, resultaba, sin duda, poco razonable.” (Serrano Luis, 2001: 45)

Para muchos realizadores en América Latina, de los cuáles se citará su pensamiento más adelante, fundamentar su creación sobre la razón revolucionaria respondía al momento histórico que se estaba viviendo en la región. Querían contribuir desde el cine al cambio que estaba necesitando la sociedad latinoamericana. Surgió un cine latinoamericano que aportó con una visión nueva destacado como un “cine político” de “etiqueta”, un cine latinoamericano que trabaja en su contexto histórico social, con una película que siempre devuelve al

espectador a su realidad, contrario al cine hollywoodense que intenta sacar al espectador de la realidad en la que vive.

Según el cineasta boliviano, Jorge Sanjinés, “el cine latinoamericano se hizo cine político por una necesidad histórica, respondiendo correctamente a las demandas revolucionarias. Profundizar ese compromiso, el carácter antiimperialista del mismo, producir más obras militantes y elevar el carácter político del mismo –que ha sido su mejor y más famosa característica- es a nuestro entender no sólo un deber sino urgente necesidad, sin perder de vista que existen distintas opciones, diferentes maneras de hacer ese cine, que en cada país las realidades políticas, socio-culturales son particulares.” (Sanjinés Jorge, 1984: 26)

Según Jorge Luis Serrano, en la necesidad de renovar los discursos e incluir en ellos la realidad más problemática de cada país, confluyeron además las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías, la asimilación del neorrealismo y la acción de ciertos espacios estatales como las universidades, que gozaban de autonomía. “Tales son los casos de la Universidad de Santa Fe, donde empieza su labor Fernando Birri, y de la Universidad Católica en Chile, que auspicia algunos proyectos antes del golpe militar.” (Serrano Luis, 2001: 55)

2.1.2.3. Consolidación del pensamiento del Nuevo Cine Latinoamericano

El nuevo cine latinoamericano se fue consolidando desde los sesentas, surgiendo además toda una teoría y práctica de lo que significaba hacer cine en América Latina. Esta nueva manera de hacer cine pretende alejarse del cine hollywoodense,

desarrollando un nuevo lenguaje, que busca alternativas de expresión, las más importantes de las cuales como ya se mencionó, tienen su origen en el neorrealismo italiano.

Aunque reconocía sus influencias, los cineastas latinoamericanos decidieron dejar de tomar como punto de referencia las cinematografías extranjeras, así como también dejaron de hacer tanto caso a la crítica local que mistificaba al límite a esas cinematografías y apoyaba únicamente las expresiones locales más enajenadas en aquéllas.

Ambrosio Fornet, refiriéndose al nuevo cine latinoamericano, dice que “este nuevo lenguaje mezcla lo documental con la ficción, en el que la ficción siempre apunta hacia un hecho real, o sea donde los conflictos y el ojo de la cámara miran siempre desde una perspectiva social y hacia un referente real, al contrario de la dramaturgia burguesa y el cine burgués que tienden a aislar el conflicto y el escenario. El cine latinoamericano ha colocado siempre al conflicto y los problemas en términos de conflicto social, lo que obliga necesariamente a un nuevo lenguaje, a sacar la cámara a la calle, a usar cámaras en mano, a montar materiales documentales con materiales de ficción, a ir a las comunidades no tradicionalmente filmadas por el cine. La colectividad se convierte en personaje porque es el destinatario de su producto fílmico.” (Fornet Ambrosio, 1984: 5)

Este nuevo cine topa temas de la colectividad indígena (Sanjinés), hechos reales de desigualdad social, discriminación racial, luchas populares, entre tantos otros

temas de la situación latinoamericana. Estas son temáticas que no eran tan frecuentes en el cine europeo ni norteamericano.

Películas como las de Sanjinés, recibieron buenos comentarios por parte de la crítica pero poca respuesta por parte del público comparado con las películas comerciales. En donde más cine latinoamericano se veía era en Cuba.

La mayoría del cine latinoamericano, como en Cuba, se hacía con pocos recursos, lo cual no era una limitante, ya que lo que importaba según Julio Espinoza García era hacer un cine de denuncia llamando a las puertas de la burguesía, a su conciencia, que se oponga a la dramaturgia burguesa. La tarea del nuevo cine latinoamericano era hacer un espectáculo a nivel de disfrute de todos los sectores sociales, de todos, pero especialmente de los sectores populares.

Para muchos realizadores latinoamericanos, se trataba más que nada del rescate de la memoria colectiva como única garantía de consolidación de una identidad nacional y latinoamericana. “La memoria ha estado en manos de las clases dominantes, que han contado la historia desde su perspectiva, utilizando el cine y los medios de comunicación, excluyendo la visión de los más pobres. Que no solamente no dispone de canales inmediatos de expresión, como son los medios de comunicación social, sino que tampoco tiene acceso al espacio cultural manipulado en forma hegemónica por la burguesía extranjerizante, europeizada y neocolonizada.” (Gumucio Alfonso, 1984: 13)

Se plantea la necesidad de revelar y afirmar la identidad cultural en las naciones de América Latina conquistando previamente un espacio en el que las fuerzas sociales puedan expresarse. Este espacio, según Alfonso Gumucio, se constituiría como la mejor barrera común en contra de la agresión propiciada por una memoria ajena a la realidad. Para esto se hablaba de construir una nueva historia sobre la base de la memoria popular.

“El cine, y más aún el cine documental, es un medio capaz de registrar con certeza el cause evidente de la memoria popular, y de constituir ese registro en una versión alternativa a la de las clases dominantes.” (Gumucio Alfonso, 1984: 14)

Eso fue precisamente lo que ha sucedido a partir de los años sesenta en el cine latinoamericano y es la causa fundamental de que una buena parte de ese cine no sea muy conocido, porque de cierta manera fue aniquilado por el mercado cinematográfico comercial. Desde esos años hasta nuestros días el mayor problema del cine latinoamericano ha sido su difusión. Los realizadores latinoamericanos entendieron que, para garantizarse un nivel de resistencia a la agresión cultural y un proceso paulatino de consolidación de la identidad nacional y latinoamericana, era necesario que la memoria rescatada pueda difundirse. Era necesaria una subversión de los mecanismos de la distribución y de la exhibición.

Desde el punto de vista de la historia, lo más representativo del llamado “nuevo cine latinoamericano” se inscribe en el registro testimonial, tanto en el documental como en la ficción. Las películas que han conmocionado a los pueblos del

continente son aquellas que hacen trascendente su propia memoria y su propia identidad cultural.

Según Gumuncio, “el cine en tanto que instrumento de las clases dominantes, no ha pasado aún a manos socialmente más representativas. Son los propios cineastas de clase media o de la pequeña burguesía de América Latina los que han optado por una perspectiva histórica antagonica.” (Gumucio Alfonso, 1984: 14).

El costo de la tecnología usada para la filmación era el principal limitante en cualquier país latinoamericano, lo cual ejercía un poder condicionante, ya que postergaba la participación de aquellos sectores en nombre de los cuales, supuestamente, se expresaban los cineastas más progresistas.

Aún así, bajo el condicionante del alto costo de hacer una película, surgió lo que según mi criterio, serían los más importantes directores de cine documental militante de la época en América Latina. Estos fueron: Fernando Solanas y Octavio Getino (Argentina), Jorge Sanjinés (Bolivia), Marta Rodríguez y Jorge Silva (Colombia) y Patricio Guzmán (Chile). Cada uno de estos directores, hicieron obras que marcaron e influenciaron a muchos de los directores ecuatorianos. De estos directores se hablará sobre su pensamiento y documentales más importantes. Fueron cineastas que retoman las cualidades de un cine documentalista o de investigación y le imprimen un empuje movilizador, una categoría revolucionaria y nueva. Estas obras comienzan a ser indigeribles para el Sistema porque despertaban el interés de las organizaciones políticas, culturales y

populares latinoamericanas ya que aportaban al conocimiento profundo de nuestra situación.

Se demarcará de esta manera el inicio del cine documental militante en el Ecuador. Resulta imposible mencionar de manera específica todos los directores latinoamericanos que con sus obras y pensamiento dieron inicio al cine documental militante, motivo por el cual se omite a otras figuras prominentes del cine latinoamericano como son Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza, Miguel Littin, Fernando Birri y Raymundo Gleyzer, solo por citar unos pocos.

Lo que se pretende es de manera resumida dar una pauta para entender el contexto más cercano del documentalismo que influenció a los documentalistas ecuatorianos que según su pensamiento recogido en distintas entrevistas mencionan a estos directores y otros más como influyentes en su carrera cinematográfica.

2.2.2.4. Octavio Getino y Fernando Solanas. Cine, cultura y descolonización

Los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino fundan en 1968 el grupo Cine Liberación, haciendo la presentación pública del filme *La hora de los hornos*.

El grupo, de raigambre nacionalista (también denominada “izquierda nacional”) estaba adscrito ideológicamente al peronismo. Su gran conciencia política les hizo plantearse el objetivo de contribuir a la liberación de los pueblos neo colonizados

de América Latina utilizando al cine como instrumento para sus fines. En la Primera Declaración del Grupo Cine Liberación dicen que: “Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente, no es ni con la cultura universal, ni con el arte ni con el hombre en abstracto; es ante todo con la liberación de nuestra patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano.” (Solanas y Getino, 1973: 8)

Esta posición radical frente a lo que debía ser el cine se materializó en su primer trabajo, *La hora de los Hornos*. El film está integrado por tres obras cuya duración total es de 4 horas, 20 minutos, filmada en 35 y 16 mm.

La primera parte se llama *Neocolonialismo y violencia* (90 minutos). Son trece notas y un prólogo sobre la situación argentina de ese entonces. La historia; el país; la violencia cotidiana; la ciudad puerto; la oligarquía; el sistema; la violencia política; el neorracismo; la dependencia; la violencia cultural; los modelos; la guerra ideológica; la opción.



Fotograma de *La hora de los Hornos*, 1968

La segunda parte se llama *Acto para la liberación* (120 minutos). Dedicado al proletariado peronista, forjador de la conciencia nacional de los argentinos. Está dividida en

tres grandes momentos: *Crónica del peronismo (1945-55)*. Se analizan los diez

años del poder popular peronista. El análisis ubica al Movimiento como el gran preámbulo de lo que luego sería llamado Tercer Mundo. Se cierra con un reportaje realizado al general Perón en 1968 para el filme. El segundo momento: *Crónica de la resistencia (1955-66)*, un recuerdo crítico de las luchas sostenidas por la clase trabajadora argentina; datos, informes y reportajes que repasan las acciones más significativas de la resistencia.

La tercera parte es *Violencia y liberación* (45 minutos). Dedicado al hombre nuevo que nace de esta guerra de liberación. Es un estudio apoyado en testimonios sobre el significado de la violencia en el proceso de la liberación nacional, y las vinculaciones de ésta en la lucha por la liberación mundial.

El film estaba concebido como obra-abierta, donde el diálogo con los espectadores, devenidos actores, marcaría los perfiles de las acciones liberadoras a emprender. Según Jean L. Bory, quien escribió un artículo sobre esta película, dice que “la importancia de este filme no reside en su duración, sino en su propósito, y en su forma, que responde exactamente a ese propósito. Este filme no constituye simple espectáculo, sino acto. Panfleto, volante, manifiesto, es un filme de guerra. De cine-combate.” Además refiriéndose a la manera en que los hechos son presentados en el filme agrega que “la objetividad no tiene nada que hacer aquí, es evidente. ¿Se puede ser objetivo cuando se lucha a muerte? Es preciso ensuciarse las manos. La objetividad es un escrúpulo desmovilizador.” Finaliza diciendo que esta película es el “perfecto ejemplo de un cine abierto y por eso profundamente movilizador”.

Esta película puede ser considerada como insigne dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, logrando consolidarse de manera destacada en los ámbitos de exhibición internacional, difundiendo en festivales, encuentros, publicaciones especializadas, cineclubes, cinematecas, etc.

Hacer cine militante por esos años en Argentina no era nada sencillo ya que se había instaurado un régimen de censura legalizado por el poder militar de Onganía, entre otras cosas, con la llamada “ley de represión del comunismo”. Por la misma se instituía el delito de opinión y se establecían penas que llegaban hasta más de diez años de prisión para quienes difundían, editen o produzcan obras intelectuales revolucionarias, es decir, aquellas que negando al sistema, contribuían a construir la ideología del futuro poder popular revolucionario.

Por este motivo, a nivel local, se debieron extremar las condiciones de seguridad de la distribución del denominado *cine-guerrilla*, siendo la exhibición de este film como de muchos otros clandestina durante el régimen de Onganía (1966-1973). Durante este período de proyección clandestina, el circuito de exhibición estaba integrado por los sindicatos, las organizaciones intermedias y los domicilios particulares.

“Un cine que no moviliza, que no inquieta, que no sacude conciencias, es una irracionalidad en nuestro tiempo”. (Solanas y Getino, 1973: 36)

Las películas a quienes en mayor medida estaba dedicada esta ley son: “Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con los países amigos o

lesionen el interés de las instituciones fundamentales del estado” (Ley 18.019, artículo 2, inciso f.) (Solanas y Getino, 1973: 25)

A pesar de las dificultades a las que estaban sometidos en la difusión de sus filmes, declaraban que “vale más la verdad de una idea que llega a un solo hombre, que una mistificación al alcance de millones de personas. Aquello libera, lo otro es ignominia. Por ello sostenemos que, filmes como *La hora de los hornos* (que si llegan hoy en nuestro país a sólo cinco mil espectadores alcanzarían una notable victoria) son *filmes de masas*, son obras que contribuirán al esclarecimiento y a la movilización de aquellas capas que en su momento moverán a millones de personas”. (Solanas y Getino, 1973: 45)

Se empezaron a consolidar las bases de un cine revolucionario que sirva de sólido medio de comunicación y de información entre los pueblos que están luchando contra el imperialismo. En pocos años las organizaciones populares, políticas y revolucionarias, descubrieron la validez del cine como arma de lucha ideológica.

Se consolidaron grupos como *Tucumán Arde*, que desde su experiencia político artística querían contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo que se oponga a la red de difusión del sistema. En este proceso utilizaban medios tan diversos como el cine clandestino, los afiches, los volantes y folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación y propaganda. Su objetivo como grupo era restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan

cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en “armas para la lucha”.

De igual manera el *Movimiento Vanguardia 68* declaraba que: “El cine que nosotros queremos es un cine en “estado de guerra” con un aparato subterráneo que permita la continuidad en las peores condiciones. El que quiera decir verdades, el que quiera filmar sin cobardías deberá prepararse para una larga lucha”.

Por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización política-cultural del cine: en Chile el partido socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas en lo mismo. La reubicación de algunos cineastas y la consecuente aparición de filmes útiles para la liberación permitieron que algunas vanguardias políticas descubrieran la importancia del cine como forma de comunicación, ya que por sus características particulares permite unir durante una proyección fuerzas de diverso origen, gente que tal vez no concurriría al llamado de una charla o un discurso partidista. El cine se presentaba como eficaz pretexto para una convocatoria y a ello se suma la carga ideológica que le es propia.

Lo principal era lograr testimoniar sobre una realidad nacional para conseguir un diálogo y conocimiento a nivel mundial.

En 1973 Octavio Getino y Fernando Solanas, años después de estrenada *La hora de los hornos*, publican el libro “Cine, cultura y descolonización”, libro que reúne una serie de declaraciones y entrevistas realizadas por los autores.

En este libro plantean la existencia de tres tipos de cine. Desde su perspectiva el primer cine es el cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. El segundo cine es el cine de autor, cine expresión o nuevo cine. Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural.

Surge de esta manera su teorización del *Cine Militante* definiéndolo como la categoría interna más avanzada del tercer cine, un cine que debía contribuir a la descolonización de la cultura, “un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un *Cine Acción*.” (Solanas y Getino, 1973: 40).

2.2.2.4.1. El Cine Militante según Octavio Getino y Fernando Solanas

El cine militante en Argentina nació como parte integrante del mismo proceso de liberación nacional y social que a través de diversas expresiones sacude al continente y que para los integrantes del Grupo Cine Liberación se llama desde hace 25 años, Peronismo. Planteaban que los filmes realizados por el grupo debían

ser instrumentalizados no sólo por un grupo o un encuadramiento, sino por diversas organizaciones identificadas en una común estrategia.

Es así que *La hora de los hornos* aparece como una obra enmarcada en el contexto del Movimiento Nacional de Liberación (Peronismo) y serviría para ejemplificar lo que un cine militante debería ser. Los fines estratégicos de la operación *La hora de los hornos* eran el promover el desarrollo de un movimiento de cine militante.

Querían contribuir a la creación de un gran frente de realizadores y militantes antiimperialistas, a través del desarrollo en cada país del tercer cine y de su categoría interna más radicalizada: el cine militante. “El cine militante no se trata de la evasión de la realidad, sino precisamente de la inserción en la tarea política de transformarla. Es cine-acción, que representa la interacción fecunda de los hechos políticos y culturales.” (Solanas y Getino, 1973: 175)

El grupo de cine militante

Se plantea la siguiente interrogante: “¿Puede ser considerado militante un cineasta o un grupo de cine cuando no está integrado a una organización o a un ámbito político organizado? Entendemos que no, ya que la categoría militante sólo es determinable a partir de la obra y la práctica realizada desde encuadramientos orgánicos de militancia. Marginado de una relación orgánica efectiva, un cineasta o un grupo de cine puede realizar sin embargo cierto tipo de filmes <políticos>, pero los mismos no podrán definirlo más allá de *proyecto* de grupo de cine militante.” (Getino y Solanas, 1973: 143)

Desde su punto de vista, los niveles de eficacia y coherencia están condicionados por la vinculación existente de parte del grupo o del realizador a una práctica política concreta que excede al propio trabajo cinematográfico.

“El grupo militante de cine no aspira a ganar gente para sí, sino para la organización y el ámbito donde actúa.” (Getino y Solanas, 1973: 144)

Un cuadro militante que opera mediante el cine, sintetiza dos experiencias complementarias: la *militancia política-básica* en tanto integrante –o proyecto- de la organización a la cual se va incorporando; y la *militancia* “específica” con la herramienta que utiliza (los medios audiovisuales), y que tiene características peculiares no extensibles a otros frentes. El propio proceso de liberación nacional va determinando gradualmente el rol que el grupo de cine debe cumplir en cada momento.

La práctica del cine militante

La decisión de realizar una película militante exige previamente dar respuesta a una serie de interrogantes:

¿Cuál es el objetivo político del trabajo? ¿Es un objetivo táctico o estratégico? ¿Es a corto, mediano o a largo plazo? ¿Se trata de agitar un acto? ¿Ayudar a la formación de cuadros? ¿Propagandizar un hecho? ¿Contrainformar rápidamente sobre un proceso coyuntural? ¿Explicar didácticamente el uso de determinadas

técnicas? ¿Profundizar y concientizar en torno a un tema? ¿Acompañar un hecho de acción directa?

Se justifica la realización del filme cuando éste puede ser políticamente más útil y más eficaz que cualquier otro instrumento: una pintura, un folleto, un volante, un periódico, un artículo, una cinta grabada, una conferencia, etc., es decir aquellos elementos que complementan las acciones políticas concretas: los actos, las movilizaciones, el trabajo organizado, etc.

Una sola imagen puede reemplazar una larga descripción literaria sobre un hecho: la imagen es un dato de la realidad, una prueba que se define por sí misma y que no necesita el proceso intelectual de la lectura y que, además de su significado conceptual, penetra sensiblemente alcanzando un nivel de persuasión muy superior a la mayor parte de los restantes medios de comunicación. Un filme puede sintetizar y resumir en pocos minutos o en una hora una información amplia, equivalente a varios periódicos, artículos o libros, todo depende de la duración y de la calidad del trabajo. “Un filme puede construirse en un motivo de interés y de atracción para reunir a un conjunto de compañeros de la periferia con los cuales se está desarrollando un trabajo político siendo un motivo de apertura que no encuentra en determinadas circunstancias, muchos equivalentes (salvo la presencia física de un dirigente o un cuadro con arraigo en las bases). En suma, un filme tiene más alcance concientizador, movilizador y sensible que otros instrumentos.” (Solanas y Getino, 1973: 147)

Se esbozan algunos puntos con respecto a los motivos por los cuales se debería realizar el film como son el tema que va a tratar de acuerdo a los objetivos políticos del grupo de cine militante. La elección está condicionada siempre por el destinatario y por la coyuntura en la cual el filme se utiliza.

Según Solanas y Getino, Cuba era el único país liberado del continente, que por lo tanto tenía el único cine liberado. Solamente en países liberados, la elección del tema no está condicionada por las posibilidades de difusión. En Cuba puede hacerse un filme tanto para un empleo inmediato, informativo, táctico, etc., como para cubrir objetivos estratégicos, ideológicos o culturales de largo alcance. Allí existen todos los recursos y el poder suficiente para llegar simultáneamente a grupos de campesinos aislados en la sierra o a grandes masas urbanas. Pero en países no liberados donde las fuerzas revolucionarias cuentan con recursos por lo general insuficientes (unido a la represión que impide el trabajo público y de superficie), no todo tema puede abordarse en la medida deseada.

“La justa elección de un tema en función de un objetivo político, depende esencialmente del análisis del conjunto de la situación y de las respuestas que vayan dándose –aún como hipótesis- a los interrogantes básicos planteados como puntos de partida para un trabajo cinematográfico militante.” (Solanas y Getino, 1973: 149)

Un filme militante siempre se dirige a un destinatario histórico, que es la clase trabajadora y el pueblo, pero a ese destinatario general se llega a través de una

serie de destinatarios inmediatos y específicos. Un filme militante debe estar dirigido a un público concreto: la clase trabajadora urbana, el proletariado rural, el movimiento estudiantil, los obreros de una fábrica o de una región en conflicto, un público de otros países, los cuadros de una organización política, etc. El objetivo es lograr la solidaridad activa sobre un tema que desconoce.

Una película no es más importante que otra porque llegue a mayor cantidad de gente, o porque se difunda pública o clandestinamente, sino por lo que aporte a los objetivos políticos buscados.

“Un film militante está logrado cuando su expresión ayuda a reflexionar, concientizar, agitar o movilizar en torno del tema y de los objetivos prefijados, cuando los ha enriquecido desde el nivel más racional hasta el más íntimo y sensible.” (Solanas y Getino 1973: 155)

Decían que el desafío existente para quienes tienen la responsabilidad de expresarse políticamente mediante el lenguaje cinematográfico, reside en ser capaces de aportar también a la gran batalla ideológica, cultural y política por la *descolonización del gusto*.

El cine documental militante

La mayoría del cine militante que se hacía en América Latina era cine documental. Su utilidad didáctica en el sentido revolucionario era concebido como mayor que la ficción ya que “cada imagen que documenta, testimonia, refuta,

profundiza la verdad de una situación, es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo digerible para el Sistema.” (Getino y Solanas, 1973: 75)

El hecho de que hasta ese entonces haya predominado casi absolutamente el cine documental en todo lo que hace al cine militante (son muy pocos los ejemplos de cine ficción) no significaba que la dimensión documentalista no pueda ser enriquecida tanto con la ficción (recreación) como con otros recursos expresivos.

“¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine dato y de pruebas irrefutables? Una imagen verídica es en sí misma –a ojos del pueblo- un fragmento de la realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, *la prueba*, alcanza una importancia total frente a las “pruebas” del adversario.” (Getino y Solanas. 1973: 78)

Cine inconcluso

Por más avanzadas que sean las ideas o experiencias que transmite un filme, ellas son apenas datos, hipótesis, *aproximaciones parciales* a una realidad total que una vez impresa en la película se convierte en *hecho pasado*. Es sólo en el presente vivo de cada proyección donde esas formulaciones son verificadas, discutidas y actualizadas.

Se plantea que lo importante es esa *conciencia de in conclusión* y de *proyecto* de cada una las obras militantes, porque las mismas están inmersas en un proceso liberador que, lejos de darse por acabado, se está construyendo día tras día: es el accionar y la búsqueda problematizada de un pueblo hacia la construcción de su proyecto revolucionario. “Propagandizar o concientizar no es sólo transmitir hechos e ideas, sino ayudar con estos a incorporar a las masas a la construcción de lo aún no construido, a la elaboración y a la práctica de lo todavía no resuelto”. (Solanas y Getino, 1973, Pg. 163).

Un filme concluido en sí mismo relega al destinatario a un rol pasivo y expectante, a la opción de aprobar o negar. Un filme que transmite experiencias y conocimientos aún no acabados, inconclusos, y que invita a los espectadores a completarlos y cuestionarlos críticamente, convierte a éstos en co-autores y protagonistas vivos del mismo, a la vez que reconoce su condición de sujetos de la historia. El cine militante es expresión de una cultura liberadora, abiertamente política y que es construida con la práctica y la crítica colectiva. Más que estimular la pasividad, la satisfacción y el consumo, el cine de liberación tiende a problematizar y provocar la participación política de sus destinatarios.

La difusión-instrumentalización

“Cada proyección del material cinematográfico militante obliga a una discusión en lo interno del ámbito o de la organización política de los objetivos que se

buscan precisamente en esa proyección (acto político)” (Solanas y Getino 1973: 165)

El proyector, simbolizando el momento de la comunicación pasa a convertirse en *la principal arma del realizador*.

La participación durante los actos: “Aún subsiste durante las proyecciones de cine militante, la actitud de sentirse “frente a una película” y no ante un hecho político. Corresponde por ello a los compañeros organizadores estimular y facilitar la participación de los destinatarios y protagonistas del acto”. (Solanas y Getino 1973: 168).

Plantean que hay que ayudar al diálogo colectivo, a la reflexión colectiva. El espacio de reflexión y concientización de un cine acto se logra previendo su desencadenamiento e incorporando alguien que dirija el ámbito de la discusión para que estimule el debate reflexivo de los participantes. En cuanto a los espectadores, no tiene el mismo valor un *participante de un acto político* que un *espectador pasivo*, inerte e inerme frente a una obra que se le presenta con el solo objeto de “distraerlo” es decir, no solo de “divertirlo” sino también de “desviarlo” o “apartarlo”.

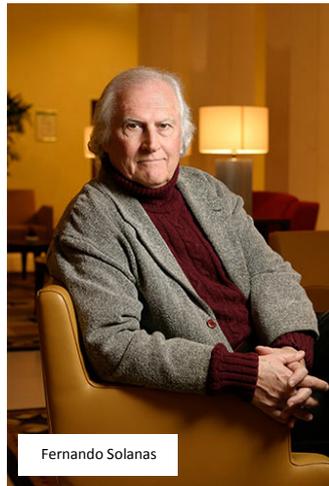
“Todavía los filmes, como otros hechos culturales, siguen siendo elementos inhibitorios; continúan monopolizando y robando el pensamiento o la palabra del conjunto, marcan la desigualdad de la sociedad, entre *los que saben* y *los que no saben*”. (Solanas y Getino, 1973: 169)

La experiencia de la Hora de los Hornos



En varios países latinoamericanos el uso de la película se centralizó en corrientes u organizaciones definidas como revolucionarias, su utilización se dio en el marco de sindicatos, universidades, barrios, parroquias. Es decir, siempre en manos de militantes que, desde una u otra perspectiva, se ubicaban en el campo de la lucha por la liberación nacional.

La difusión de este film, como de muchos otros films militantes es distinta con respecto a los filmes convencionales. La difusión en estos circuitos es mucho más lenta, ya que parte de pequeños círculos, para irse ensanchando en el trabajo de las distintas organizaciones que van asumiendo la obra. Un film tradicional, sacude a la prensa y motiva a los espectadores en las primeras semanas de su lanzamiento, para desaparecer bruscamente al cabo de este período. El criterio de uso comercial obliga a concentrar la mayor cantidad de personas (ingresos) en el menor lapso, a fin de poder recuperar los costos de producción que permitan la continuidad empresarial, y la obtención del beneficio, fin último y primordial del conjunto de la operación. Por eso mencionan que en ese entonces se vieron numerosos filmes argentinos, y de la casi totalidad, nadie más hablaba. Dirigidos al consumo, se consumieron simplemente.



“El cine militante, en cambio, opera en profundidad, iniciándose en las organizaciones políticas y llegando al pueblo a través de la actividad de sus cuadros. Las dificultades de difusión, el uso en seminarios, el trabajo de concientización para grupos reducidos, etc., hacen que la cantidad de espectadores-actores crezca lenta pero ininterrumpidamente, conservándose durante mucho más tiempo la presencia viva de la película. *La hora de los hornos* lo ejemplifica. A cuatro años de su lanzamiento, se habla tanto o más de ella, y la demanda por utilizarla es mayor”. (Solanas y Getino, 1973: 181).

Cabe recalcar que actualmente el film *La hora de los hornos* se difunde de manera gratuita y masiva a través de internet por medio de portales como YouTube y Google Video. Cuenta con miles de visitas y comentarios, lo cual demuestra su vigente popularidad a nivel mundial.

Tal como preveían sus autores (Getino y Solanas), los medios masivos de difusión fueron dejando de hablar del filme a medida que se iba conociendo su naturaleza, pero al mismo tiempo comenzaban a reivindicarlo las publicaciones populares. Se daba la película a todas las organizaciones que la solicitasen, sin discriminaciones. Según Solanas, de acuerdo a la información que les llegó de las proyecciones, se pudieron identificar dos tipos de proyecciones: de concientización o complementación de un trabajo político y de agitación o masivas.

Los años de actividad conjunta no sólo desembocaron en una nueva apertura para la difusión de la película, sino que lo logrado alcanzó una importancia mucho mayor: estimular y reforzar las propuestas de otras personas, movilizar y organizar a un importante sector de realizadores, estudiantes y militantes, para promover la creación de nuevos métodos y nuevos canales de comunicación y profundización política. Los mismos, sujetos a problemas que los harían entrar a veces en crisis, desaparecer y volver a aparecer bajo nuevos nombres y formas, estimularon en los jóvenes realizadores nuevas obras, dirigidas específicamente a estos públicos. Así, entre los años 69 y 70 hace su aparición, con gran fuerza, el *cine militante en América Latina*.

“Esta manera de practicar el hecho cinematográfico ha sido asumida por cineastas politizados y comprometidos. Y lo que es más importante, se logró hacer del cine un medio reconocido ya en su valor para el trabajo político. Las organizaciones políticas recién en ese entonces comenzaron a ver en el medio cinematográfico y audiovisual una nueva forma de difusión político-ideológica.” (Solanas y Getino, 1973: 176)

Por otra parte, numerosas publicaciones especializadas hicieron suyos materiales teóricos elaborados por esta tentativa, que alcanzan gradualmente las formas de una corriente de nivel continental. Nacen también revistas de nuevo tipo, como *Cine si* y *Cuadro* de Colombia, o *Cine del tercer mundo* de Uruguay. En este último país se inaugura también otra forma inédita de trabajar con el cine: se forma la “Cinemateca del Tercer Mundo”, que recopilará materiales de todas las

áreas dependientes o en combate, al tiempo que dará gran impulso a la formación del cine militante en Uruguay.

En mayo de 1973 el panorama político nacional cambia su fisonomía y el Grupo Cine Liberación cambia su estrategia política de intervención. Con el arribo del Peronismo al poder, algunos de los integrantes de *Cine Liberación* decidieron incorporarse al proceso político institucional ocupando cargos públicos y de asesoramiento político en materia cinematográfica. A la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974, le siguió la persecución de los militantes de izquierda por el gobierno de su sucesora María Estela Martínez de Perón (Isabel). La AAA (Alianza Anticomunista Argentina), el grupo paraestatal liderado por el entonces ministro de Bienestar Social López Rega, constituyó el antecedente siniestro de los grupos de tareas de 1976.

Este panorama político forzaría al exilio externo e interno de los realizadores. Fernando Solanas se exilió en Europa, mientras que Octavio Getino se exilia en Perú y, más tarde, en México.

Entre las obras más destacadas de Cine Liberación están: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971); *Cineinformes de la CGT de los argentinos* (1969); *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1971); *El familiar* (1973) y *Ollas populares* (1967).

Manolo Sarmiento, actual director de la Corporación “Cinememoria”, cuenta haber conocido a Octavio Getino y Miguel Littin en Caracas en el 2008 y dice que

al preguntarles sobre sus obras de esa época, resulta que casi nadie las vio, es decir “eran unas obras que tenían un impacto muy reducido.”

Habló con un director brasilero de la época que cuenta que, “hacían una película, la estrenaban en la universidad, en el foro de la universidad de manera clandestina, irrumpían los militares y secuestraban la película”.

“Mandaban a hacer las copias en Montevideo o Buenos Aires. Tú mandabas a hacer la película a un laboratorio militante también, ahí hacían 10 copias, mandaban una a México, una a Brasil, una a Venezuela, una a Colombia, la mayoría de esas copias en 16mm eran confiscadas, alcanzaban a ver dos o tres veces en un festival, en una universidad y hasta ahí llegaba la cosa, total 600 espectadores en América Latina, estoy exagerando. Eran de un impacto reducido”.

(Entrevista realizada a Manolo Sarmiento en Abril de 2009)

2.1.2.5. Jorge Sanjinés y el cine militante junto al pueblo



Jorge Sanjinés, director boliviano, fue también uno de los más importantes cineastas y teóricos del cine militante en América Latina y ejerció una fuerte influencia sobre los cineastas latinoamericanos. Es autor de la teoría del *cine popular* frente al cine de autor. El llevó a la práctica, más que ningún otro director latinoamericano de la época, el trabajo de hacer cine junto al pueblo, auto definiendo a su cine como militante. Fue el

director boliviano más enraizado en las venas de los sectores obrero y campesino. Para Sanjinés, el nuevo cine latinoamericano debía comprometerse en la lucha por la liberación de los pueblos, instaba a producir más obras militantes y elevar el carácter político del cine. Hacía además un llamado a los cineastas del continente a realizar un trabajo coordinado con las organizaciones populares para que sean parte de la construcción de nuestra propia cultura.

Cesáreo Morales, ensayista, sociólogo y profesor de la UNAM en un artículo sobre el cine militante decía que debíamos hacer “un cine que sea el lugar en el que las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente”.

Refiriéndose a esto, Sanjinés decía que “lograr la concreción de esa idea es la tarea que más nos preocupa y ocupa. Recuperar la presencia de la huella obrera y campesina en nuestra historia, huella que ha construido con sangre y dolor los pilares de la memoria colectiva, se hace para nosotros labor necesaria, urgente, imprescindible... porque la reflexión que está construyendo la patria grande latinoamericana nace de ella misma.”

Sus primeros largos “Ukamau” (1966) en aymara y “Yawar Malku” (1969) en quechua, que se atreven a denunciar y a mostrar la realidad lacerante de la dependencia y la miseria, marcan el inicio de la indagación de la problemática social de su Bolivia natal y que posteriormente se consolidará como rasgo preponderante de un cine político de denuncia, conflicto y confrontación de intereses antagónicos. (Peñaloza Julio, 1984: 48)

En 1973 Sanjinés tuvo que salir de manera forzosa de Bolivia durante la dictadura de Hugo Banzer, lo cual radicalizó su postura y lo condujo a plantear una estética de lo popular fundamentada en raíces culturales andinas en su *“Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”*. A raíz de su salida, la productora de cine que presidía que llevaba como nombre “Ukamau”, se dividió en Grupo Ukamau a la cabeza de Sanjinés y Productora Ukamau bajo responsabilidad de Antonio Eguino y todos quienes deciden no salir de Bolivia. Eguino realizó tres largometrajes: *“Pueblo chico”* (1974), *“Chuquiago”* (1977) y su polémica reconstrucción-tesis histórica de la guerra del pacífico, *“Amargo Mar”* (1984). Según Peñaloza, “en el cine de Eguino hay una inclinación hacia un cine comercial posible en cuanto no elude una temática referida a la realidad compleja”.

La producción de Sanjinés fuera de Bolivia no se detuvo y siguió haciendo películas fuera de su país. Filmó *“El enemigo principal”* (1973) en el Perú y *“Fuera de aquí”* (1977) en Ecuador. No se dejaría silenciar ya que según su postura el silenciamiento del cine militante sería una victoria del imperialismo, mientras que para los cineastas militantes sería una grave derrota político cultural.

En sus películas participaban campesinos y gente común. Sanjinés filmaba al pueblo reconstruyendo la historia reciente de su país, en un ejercicio entre el documental y el cine de ficción, con la misma gente que participó en los hechos más sangrientos representándose a sí misma, recordando las tragedias vividas, rememorando las masacres generalizadas, reconstruyendo situaciones genocidas.

Lo que quería era que “el pueblo haga y diga su propia verdad” dejando de lado a la crítica que –según su opinión- exalta lo individual como manifestación de la cultura dominante, heredera de una escuela que le hace el juego ingenuo al imperialismo.

Sus obras eran revolucionarias en muchos aspectos. Pretendía cambiar por completo la manera en que estaba concebida la producción cinematográfica, desde la manera en que se hacían las películas hasta su difusión. Esta certidumbre nace del reclamo directo que las bases hacían en el trabajo de difusión. Sanjinés contaba que cuando veían una película de denuncia, pedían otra urgente sobre un tema también urgente, los trabajadores reclamaban y criticaban por no haber estado presentes en tal o cual hecho; sugerían temas o entregaban información útil. Esto resultaba significativo porque las personas estaban mirando en el cine no solamente un medio para entretenerse sino que lo veían también como una fuente de información, como un instrumento.

“No concebimos obras revolucionarias verdaderas si estas son proyectadas desde el alero del paternalismo pequeño burgués. Creemos firmemente que las obras revolucionarias deben contener la voz, la opinión y la participación real y creativa del pueblo a quien se dirigen. Así estarán libres de cualquier voluntarismo que ofusque su propósito. Justamente, ese paternalismo nos llevó en la primera etapa a plantear películas que se quedaban en la ilustración de una miseria o de un dolor que el pueblo conocía y sufría más que nosotros cineastas intelectuales... es en la confrontación de ese público que aprendimos que era necesario entregar otra

cosa... que era más útil revelar los mecanismos que engendraba la miseria, eso sí era diferente y nos hacía partícipes de la lucha que el pueblo libraba porque asumíamos un compromiso y un riesgo.” (Sanjinés Jorge, 1984: 25)

Su propósito era hacer del cine un medio de la realización colectiva o el lugar donde las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente o políticamente. Esto implicaba la participación del pueblo en distintos y amplios niveles de la creación y de la recepción de las obras. Para lograr una verdadera compenetración con la problemática, planteaba que había que sumarse a ella integrando el motor ideológico que moviliza a las masas, porque según Sanjinés, junto a ellas en la práctica cotidiana de la lucha revolucionaria, la ideología se hace práctica material y no pose intelectual.

Decía que “el lugar de la reflexión es también el lugar del tránsito histórico que no es sólo pertenencia política sino espacio dinamizado por la búsqueda revolucionaria. Pensamos que el artista revolucionario sin acudir al pueblo, sin confundirse con él, sin conocerlo y respetarlo, difícilmente puede ser tal y su “revolucionarismo” corre el riesgo de durar lo que dure su entusiasmo egocéntrico”. (Sanjinés Jorge, 1984: 24)

Sanjinés estaba convencido en que el cine podía ser un instrumento transformador, por tanto necesario de ser difundido entre las bases las películas que hablen sobre la realidad latinoamericana, sobre la lucha de otros pueblos. “La memoria popular, colectiva, revolucionaria se construye sin necesidad del cine. Es

verdad, pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración”. (Sanjinés Jorge, 1984: 24)



En 1982 Sanjinés vuelve a Bolivia y realiza “Banderas del Amanecer”, un largometraje documental que reconstruye minuciosamente los hechos acaecidos en Bolivia entre 1979 y 1982, años llenos de acontecimientos dramáticos. Apelando al testimonio de los protagonistas y a escenas captadas durante los hechos mismos, pasa repaso a los tres procesos electorales registrados en 1978, 1979 y 1980, el intento de golpe de estado encabezado por el coronel Alberto Natush y la *masacre de Todos Santos*, el asesinato de importantes personalidades políticas tales como Luís Espinal y Marcelo Quiroga Santa Cruz; las grandes movilizaciones obreras, campesinas, estudiantiles, el sangriento golpe del general García Mesa, la lucha en la resistencia y finalmente la reapertura del proceso democrático el 10 de octubre de 1982.

Esta película es un collage “saturante” sobre la necesidad de una defensa enconada de la democracia y las libertades ciudadanas como instancia previa al gran salto hacia el socialismo.

Según Sanjinés, las obras debían tener una utilidad política, por ello decía que el pueblo que combate reclama un cine que se constituya en otro instrumento más de

la lucha desatada contra las clases dominantes y el imperialismo. Para esto, el autor debe intervenir con toda su capacidad en el terreno de la eficacia comunicativa, utilizando todo su talento para transmitir un contenido con la mayor calidad y belleza posibles. Sanjinés buscaba que sus propuestas coincidieran con la búsqueda política de las masas, asistiendo al lugar donde ocurría la historia y poniendo su instrumento de trabajo al servicio comprometido de las masas, haciendo de este instrumento un arma más de su propia lucha. Decía que “no es lo mismo una película sobre el pueblo hecha por un autor que una película hecha por el pueblo intermedio de un autor”.

Lo importante era tener claro que el cine debe inscribirse en la gran tarea de construir la liberación, en el gigante esfuerzo de definir la identidad; en la urgente labor de fijar la memoria colectiva histórica, en estructurar el diálogo profundo con nuestro pueblo; en formar parte de su propia lucha; en ser un cine popular, latinoamericano, definidor de nuestra identidad.

“La eficacia de un cine militante habrá de ser medida en su capacidad de recuperar el *valor de uso* de la obra en el acto del consumo y de la expectación. Es aquí donde la obra puede adquirir utilidad real y subversiva”. (Sanjinés Jorge, 1984: 26).

Su principal destinatario era aquel espectador que asiste al cine empujado por la urgencia de conocer, por la inquietud política de informarse, por la curiosidad sociológica de conocer, por la ansiedad revolucionaria de descubrir. Esta “actitud

participante” del espectador popular se diferencia obviamente de la actitud consumista o de aquel que sólo busca diversión en el cine. Instaba a un trabajo coordinado con las organizaciones populares y la consolidación de los circuitos de difusión popular del Nuevo Cine Latinoamericano.

“Hagamos un cine nuestro que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos. Hagamos un Nuevo Cine Latinoamericano que sea parte de la construcción de nuestra propia y poderosa cultura. Hagamos un Nuevo Cine Latinoamericano que haga de nuestro pueblo su principal destinatario. Desarrollemos en el cine latinoamericano una dramaturgia liberadora y liberada.” (Sanjinés Jorge, 1984: 26)

De su producción posterior, cabe mencionar, *La nación clandestina* (1989), que analiza el tema de la identidad cultural y *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), que trata el complejo problema del racismo y de la discriminación.

2.1.2.6. La dignidad de las clases bajas colombianas: Marta Rodríguez y Jorge Silva

Claramente influidos por los movimientos de cine descolonizador que venían del sur, especialmente por Getino y Solanas, varios realizadores colombianos siguiendo los esquemas de protesta realizaron importantes trabajos como son: “Camilo Torres” de Diego León Giraldo, (1963) “Carvalho” de Alberto Mejía (1969) y “Qué es la Democracia” de Carlos Álvarez (1971). Fue el apareamiento

de un cine que protesta contra la violencia y la represión que intentaba reflejar las luchas sociales que libraba el pueblo colombiano.

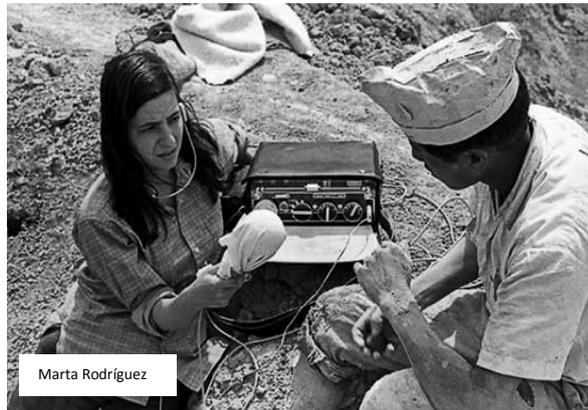
“Colombia siguió también la senda de América Latina: el cine en nuestros países debe ser el arte de la identificación y de la defensa de nuestras culturas.” (Bello Gilberto, 1984: 43)

Marta Rodríguez y Jorge Silva, pareja de documentalistas colombianos, desarrollaron una obra que los identificaría como pioneros del documental antropológico en América Latina.

Su trabajo ha cubierto los movimientos agrarios, sindicales, estudiantiles, las comunidades indígenas y las culturas afrocolombianas, convirtiendo a sus documentales en testimonios vivos de la historia de Colombia desde 1965.

Marta estudió cine en Francia con el antropólogo y cineasta Jean Rouch. En 1965 regresó a Colombia, y se unió profesional y sentimentalmente con el fotógrafo Jorge Silva, con quien realiza *Chircales*, filme sobre la precariedad de unos trabajadores fabricantes de ladrillos al sur de Bogotá. Este documental es considerado como uno de los documentales más relevantes del Nuevo Cine Latinoamericano.

Realizaron también “Planas: testimonio de un etnocidio” (1973), “Campesinos” (1975) y “Nuestra voz de Tierra memoria y futuro” (1983).



El documental “Campesinos” recoge las transformaciones que se operaron en la estructura agraria del país entre los años 71 al 75. Durante esos años surgieron grandes movimientos de

organización campesina en zonas rurales del país generando profundas transformaciones en la vida política de los campesinos y que son el germen de la resistencia popular en los sectores agrarios. La película, después de años de investigación, recoge en imágenes los momentos culminantes de estas luchas agrarias por la tierra y por la organización.

Según Gilberto Bello, en cada una de sus películas se nota una marcada preocupación por la temática social-crítica. “Estos films muestran la vida de los campesinos, los obreros, las organizaciones populares, en su batalla diaria contra la injusticia, la represión y en su sacrificio por sobrevivir frente a la adversidad. Pero aquí no hay lamentos, el pueblo siempre aparece fuerte y en pie de lucha hacia la movilización y la protesta por sus derechos y por el mejoramiento de los niveles de vida. Paralelamente a esta temática los realizadores se preocupan por estructurar una narración y una estética que parta del contenido de la película y que corresponda a una nueva dramaturgia emparentada directamente con el documental cubano, la cinematografía del boliviano Jorge Sanjinés y los principios estéticos de Glauber Rocha.” (Bello Gilberto, 1984: 43)

Marta y Jorge trabajaron juntos desde finales de los años sesenta hasta la muerte de Jorge en 1987 cuando todavía no se había terminado la realización de *Nacer de nuevo*, filme que narra la historia de algunos sobrevivientes a la tragedia de Armero en donde colombianos quedaron sepultados por la erupción del nevado del Ruiz. Tras la muerte de Jorge, Marta ha continuado con tesón una obra que da cuenta, sobre todo, de la miseria y explotación a que son sometidos los indígenas.

2.1.2.7. El cine de la memoria: Patricio Guzmán

“Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía”. Es la convicción íntima de Patricio Guzmán, que desde muy joven fue atraído por los documentales, tras haber visto obras de Chris Marker y Louis Malle. Dice además que “es importante en Latinoamérica cultivar la memoria; nadie se preocupa de ella, todo queda tirado en el suelo. Hay grandes pintores, escultores, filósofos, profesores que en cuanto mueren se olvidan. Todo ese patrimonio hay que guardarlo, hacerlo más fuerte. La memoria no es más que fortalecerse, una forma de identidad; sin ella no hay identidad. Hay que defenderla, es un trabajo urgente.”

Patricio Guzmán es productor, director y guionista de documentales filmados en América Latina y Europa y profesor de cine documental.

Estudió cinematografía en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile y, más tarde, en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, donde obtuvo el título de director-realizador en 1970. En 1971 dirigió su primer largo documental,

El primer año (sobre los primeros doce meses del gobierno de Allende), que se estrenó ese mismo año en las salas comerciales de Chile.



Dos años más tarde, filmó *La batalla de Chile*, una trilogía documental de cuatro horas y media sobre el último año de Allende. El rodaje de este filme se prolongó hasta el mismo día del golpe de Estado. A partir de ese momento, Guzmán estuvo preso en el Estadio Nacional de Santiago por espacio de quince días. Con ayuda de su mujer y otros amigos, consiguió sacar los rollos de la película y viajó a Europa, donde empezó a buscar, junto con Chris Marker, los medios económicos para montar la película. Guzmán terminó el montaje en La Habana.

En 1987 realizó *En nombre de Dios*, documental sobre la lucha de la Iglesia católica chilena en favor de los derechos humanos. En 1990, dirigió *La cruz del sur*, documental sobre la religiosidad popular en América Latina. En 1995 hizo *Pueblo en vilo*, sobre la memoria histórica de una aldea mexicana.

En 1997 presentó *La memoria obstinada*, sobre la amnesia política chilena y en 1999, *La isla de Robinson Crusoe*, sobre la isla chilena del mismo nombre. En 2001, *El caso Pinochet*, sobre el juicio contra el ex-dictador en Londres. En 2002, realizó *Madrid*, sobre la capital de España, y, finalmente, en 2004, *Salvador*

Allende, largometraje seleccionado en la Sección Oficial del Festival de Cine de Cannes.



Sus documentales son políticos, al respecto Guzmán dijo en una entrevista realizada para el diario mexicano *La Jornada* que “el problema es que cuando te politizas hay que hacer un arte lo suficientemente amplio como para que trascienda la militancia y se transforme en un objeto universal, poético. Ahí está la dificultad: no encasillarse en un cine militante solamente dirigido a los tuyos, sino abrir el espectro y hacer una película universal, que llegue a la mayor cantidad de gente, con un mensaje humanista, de crítica. Vivimos en un mundo lleno de problemas y lo menos que se puede hacer es hablar de ellos.”

Para él, lo más importante que ha ocurrido en el cine documental es la innovación en el lenguaje y los recursos narrativos. Antes eran planos sueltos y una voz en off. Después cuando vino el sonido directo, se transformó en entrevistas y planos. Hoy, según él, lo que más se quiere hacer no es entrevistar, sino construir personajes. Para ello, el cineasta conoce íntimamente a sus entrevistados, a sus amigos y familia, su entorno, su casa, hasta tal punto que dejan de ser simples entrevistados y se convierten en personajes que piensan y sienten, que se desenvuelven en su familia, que usan unas determinadas expresiones.

Para Guzmán, el documental, que ha dejado de ser realista, “se ha innovado mucho en las elipsis, antes había que explicarlo todo, ahora el público es mucho más receptivo, con cuatro palabras basta y sobra, lo demás sale solo. Hemos perdido el sentido educativo, irritablemente pedagógico, las películas se han vuelto más poéticas, más metafóricas.”

Cuando le preguntan “¿Por qué no cine de ficción?” Guzmán responde, “Me aburre. Me gusta verlo, pero hacerlo es una estructura de empresa que a mí no me va, es muy jerárquico. Es como un circo: gerente, subgerente, primer ayudante... un rollo. Hay quienes tienen la pasión, pero yo me siento inhibido. Prefiero el equipo pequeño y horizontal del documental, tres gatos juntos frente a un problema. Me apasiona la realidad porque se puede improvisar más. El campo de improvisación del documental no tiene límites, es desconocido; empiezas una película y no sabes qué va a pasar, qué vas a hacer mañana.”

Una última reflexión sobre el documental según Patricio Guzmán: “El documental contrainforma porque no se pone en el punto de vista del poder, sino en el del ciudadano. Muestra lo que los otros no se atreven a mostrar, siempre ha tenido esa vocación rebelde. Nace como un género incómodo, que se quiso mantener controlado con una voz en off; si le quitas esa voz y le dejas más libertad, si le das cuerda, se vuelve en contra del sistema, casi siempre pasa así. Por eso quizá es que no ha llegado muy lejos.”

2.2. El cine documental militante en Ecuador

A la par de la producción de cine documental militante en América Latina se hicieron importantes documentales en el Ecuador. Hubo realizadores ecuatorianos que se vieron influenciados por los realizadores latinoamericanos mencionados. En la actualidad unos más que otros, continúan identificándose con estos directores. Tal es el caso de Igor Guayasamín, uno de los primeros documentalistas que reconoce haberse identificado con la corriente del cine militante en América Latina y define a su producción como militante.

La producción de Igor Guayasamín empezó en 1970 influenciado por todo el movimiento intelectual y político de América Latina. El triunfo de la revolución cubana marcó a Igor así como a muchas personas en América Latina, ocasionando toda una revolución de pensamiento. Cuenta que desde los 14 años, a través de contactos independientes tuvo la oportunidad de ver muchas películas que eran parte de la corriente cinematográfica del cine militante en América Latina, en especial de países como Bolivia, Argentina, Chile y otros países de Centro América. Aún así recalca que “siempre ha habido un cine independiente, un cine vinculado a los movimientos sociales.” (Entrevista realizada a Igor Guayasamín en Junio de 2009)

Fue así que Igor junto a su hermano Gustavo, iniciaron la difusión de películas latinoamericanas en el Ecuador. Crearon una pequeña cinemateca a partir del intercambio o donación de películas de otros realizadores para exhibirlos en

lugares donde se congregaban los movimientos sociales, dando cabida a que se den álgidos debates. Películas como la ya mencionada *La hora de los hornos* de Solanas y Getino se exhibieron con un proyector de 16 mm de propiedad de los hermanos Guayasamín. Hicieron circular esta película primero en el ámbito universitario como la Universidad Central, la Facultad de Ciencias Políticas, en las fábricas, en las comunidades indígenas y empezó a formarse una red alternativa de exhibición. De igual manera difundían otras películas latinoamericanas que obtenían por medio de las embajadas. Así mismo cuenta haber leído el libro “Cine, cultura y descolonización” de Getino y Solanas, texto que marcó de alguna manera su posterior práctica cinematográfica.

Los hermanos Guayasamín llevaron el cine a comunidades indígenas que nunca antes habían visto la imagen que salía de un proyector cinematográfico. Iban en jeep, llevaban una planta de luz, el proyector y las películas. Su intención era que el cine sirva como herramienta de construcción de una intelectualidad que colabore desde el ejercicio cinematográfico a crear un vínculo con los movimientos sociales en este país. Fueron meses y años de trabajo de exhibir cine gratuitamente. Igor recuerda que no solamente se hablaba del film, sino también de los problemas sociales que los indígenas tenían. La falta de agua potable, los problemas con los hacendados y los grandes terratenientes en Chimborazo, eran temas de álgidos debates entre los indígenas después de ver una película. Se

generaba lo que se definía como *cine acto* de acuerdo al pensamiento de Solanas y Getino.

De esta manera surgió la necesidad de empezar a hacer cine en el Ecuador. En 1970, Freddy Elhers junto a Edgar Cevallos realizan el docudrama *Meditaciones para los que no meditan*, ópera prima de quienes luego estarían entre los protagonistas de la actividad cinematográfica y audiovisual del país.

Con *Guangaje, día de los muertos*, realizado en 1971, Gustavo e Igor Guayasamín inician su actividad como realizadores cinematográficos. Igor cuenta que fue un esfuerzo muy duro adquirir la cámara de cine. La cámara de 16 mm con un magazine de 200 pies para 5 minutos de pantalla, la compraron en Panamá a un costo de 7000 dólares.

“La cinematografía en el mundo fue una herramienta de los que tenían el poder, el cine siempre estuvo vinculado a las capas del poder político y económico de un país, de un continente y ellos eran los únicos que podían auto representarse cinematográficamente. Los costos de producción de una película eran altísimos. Cada que aplastaba el botón de filmación sentía como los cientos de miles de dólares en película se iban. Porque un rollo de 100 pies costaba alrededor de 100 dólares, incluido la película, luego el revelado, la editada, incorporación de la banda sonora, etc.” (Guayasamín Igor, Junio 2009)

Con esta cámara en 1970 filmaron su primer documental de 5 minutos, *Toros de veta* en Palmira y después *Día de los muertos en Guangaje* que es un acercamiento a lo hoy en día se conoce como antropología visual. “En ese entonces era cine político porque filmar al otro, filmar al diferente, no al similar, a otras culturas... eso era un acto político.” (Guayasamín Igor, 2009). Cuenta que este documental lo pasaron en comunidades indígenas Puruhaes, Quichuas, Cañaris, Saraguros y Salasacas. Se incluía además la proyección de películas latinoamericanas.

En esa época, Igor Guayasamín cuenta que nunca fue su aspiración el que sus películas se pasaran en las salas de cine, de hecho resultaba casi imposible que los dueños de las salas permitieran pasar cine militante latinoamericano. “Nuestra obligación como intelectuales, como trabajadores de la cultura era tener una pequeña colección de cine político y exhibirlo en los diferentes organismos de la época.” (Guayasamín Igor, 2009)

Empezaron a pasar este tipo de cine para producir una discusión y debates. Igor cuenta que la película duraba de 5 a 20 minutos y las discusiones eran de 3 a 7 horas sobre la situación social, política y de discriminación social de los pueblos en ese tiempo. En ese tiempo los indígenas no tenían la posibilidad de ingresar a un colegio, peor ir a la universidad, ahora las cosas han cambiado pero todavía no terminan los grados de discriminación social, política de los pueblos y nacionalidades indígenas y afro descendientes en el Ecuador.

En 1972, maduran su experiencia cinematográfica y realizan el medio metraje *I de mayo* (55 minutos) que es una película de la historia de la conquista de las 8 horas laborables en el mundo y que se refiere a la matanza de los trabajadores en Chicago. Igor recuerda que este documental “fue un bombazo para la discusión política”.

Paralelamente otros realizadores se van sumando a la actividad, Rodrigo Granizo, José Corral, Jaime Cuesta y Paco Cuesta, entre otros que también llevan a cabo sus primeros trabajos.

De la investigación realizada en la ciudad de Quito, no se encontró ningún libro ecuatoriano que hable sobre el cine militante desde la experiencia de los realizadores como en los casos de los directores ya citados anteriormente en el resto de América Latina. De los realizadores, Igor Guayasamín, Camilo Luzuriaga y Gustavo Corral, se mencionará sus principales producciones y pensamiento que se identificaba con el nuevo cine latinoamericano de los sesentas hasta fines de los ochenta. Esto se logró en base a entrevistas realizadas a dichos cineastas de manera personal y citas de entrevistas anteriores realizadas en los años 80.

Los documentales militantes ecuatorianos trataban temas de coyuntura política y social, denunciando injusticias sociales y demás problemas de coyuntura que se vivían en el país.

Los objetivos políticos de estas producciones en su mayoría eran de carácter individual, desde la posición ideológica del autor, no tanto desde un grupo político. Entendido desde la concepción del cine militante planteado por Octavio Getino y Fernando Solanas, en el Ecuador de ese entonces no existía ningún grupo de cine militante vinculado directamente a una organización política.

Jorge Luis Serrano menciona en su libro que la “pesquisa de identidad” y el compromiso político acompañan muchas de nuestras realizaciones a diferencia de Argentina, Brasil y México, dueños de un importante expediente cinematográfico, de un “viejo cine” con el que querían liquidar cuentas, nosotros nos adscribíamos a los postulados teóricos e ideológicos del nuevo cine desde una suerte de infancia cinematográfica.

Con el fin de abarcar varias películas de distintos cineastas ecuatorianos de la época, se escogieron distintas producciones categorizándolas de acuerdo a la temática que tratan, entre estas están: explotación petrolera y contaminación ambiental, indigenismo, pobreza, organización popular y luchas obreras. Se incluyen principalmente los documentales filmados en 35 mm, 16mm, 9.5 mm y 8 mm en Ecuador desde los sesenta hasta mediados de los años ochenta.

A fines de los setentas, y en especial en los ochentas, se produce un auge en la realización audiovisual, iniciándose además la producción cinematográfica en video, tema que se tratará con más detalle en el siguiente capítulo.

El criterio de selección en algunos casos viene dado por el nombre del documental que de alguna manera denota el contenido de denuncia que este contiene.

Gracias al archivo fílmico con el que cuenta la Cinemateca de la Casa de la Cultura se pudieron observar once documentales filmados en 35mm y 16mm, de los cuales se hablará en mayor detalle de su contenido para lo cual se pondrá la sinopsis y un corto comentario personal.

La investigación en el caso ecuatoriano, dentro del contexto latinoamericano, incluye más referencias político-históricas. Se pretende configurar “un mapa” de las principales obras del cine documental militante escogidas a criterio personal debido a que no existe investigación alguna sobre el cine militante en el Ecuador.

Los documentales escogidos para ser observados resultaron además enmarcados dentro de la tendencia gracias a la ayuda de Wilma Granda, subdirectora de la Cinemateca Nacional, quien con su criterio de amplia experiencia en el ámbito de la investigación cinematográfica, pudo definirlos como los más importantes documentales de denuncia y temas políticos con los que cuenta la Cinemateca.

No existen criterios de selección específicos más allá de los que ya han sido planteados en el caso de las producciones de cine documental latinoamericano mencionados en el apartado anterior. Es decir, son documentales que utilizan al cine como medio de denuncia desde una clara posición ideológica de autor. Por tratarse de una investigación inédita, puede haber discrepancias por parte de otras

personas en cuanto no consideren que las obras mencionadas se enmarquen dentro de la tendencia del cine militante.

Mi intención es de alguna manera marcar el inicio del cine documental militante en el Ecuador, que aunque resultó mucho menor al que ya se mencionó en el resto de América latina, existió, no como un movimiento pero si con obras individuales de directores específicos. De los realizadores que se mencionará a continuación, hubieron algunos que se iniciaron haciendo documental como Camilo Luzuriaga y después se volcaron más hacía la ficción. Contrario a esto, otros realizadores como Igor Guayasamín definieron su tendencia hacia el documental hasta la actualidad.

Ecuador a diferencia de otros países latinoamericanos, nunca ha contado con mecanismos de fomento, estatales o privados. La reciente creación en el año 2006 del Consejo Nacional de Cine cambió esa realidad, convocando a proyectos documentales para ser financiados en su producción con dinero del Estado.

Otros países cuentan desde hace algunas décadas con créditos y ayuda financiera que se reflejan en el número de producciones realizadas cada año. La continuidad cinematográfica de esos países ha estado de alguna manera garantizada por políticas estatales mientras que nuestra cinematografía ha dependido en gran parte del arrojo y voluntad de individuos contados con los dedos de una mano.

Como ya se mencionó antes, es a partir de los años sesenta desde cuando se puede hablar de una verdadera militancia a través del cine en América Latina. En el caso

Ecuatoriano se puede demarcar como el inicio del cine documental militante en la década de los setenta. Camilo Luzuriaga, en una entrevista para la revista Chasqui en 1984, cuenta que en la década de los 70 el Ecuador se inscribe por fin dentro de la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano. Menciona que en los 70 empezó a llegar el cine cubano lo que causó gran entusiasmo entre los jóvenes. Ulises Estrella pone a funcionar un cine club universitario en esa época. Se publica la revista “Uno por uno” y se empieza a hablar de cine, antes de eso nadie mencionaba el cine.

Como se verá a continuación, los realizadores ecuatorianos y extranjeros (que realizaron documentales en el Ecuador) empezaron a mostrar realidades de una problemática social que poco ha cambiado a través de los años. Los temas recurrentes han sido la pobreza, devastación ambiental causada por la explotación petrolera, discriminación por motivos de raza y condición socioeconómica, entre otros. Surgen documentales en los que se asume una posición militante para intentar que de alguna manera el cine contribuya a denunciar y cambiar las situaciones que se denuncian.

2.2.1. El cine documental a partir de los años 70 en el Ecuador

Los documentales que serán mencionados a continuación constan en el libro ya enunciado anteriormente, Cronología de la Cultura Cinematográfica (1849-1986) de la Serie: HISTORIA DEL CINE EN EL ECUADOR, Casa de la Cultura

Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, que fue publicado en el año 1988, por lo que se mencionan gran parte de las películas realizadas hasta el año 86.

Algunas de las películas que constan en este libro, están guardadas y pueden ser vistas en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura. El detalle de estas películas con su respectiva ficha técnica se encuentra en el Catálogo 1922-1996 de películas ecuatorianas. Patrimonio fílmico Nacional 2000. Cinemateca Nacional C.C.E. Fondo Editorial C.C.E. Quito-Ecuador.

Extracto de la presentación del libro: “El proyecto de Rescate y Valoración de las películas ecuatorianas se inició en 1982, cuando la Cinemateca Nacional abrió sus puertas como el único archivo de las imágenes en movimiento nacionales. Luego de casi 18 años, podemos contar con este Catálogo que valora uno de los trabajos más difíciles de la creación artística de nuestro país. Proceder al inventario de las películas en formatos de 35 mm., 16mm., 9.5 mm., 8 mm y S8mm., no fue solamente un trabajo técnico, pues al dimensionar esas obras se fue encontrando una interrelación cultural e histórica con los personajes, los espacios geográficos y los conflictos de nuestra sociedad en su devenir político y social. Cada ficha de este catálogo, procura tener la información necesaria que genere interés para los especialistas en las áreas filmográficas, en la historia del cine o en el abordamiento de investigaciones sobre lo que fuimos, sobre nuestras costumbres, nuestras formas de sentir y nuestras búsquedas de identidad.”

A partir de la revisión completa de todas las fichas que constan en este catálogo se pudieron elegir, con la ayuda de Wilma Granda, subdirectora de la Cinemateca Nacional, algunos documentales para ser vistos y analizados. Las películas que serán identificadas como parte del siguiente apartado del capítulo, fueron escogidas de acuerdo a la sinopsis del tema y posteriormente vistas para observar si se asume una posición de autor, militante en el sentido de que presenta una denuncia de un hecho que afectaba al pueblo ecuatoriano y debía cambiar. De acuerdo al concepto, películas que se pueden definir como cine documental militante.

En el catálogo se agrega que, “están fragmentos y obras completas en los géneros del documental y la ficción... sin importar su duración, pues cada imagen tiene trascendencia y es parte importante del acervo. La Cinemateca Nacional ha logrado estos materiales mediante la donación, el depósito y la adquisición”. Este catálogo ratifica que las imágenes en movimiento nacionales son Patrimonio Cultural y se insertan en el largo proceso que vivía el Ecuador, a finales del siglo 20, para afirmar y consolidar sus valores. “El devenir histórico del país, el síntoma de su modernidad o el síndrome de la eficacia política como denuncia, están aquí.”

El 73% de las producciones que se presentan en el libro corresponden al género documental y apenas el 9% es ficción. El 51% de las filmaciones son de la década del setenta y el 23% de los ochenta. “Allí se vislumbran los proyectos nacionalistas de un gobierno petrolero que pretendió no echar por la borda los

recursos del país; igualmente, los esfuerzos de una incipiente asociación de cineastas que emuló al cine latinoamericano de denuncia y/o regresó a sus relatos épicos y orales para dotarles de imagen.” (Pg. 16, Catálogo).

Los años setenta, prolíficos en la producción de documentales ecuatorianos, alcanzan un promedio de 4 anuales y un máximo de 17 en 1977. Preceden a una también mayoritaria producción documental en los ochenta que mantiene la búsqueda de elementos referenciales para lo ecuatoriano. Muchos adscriben a una misma corriente desarrollista financiada internacionalmente aunque, permeando de algún modo, la visión endógena o distinta que socavaría aquella unilateral de los documentalistas extranjeros.

2.2.2. Documentales en Ecuador hechos por realizadores nacionales y extranjeros

A continuación se presentarán algunos de los documentales de denuncia que se produjeron a partir de los años sesenta por diversos realizadores ecuatorianos y extranjeros.

Se profundizará en el contenido y tratamiento técnico de algunos de los documentales que pudieron ser vistos para explicar de mejor manera la problemática que se plantea. De igual manera se incluirá el pensamiento de algunos de sus realizadores que se refieren a la época y a la manera en que se realizó su filme.

Nombres recurrentes dentro de la escena documentalista ecuatoriana son Freddy Elhers, Jaime Cuesta y José Corral, entre otros. De igual manera hubo realizadores extranjeros que vinieron al Ecuador a filmar documentales con sus equipos o junto con realizadores ecuatorianos o latinoamericanos. Desde distintos puntos de vista, los cineastas empezaron a topar problemáticas que afectaban al Ecuador de ese entonces.

Es necesario esbozar de manera general el contexto político en el que se realizó dicha producción cinematográfica en el Ecuador. En 1968 fue elegido por quinta vez Presidente de la República José María Velasco Ibarra. A pedido y con el respaldo del Alto Mando Militar, el 22 de junio de 1970 Velasco se proclamó dictador.

En 1972 fue derrocado el dictador civil, asumía el poder un dictador militar y eran canceladas las anunciadas elecciones. El General Guillermo Rodríguez Lara al asumir el poder, el 15 de febrero de 1972, anunció la realización de un gobierno “nacionalista y revolucionario” cuyos propósitos se concretaron en la Filosofía y Plan de Acción de las Fuerzas Armadas.

“La política económica más importante y coherente fue la que ejecutaron los militares en el campo petrolero, a cargo de los ministros Gustavo Jarrín Ampudia y René Vargas Pazos, que se expresó en la renegociación de los contratos petroleros, en la constitución de FLOPEC, en el desarrollo de CEPE, y en otras medidas que le permitieron al Estado iniciar su exportación de petróleo con una

participación en sus resultados cercana al 80% y así preservar para el país esta inmensa riqueza que tan fundamental sería para su futuro desarrollo”. (Oswaldo Hurtado, 1990: 40)

El inicio de la explotación petrolera en 1972, traería cierta bonanza al país, Oswaldo Hurtado relata que “lo más notable de este período fue el asombroso crecimiento de la economía nacional –alrededor del 10 %- que transformó al Ecuador en todos los órdenes”. (Oswaldo Hurtado, 1990: 41)

2.2.2.1. Explotación petrolera y contaminación ambiental

En 1971 el antropólogo norteamericano Scott Robinson vino con el grupo independiente “Cine Sur S.A.” y filma en el Ecuador *SKY CHIEF* sobre el descubrimiento del petróleo en nuestro país y el “boom fronterizo” que genera.



Primer barril de petróleo en Ecuador, 1972. Archivo Cinemateca

El inicio de la explotación petrolera en el Ecuador traería consigo –aparte del ya citado crecimiento económico- gran cantidad de problemas ambientales que no tardaron en ser

denunciados por los cineastas ecuatorianos. Una de las primeras compañías de explotación petrolera que llegó al Ecuador fue la firma estadounidense “Texaco”. En 1972 “Texaco”, produce un documental sobre sus operaciones en Ecuador,

contando con la producción de la “Empresa Cuesta Ordoñez” y lo difunde en todos los países donde opera la compañía.

Los supuestos beneficios económicos que traería consigo la explotación petrolera contrastaban de manera preocupante con los daños ambientales que empezaban a causar.

Fue así que en 1976 la Comisión Nacional del Hábitat en co-producción con el CIDA de Canadá producen el Mediometrage documental *Asentamientos Humanos, medio ambiente y petróleo*, codirigido por Mauricio Berú (argentino) y Ulises Estrella (ecuatoriano).

El documental, filmado en 16mm en blanco y negro, trata sobre la explotación petrolera en el Oriente Ecuatoriano. Se observan influencias negativas provocadas en la zona: Deplorables condiciones de subsistencia para nativos y colonos, contaminación ecológica y una poderosa tecnología infiltrada con fines de posesión y control de nuestra economía. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional) Muestra los trabajos de las petroleras en Esmeraldas y la Región Amazónica. La película denuncia los daños que ha causado la explotación petrolera en el Ecuador. Se muestra que en la estación de Texaco en el oriente tienen agua potable, lujo en las habitaciones y buena comida, mientras que en las comunidades aledañas sus habitantes viven en la pobreza absoluta.

Así mismo evidencia como la influencia extranjera había llegado a la ciudad trayendo un supuesto progreso; restaurantes de comida extranjera, marcas

internacionales, pero contrastándolo de manera que todo esto vino en desmedro de las condiciones de vida de las comunidades cercanas a la explotación petrolera.

Oswaldo Hurtado afirma que “finalmente se integra el espacio geográfico nacional por el desarrollo de las comunicaciones y de las vías de transporte, se conforma la clase media, el proletariado adquiere la condición de tal y el Estado se independiza relativamente del control de los agro exportadores”. (Oswaldo Hurtado, 1990: 41)

Agrega que, “cierto es que sectores medios y populares mejoraron sus condiciones económicas, pero también es verdad que se produjo una notable concentración de riqueza en los grupos sociales altos.” (Oswaldo Hurtado, 1990: 41)

La locución en off del documental da una recomendación acerca de lo que se debería hacer en ciertas poblaciones del Oriente y Esmeraldas para solucionar los problemas que se estaban suscitando. No existe ningún testimonio por parte de la gente del pueblo que aparece. Simplemente se los muestra como víctimas de una situación sobre la que no pueden hacer nada al respecto. No hay un seguimiento concreto a una familia o personas en específico, sino que muestra lo que sucede en general en cada región.

No hace una crítica directa hacia el gobierno por lo que se trata de un video que fue encomendado por la administración de turno, pero si presenta una crítica contra el sistema y muestra la neo colonización que nos estaba llegando por parte de las empresas transnacionales.

Resulta irónico ver que los temas de denuncia acerca de la explotación petrolera en el Ecuador en ese entonces son los mismos que hoy en día. La situación de marginación en la que viven los pueblos indígenas de la amazonía sigue siendo la misma. Se evidencia que no han recibido ningún beneficio de la explotación petrolera ya que más han sido los beneficios que han recibido las petroleras.

Por esos años no se evidencia tan visiblemente como ahora la contaminación causada por la empresa que denuncia, Texaco. En el siguiente capítulo se mencionarán varios videos documentales que se hicieron para denunciar la contaminación que han causado las empresas petroleras en el Oriente ecuatoriano. Aún así, este documental resulta de alguna manera premonitorio frente al daño que se vendrá. En el siguiente capítulo se hablará de *Texaco Tóxico* de Pocho Álvarez y *Crude* de Joe Berlinger, producciones más recientes que hablan específicamente sobre los daños ambientales causados por la petrolera “Texaco”.



En 1980, el mismo Ulises Estrella retoma en parte el tema petrolero y dirige el cortometraje documental *Cartas al Ecuador*, filmado en 35 mm y 16 mm. El documental aborda uno de los períodos críticos de la historia ecuatoriana: la guerra limítrofe de 1941, provocada por intereses monopólicos del petróleo. Exalta hechos históricos asumidos bajo la teoría de la “Nación Pequeña” propuesta por Benjamín Carrión, en la cual, se refleja la

participación del pueblo y su lucha por defender y afirmar la identidad nacional inscrita en una vocación cultural del país. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional)

El documental carece de testimonios o entrevistas a personas específicas, únicamente una voz en off con una música de fondo hace una explicación histórica de lo acontecido. Relata los hechos desde el punto de vista del realizador, evidenciando una clara posición nacionalista.

En 1982, Pedro Saad, Carlos Gonzáles, Cesar Álvarez y Alejandro Santillán codirigen el corto documental *Talvez... en el año 2000* filmado en 35 mm. El documental evidencia la grave contaminación que amenaza a las ciudades y los campos del Ecuador. La falta de una política en defensa del medio ambiente había ocasionado una utilización errada de los recursos naturales del país. El documental concientiza sobre la necesidad de ubicar una limitación ecológica a los llamados procesos de desarrollo a fin de que, al iniciar el nuevo milenio, dispongamos armónicamente de nuestro entorno en beneficio de las actuales y futuras generaciones. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional)

La película es llevada por una locución en off que muestra en imágenes los efectos devastadores de la contaminación del agua, del aire, la deforestación en el Ecuador. Fue filmada en Quito, Guayaquil, Chimborazo y Esmeraldas. Muestra testimonios de niños que comentan acerca de lo que quieren ellos para el año 2000. Presenta un futuro trágico para nuestro país y el mundo si no se tomaban medidas para cuidar el medio ambiente, llegando inclusive a darse guerras por el

agua. El documental sirve para concientizar acerca de la magnitud del problema y la necesidad de hacer algo al respecto.

En adelante gran cantidad de documentales se encargarían de mostrar los efectos negativos que traería consigo el desarrollo industrial que pondría al dinero por encima de la preservación de la naturaleza.

2.2.2.2. Indigenismo

En el Ecuador, existe toda una tradición de hacer documentales de temas indígenas como se vio en el primer capítulo de esta investigación. Pero fue a partir de los años setenta que el tema indígena toma una mayor fuerza dentro del cine latinoamericano y también en el Ecuador. Jorge Sanjinés, uno de los principales referentes al momento de hacer cine junto a las comunidades indígenas, vino al Ecuador durante la dictadura militar.

El General Rodríguez Lara mantuvo el poder hasta 1976. Ese año fue depuesto por los tres comandantes de las Fuerzas Armadas –Alfredo Póveda, Guillermo Durán y Luis Leoro- que al tomar el poder anunciaron la restauración del orden democrático.

En 1977 El Departamento de Cine de la Universidad Central, coproduce con el grupo UKAMAU de Bolivia presidido por Sanjinés y la Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela), el largometraje de ficción *¡FUERA DE AQUÍ!* (¡Llucshi

Caimanta!). Dirigida por Jorge Sanjinés, en blanco y negro de 16 mm. y hablada en quichua con subtítulos en español.



Jonh King, en su libro “El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano” publicado en México en 1994, menciona que la única película que valía la pena hasta ese entonces en el Ecuador era *Fuera de Aquí* de Sanjinés. Al respecto dice que: “A pesar de la intervención de Sanjinés, la cinematografía en Ecuador se ha mantenido débil.” (John King, 1994: 279)

Volviendo al tema petrolero John King dice que “la bonanza petrolera de los años setenta exacerbó las tensiones en el país y condujo a una ola de protestas que fueron violentamente reprimidas por la junta militar que gobernó entre 1972 y 1978. El clima de radicalización, sin embargo, permitió producir algunos documentales didácticos, el más importante de los cuales fue *Quién mueve las manos* (1975), que mostró la represión de una huelga en una fábrica, y *Asentamientos humanos, medio ambiente y petróleo* (1976), un cortometraje producido por universitarios sobre los desajustes causados en las comunidades por la exploración y el desarrollo petrolero. A este respecto, *Fuera de aquí*, de Sanjinés, cristalizó un momento de la lucha antiimperialista.” (John King, 1994: 279)

La película de Sanjinés que aunque se trataba de un largometraje de ficción muestra un caso real de lo que estaban viviendo muchas comunidades indígenas andinas en el Ecuador. La historia se desarrolla en torno a una comunidad indígena que es repentinamente visitada por una misión de evangélicos estadounidenses que se instalan a vivir en la comunidad. Al mismo tiempo que cumplen con su misión evangelizadora hacen investigaciones en los suelos para encontrar la presencia de minerales. Una vez que salen de la comunidad, dejándola dividida entre creyentes y no creyentes, se hace la concesión de las tierras para dar puerta abierta a la entrada de una empresa de explotación minera. Los habitantes de la comunidad se oponen a la explotación, razón por la cual son brutalmente reprimidos por los militares, causando la muerte de algunos indígenas. De ahí el nombre “Fuera de aquí”, los indígenas querían que la empresa minera salga de sus tierras. Los mismos indígenas sin formación actoral se representaron a si mismos en la película, haciendo que por momentos resulte difícil diferenciar entre las imágenes documentales y las imágenes de ficción. La mezcla de documental y ficción era un elemento predominante en las películas de Sanjinés.

El sentimiento anti-imperialista y anti-colonialista era cada vez más fuerte en el Ecuador, en especial desde los movimientos indígenas que habían sido históricamente reprimidos desde hace quinientos años de conquista española. Pero la conquista neo colonial en ese entonces como en la actualidad venía por parte de las empresas transnacionales y de los mismos terratenientes mestizos.

Fue en este contexto que en 1979 Freddy Elhers dirigió el cortometraje documental *Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos*, filmado en 16 mm. Rodrigo Robalino, quien participó en la realización del documental, cuenta que la televisión sueca vino y planteó la posibilidad de hacer una coproducción y el Banco Central se negó. Fue así que Freddy Elhers por medio de su productora “Productores Independientes” hizo el documental con “Sveriges TV Suecia”.

El documental se filmó en Ecuador y Rodrigo Robalino viajó a Suecia para hacer la edición. Una vez terminado el documental fue vendido al Ministerio de Agricultura.

En el documental se cuenta la historia de los atropellos y marginación sufridos por indígenas del Chimborazo. Planteamiento reivindicativo de esas comunidades carentes de tierra, servicios, créditos, asistencia técnica, y, falta de respeto a su vida y a su trabajo. Veraz descripción de la injusta marginalidad a la que están sometidos los hijos de los “viejos hombres sabios de otros tiempos”. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional)

El documental está lleno de testimonios de campesinos y además una voz en off que explica la forma de vida y organización indígena. Tiene un ritmo lento, con mucho sonido ambiente y sin música, aunque en una parte del documental los indígenas interpretan una canción propia de su comunidad. La excelente fotografía muestra varios parajes andinos en los que viven las comunidades indígenas. Es una

denuncia muy fuerte sobre la situación de los campesinos de Chimborazo, evidenciando la explotación y marginación en la que han tenido que vivir, en gran medida por los abusos de los patronos que los tenían viviendo como esclavos en las haciendas. Siguen los procesos comunitarios y personales de cada indígena, en su práctica diaria desde la agricultura para subsistir. Cuenta además la manera en que vivían nuestros antepasados indígenas libres antes de que llegue el control español y terrateniente. Según cuenta Rodrigo Robalino, se hicieron 6 o 7 copias, no se difundió mucho, se lo pasó en las salas del Banco Central, pero no llegó a la televisión ni ningún otro medio. “No era un tiempo para hacer documentales, considero que es un excelente documental por la temática que topa. En Suecia si se lo pasó en televisión”. (Entrevista Rodrigo Robalino, Agosto 2009)

A pesar de que Freddy Elhers fue uno de los pioneros del cine documental en el Ecuador, prontamente su labor audiovisual se concentró en la producción televisiva en video.

Su primer programa de televisión fue la serie llamada “Ahora hablemos de nosotros” auspiciada por el Banco Central. Freddy Elhers llamó a Rodrigo Robalino, quien en ese entonces era un reconocido músico ecuatoriano, motivo por el cual fue entrevistado para algunos reportajes sobre música. Rodrigo Robalino era conocido por su música de denuncia, música protesta, música política.

En ese programa Rodrigo Robalino hizo además su primer reportaje sobre la cultura quichua y se quedó como productor del programa. El programa se transmitía todos los sábados en cadena nacional.

Desde ese entonces Freddy Elhers y Rodrigo Robalino consolidaron un equipo de trabajo que realizaría varios programas de televisión tales como el programa “Por los caminos de nuestra América” en donde Rodrigo se desempeñó como productor y realizador. La ideología de izquierda de Freddy Elhers y Rodrigo Robalino se haría presente en todas sus producciones audiovisuales. En el programa “Por los caminos de nuestra América” abogaban por la integración latinoamericana ya que según Rodrigo Robalino “para nosotros la patria es América y con la imagen del libertador Simón Bolívar la idea era transmitir a la mayoría de gente en América Latina las ideas del libertador.” (Robalino Rodrigo, 2009)

En el siguiente capítulo se mencionará sobre el reconocido programa “La Televisión” dirigido y conducido por Freddy Elhers, que a pesar de tratarse de una revista familiar ha topado varios temas de denuncia en el formato de reportaje televisivo muy semejante al documental militante debido al claro posicionamiento político e ideológico.

En 1975 Igor Guayasamín inicia sus estudios cinematográficos en México y obtiene la grabadora para obtener sonido sincrónico. Su primera opción fue ir a estudiar cine en Chile debido a que había triunfado un gobierno socialista (Salvador Allende) pero el golpe de Estado de Pinochet en 1973 se produjo

mientas cruzaba la frontera y fue encarcelado. Era una época en la que como se menciona en *La hora de los hornos*, América Latina era “un continente en guerra”.

Los hermanos Guayasamín logran que el cine sea considerado como pequeña industria y obtienen un préstamo del Banco de Fomento para comprar una mesa de edición para pagarla a 5 años.

En 1976 empezaron a rodar en 16 mm *Los Hieleros del Chimborazo*, película que se terminó de rodar en 1980 y se estrenó el 27 de Mayo de 1980 en el Aula “Benjamín Carrión” de la CCE.

“Los hieleros del Chimborazo fue una labor titánica, ya que para producir 22 minutos tuvimos que trabajar más de 5 años. Lo hice como estudiante de la carrera de cinematografía en México.” (Guayasamín Igor, 2009)



Fotograma de *Los hieleros del Chimborazo*, 1980

Igor cuenta que vino con alrededor de 15 mil pies de película para rodar. Les fue difícil ingresar a la comunidad cerca de Riobamba para ponerse en contacto con los hieleros. A partir de negociaciones y de

exhibirles algunas películas que habían hecho anteriormente, se les permitió filmar, pero no en la comunidad sino solamente en su lugar de trabajo.

Desde la época colonial, los indígenas de la Sierra ascienden hasta los picos que alcanzan los 5200 metros sobre el nivel del mar, allí pican gigantesco bloques de

hielo que transportan sobre sus espaldas para venderlos luego en las ferias de Riobamba y Guaranda. El documental muestra las condiciones de vida de las comunidades que viven de esta actividad. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional)

El documental rompe de alguna forma con el estilo anterior de hacer documentales en los que una voz en off llevaba a través de la historia. En *los hieleros del Chimborazo* se escucha únicamente el sonido ambiente que es grabado directamente. Empieza con un indígena enojado que grita hacia alguien. Después viene un exhaustivo seguimiento a los hieleros desde que recogen la paja y la cargan para llevarla en sus burros hasta la montaña donde está el hielo. Se ve como cortan los pedazos de hielo y hacen amarrados con paja. Este hielo lo llevan a Riobamba para venderlo a las mujeres que hacen jugo con él. Una mujer indígena canta sobre lo que es la labor de los hieleros y lo musicaliza silbando con un rondador. El documental termina con un reflexión en texto que habla sobre como ha ido cambiando el Ecuador desde la colonia, pero que la historia de los hieleros se “quedó en la colonia”, ya que siguen viviendo igual que hace 500 años. Los primeros en ver la película terminada fueron los mismos hieleros. Se distribuyó además a las diferentes comunidades indígenas del Chimborazo. A nivel nacional se exhibió en varias comunidades indígenas de la sierra.

“La película abre una perspectiva internacional del cine que se hace aquí, eso yo no lo busqué, nuestro objetivo era difundirlo a nivel de una distribución alternativa en nuestro país.” (Guayasamín Igor, 2009)

Este documental es hasta la fecha uno de los documentales más premiados en concursos y festivales a nivel nacional e internacional, en total se cuentan 24 galardones.

Los hermanos Guayasamín, Igor y Gustavo se convertirían en destacados cultores del género documental desde los años ochenta. En adelante Igor Guayasamín continuaría haciendo documentales de temática indigenista.

En 1982 Raúl Khalifé dirigió el cortometraje documental *Boca de lobo. Simiatug* filmado en 35 mm y 16 mm. Este filme antropológico se basa en la investigación realizada en Simiatug, provincia de Bolívar. Descubre la realidad de habitantes confrontados por razones económicas, culturales y raciales. Procesos migratorios, tenencia de la tierra en pocas manos, falta de estímulos a la producción, y, reproducción de formas organizativas arcaicas, evidencian conflictos de los pobladores mestizos que se narran en un entorno visual sombrío e inmóvil. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional)

Siguiendo de alguna manera el estilo de la película de Gustavo e Igor Guayasamín, este documental no tiene voz en off. Se presentan distintos personajes del pueblo que van contando sus experiencias. Al mismo tiempo se



Fotograma de *Boca de Lobo*. 1982. Archivo Cinemateca

gráfica lo que van diciendo con imágenes del pueblo en el que habitan acompañado con el sonido ambiente. Inicia con el sonido del viento, para denotar que es un pueblo frío y

desolado. El mismo sonido del viento se repite durante toda la película. La mayoría del documental está filmado con cámara en mano, el camarógrafo camina por el pueblo intentando mezclarse con la gente logrando mostrar como si pasara desapercibido ya que nadie regresa a ver a la cámara y siguen con sus actividades cotidianas de manera normal (cinéma vérité). Se entremezclan los diferentes testimonios, se ve la cotidianidad de la gente, la cámara se convierte en un espectador de lo que está pasando. Se evidencia el problema del alcoholismo entre la población indígena.

Todo se desarrolla en un ambiente de naturalidad donde la cámara prácticamente se hace invisible. Deja abierto al espectador los problemas que se plantean; pobreza, marginación y una inexplicable discriminación hacia los blanco mestizos que viven en el pueblo. Cuenta que en ese entonces solo quedaban cuatro familias mestizas. El documental termina con una señora mestiza que reza y un funeral en el que muestra que los mestizos están condenados a desaparecer de ese pueblo. Deja abierto al espectador la denuncia que está haciendo, la fragmentación y

pobreza que se vive en un pueblo indígena que está perdiendo sus valores y tradiciones culturales.

2.2.2.3. Pobreza, organización popular y lucha obrera

En 1980 el director estadounidense Brian Moser dirigió el mediodocumental *Gente de barrio* filmado en 16 mm.

El film trata sobre el drama social que viven los pobladores de “Indio Guayas”, barrio marginal de Guayaquil. Denuncia la carencia de servicios básicos y muestra la creatividad popular para enfrentar condiciones deploras de vida y bienestar. Exhorta a la equidad social, a través de la organización de sus pobladores, especialmente mujeres. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional)



El documental hace una fuerte denuncia acerca de la falta de agua potable en un barrio de Guayaquil. Se van narrando diferentes historias de pobladores del barrio, describe la situación en la que viven inmiscuyéndose en las vidas de algunas de las familias que allí habitan. La idea es presentar un panorama general de lo que pasa en el barrio, siendo el hilo conductor más importante la voz en off de la antropóloga que hizo la investigación. Se ve que hubo un buen seguimiento de los personajes, de los cuales uno de los principales es una mujer del barrio que organiza a la población

para ir a hacer la petición de agua potable al alcalde de la ciudad de Guayaquil. Existe una buena fotografía y manejo de planos, hay partes filmadas con diferentes cámaras. Utiliza música nacional que acompaña las transiciones entre los personajes con imágenes de la cotidianidad del barrio. Hay una buena línea narrativa, con momentos en los que únicamente está el sonido ambiente de lo que habla la gente del barrio.



“Se enmarca dentro del documental antropológico. Muestra la vida de pobladores urbanos del Barrio Cisne 2 de Guayaquil, quienes – como siempre – sobreviven o mueren en la pobreza. Hace un seguimiento a

las condiciones de vida del barrio, mediante paneos longitudinales basados en encuestas y acercamientos con pobladores durante más de cuatro años. Deslumbran las estrategias de sobrevivencia de aquellos para solucionar sus carencias de agua potable, energía eléctrica y alcantarillado.” (Granda Wilma, 2004: 13)

Gustavo Corral, en una entrevista para la revista *Chasqui*, cuenta que su primera película fue un homenaje a un dirigente estudiantil, Milton Reyes, que fue asesinado en la época de la dictadura. Hizo películas como *Hábitat*, *Panela Nuestra* (se mencionará más adelante) y un par de películas experimentales que se llamaban *Oro no es* y *De qué se ríe*. Cuenta que muchas de sus películas fueron censuradas, por lo que no pudieron ser pasadas en televisión. Se pasaban

únicamente en cine clubes y foros. De igual manera cuenta que con el grupo Kino, hizo una producción con los trabajadores eléctricos que se llamaba “Vamos Compañeros” que había sido muy difundida, muy conocida a nivel obrero. También hicieron otro documental sobre la migración campesina llamado *La historia de Juan*.

John King, en su libro “El Carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano”, menciona una película ecuatoriana llamada *Quién mueve las manos* (1975), que mostró la represión de una huelga en una fábrica.

2.3. Hacia la construcción de un cine nacional

El rescate de los temas histórico nacionales para un mejor entendimiento de nuestra cultura y valores ecuatorianos resultaba de alguna manera otra forma de hacer cine militante. Los cineastas ecuatorianos emprendieron su lucha en contra del monopolio del cine extranjero, que como lo planteaban Octavio Getino y Fernando Solanas, el imperio estadounidense había encontrado una nueva forma de colonizar las consciencias de la población nacional, ya que por medio de su cine y los mass media en general, nos implantaban valores y hábitos de consumo para consolidar su gran proyecto imperialista.

Los cineastas ecuatorianos estaban conscientes de esto, razón por la cual se empezarían a hacer gran cantidad de películas sobre temas nacionales que por una parte pretendían el rescate de nuestra historia y por otra el mejor entendimiento de nuestro presente y futuro como ecuatorianos. Debía consolidarse el nacionalismo

para emprender un proyecto revolucionario, de esta manera se hicieron producciones que tal vez no tan intencionalmente a través de la denuncia como en los casos anteriores, resultaban obras militantes por ser nacionalistas.

“El otro nivel que debemos plantearnos es que ideológicamente y por lo tanto políticamente nuestras producciones corresponden a las necesidades del pueblo ecuatoriano, y en eso si le tenemos ganada la batalla a Hollywood, porque nuestras películas podrán tener serios defectos pero nuestro público se identifica con ellas, por el solo hecho de plantear una temática nacional ya nuestro público se enamora.” (Luzuriaga Camilo, Revista Chasqui, 1984)

El apoyo de los Estados hacia las producciones cinematográficas nacionales resultaba esencial, pero en el caso ecuatoriano el apoyo era nulo. Desde una perspectiva ideológica ese fue uno de los motivos de que el arte en un gobierno liberado como Cuba estuviera mucho más consolidado, ya que el apoyo por parte del Estado era amplio.

Antes de los años 80, el Ecuador había estado gobernado por dictaduras militares que poco o nada les interesaba apoyar al cine nacional. A diferencia del resto de países de América Latina, la nuestra era una “dictablanda”. Basta con recordar las matanzas que se cometieron por esos mismos años en Chile una vez concretado el golpe de Estado del General Augusto Pinochet que derrocó al gobierno de Salvador Allende e instauró una de las más atroces dictaduras militares del continente.

“Se ha usado el neologismo *dictablanda* para denominar a las dictaduras ecuatorianas. Si se las compara con otras de América Latina, efectivamente no han caído en las violaciones a los derechos humanos y en los actos criminales en los que aquellas incurrieron. Lo que no quiere decir que las libertades públicas hayan sido respetadas en el gobierno nacionalista revolucionario de las Fuerzas Armadas, que intervino en la Corte Suprema de Justicia y creó tribunales especiales que atropellaron todos los procedimientos judiciales. Los más importantes dirigentes políticos opositores – Carlos Julio Arosemena, Julio César Trujillo, Francisco Huerta, Abdón Calderón, Gonzalo Oleas, entre otros – además de periodistas y maestros, fueron encarcelados en prisiones comunes, confinados en guarniciones militares y en los dos primeros casos enviados al exilio.” (Oswaldo Hurtado, 1990: 47)

Aun así los sectores de izquierda se identificaban con la “dictadura nacionalista revolucionaria”. Así lo relata el ahora cineasta Camilo Luzuriaga en una entrevista realizada de manera personal. Recuerda que cuando entró a la Universidad en el año 71, “el país estaba por entrar a la dictadura militar de Guillermo Rodríguez Lara que extrañamente contrario a lo que piensa la inmensa mayoría de la gente fue una dictadura de verdad revolucionaria, fue muy progresista. Me acuerdo que en la Escuela Politécnica Nacional nos venía a visitar el Ministro de Defensa, el Ministro de Petróleos y nos daban charlas sobre la revolución.” (Entrevista realizada a Camilo Luzuriaga en Mayo de 2009)

Según Camilo Luzuriaga el plan de acción del gobierno revolucionario de Rodríguez Lara demostraba que de verdad era revolución. Fue así que Camilo Luzuriaga se convirtió en un activista en la universidad. Empezó usando la fotografía y el teatro como “herramienta ideológizante”.

Asegura que al comienzo no era militante de ningún partido político, por el contrario, su grupo de teatro se ufanaba de ser un grupo de teatro “puto”, así lo llamaban ya que trabajaban para todos los partidos políticos de izquierda. Hacían presentaciones para los socialistas, para los comunistas, para los mires, para los trostkos, para los chinos, “toda esa cantidad de feligresías que existían y que todavía existen en la llamada izquierda revolucionaria”.

Según Oswaldo Hurtado, una vez sustituida la dictadura por el triunvirato en el 76, “no cambió la política económica social: siguió el endeudamiento externo excesivo, la congelación de salarios, la ineficiencia y el *tortuguismo*, el paternalismo público, el derroche y la corrupción; en materia petrolera preservó los intereses nacionales al declarar la caducidad del contrato petrolero con la compañía Gulf, que había intentado extorsionar al Estado, y adquirió sus acciones en beneficio de CEPE.” (Hurtado Oswaldo, 1990: 49)

En 1976 TRANSNAVE con Jaime Cuesta dirige el cortometraje documental *Nuevos rumbos de la vida nacional*, filmado en 35mm.



Ese mismo año, Alfredo Breilh junto con otras personas, entre ellos Gustavo Corral, produce el documental “Panela Nuestra”, uno de los primeros documentales grabados en video portátil en el Ecuador. El documental se grabó en el

cantón Pangua ubicado en la provincia de Cotopaxi y trata sobre la producción y comercialización de la panela. Una característica importante del documental, que se repetiría en muchos de los trabajos realizados por Alfredo Breilh, es que no cuenta con locución, es eminentemente testimonial.

Breilh pensaba que “el video independiente debía ser utilizado para dar la voz a los que no son escuchados. El técnico que hace el video se pone al servicio de los intereses del grupo con el que está trabajando. Pone todo de su parte, pero su ideología es solidarizarse con los grupos con que se trabaja, no es la actitud del artista individualista que hace su expresión personal, utiliza toda su potencia personal al servicio del grupo social.” (Entrevista realizada a Alfredo Breilh en Junio de 2009)

El objetivo del documental era que se conozca el trabajo de la panela como un caso particular, pero cuando se llevó el video a comunidades indígenas en el páramo, que no tenían nada que ver con la panela, las comunidades expresaban que el problema de la panela es el mismo que tenían ellos en cuanto a la falta de control de los productores sobre la comercialización.

El documental tuvo muy poca difusión. Se difundió más desde el año 76 al 78 en los sectores populares que según Breilh era donde más podía servir. Recuerda que primero se pasó a los propios productores de panela, “ellos no tenían idea por ejemplo, a qué precio se vendía la panela en Salcedo en los mercados de la sierra que es a donde llevaban los comerciantes.” (Breilh Alfredo, 2009)

Al año siguiente en 1977 Gustavo Granizo realiza el documental *Adelante Ecuador* filmado en 16mm.

En ese año, continuó la persecución a los líderes políticos de la oposición, a los dirigentes sindicales y a los educadores, se clausuraron canales de televisión y en general se limitaron las libertades públicas. Dos casos tuvieron enorme repercusión nacional e internacional. La prisión y luego la expulsión del país de obispos que, por invitación de Monseñor Leonidas Proaño, se encontraban reunidos en Riobamba estudiando problemas de la realidad latinoamericana y de la pastoral social, acusados de *extremistas* y *subversivos*; y la matanza de un número nunca determinado de obreros zafros del ingenio Aztra – se dijo que decenas - la mayor parte de los cuales murieron ahogados como consecuencia de la represión policial.

Cuando se produjo la masacre de Aztra en 1977, Alfredo Breilh se encontraba fuera del país y cuenta que un grupo de gente de izquierda le proveyó de cintas de audio con los testimonios de los trabajadores de Aztra. Con esos audios construyó un audiovisual de 20 minutos que muestra un panorama de lo acontecido en Aztra en base a los testimonios en audio con diapositivas. En el 82 grabó estas diapositivas con sonido.

En el siguiente capítulo se mencionará un documental realizado en los ochentas por el CEDEP que relata en detalle la masacre en el Ingenio Azucarero Aztra.

El 13 de septiembre de 1977 se legaliza la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador (ASOCINE), como una entidad privada con personería jurídica, cuyo fin es desarrollar e impulsar la cinematografía en el país. El primer presidente es Gustavo Guayasamín.

En 1978 Manolo Cadena Torres produce los documentales *Ecuador Insólito* y *Ecuador Siempre*, filmados en 35mm.

Camilo Luzuriaga cuenta que a fines de la década de los setentas terminó siendo militante por un par de años de un grupo que se llamaba “Movimiento Revolucionario de la Izquierda Cristiana”. Muchos de los militantes de ese movimiento ahora son funcionarios del gobierno. Cuenta que, “era gente de verdad que estaba por un cambio, que trabajaba, yo me acuerdo que nos sacábamos la madre trabajando, nos amanecíamos, viajábamos por todo el país,

era militancia activa”. En ese contexto se vinculó con el cine en la década de los setenta y empezó a hacer sus primeros acercamientos en súper 8.

Según denuncia Oswaldo Hurtado el grupo parapolicial constituido por el sector golpista de la Dictadura, fue responsable de 70 actos de terrorismo, entre ellos el asesinato del ex candidato a la presidencia, Abdón Calderón, muerto después de la primera vuelta y condenado el general Bolívar Jarrín como autor intelectual del crimen.

La izquierda marxista solicitaba a los militares continuar en el ejercicio del poder hasta la realización de la *revolución nacionalista* ofrecida por las Fuerzas Armadas, requisito sin el que no podía volverse a la democracia; tampoco a las propuestas de los partidos tradicionales de la derecha –principalmente conservadores, liberales y social cristianos- que pidieron la inmediata devolución del poder a los civiles para que ellos tomaran bajo su responsabilidad la institucionalización democrática.



Jaime Roldós en un discurso en Quito

Aún así el retorno a la democracia fue inevitable. El 10 de Agosto de 1979 Jaime Roldós (CFP) llegaría a la presidencia junto con Oswaldo Hurtado (DP). León Febres Cordero organizó una campaña mediática para

desprestigiar a la candidatura de Roldós, diciendo que todo va a pasar a manos del

Estado. “El insolente recadero de la oligarquía”, como calificó Jaime Roldós a Febres Cordero, llegó a amenazar con irse a la guerrilla si triunfaba el binomio Roldós-Hurtado. Roldós ganó con el 62 % de los votos.

La victoria de Roldós también implicó una derrota de los dos partidos históricos – el conservador y el liberal- que por décadas habían sido mayoritarios en el Congreso Nacional, igual que el *velasquismo* que sólo logró elegir un diputado. El gobierno definía de izquierda aunque no tan radical como para contar con el respaldo de los marxistas.

Los cineastas ecuatorianos esperaban como siempre, que el Estado por primera vez en la historia tome conciencia de la importancia que tenía el cine para contribuir a la construcción ideológica y social en el Ecuador.

Según Camilo Luzuriaga al final de los 70 empieza a haber cine, pero desde los 80 se puede hablar de un cine ecuatoriano, de un movimiento cinematográfico, que por fin termina de empatar con el resto del movimiento cinematográfico en América Latina, al menos en su espíritu, “nuestras producciones cinematográficas corresponden con el espíritu general latinoamericano, antiimperialista de las otras producciones en América Latina.” (Camilo Luzuriaga, Revista Chasqui, 1984)

De igual manera, Jorge Luis Serrano, menciona que siendo el cine ecuatoriano un “cine naciente tenía una clara conciencia de lo que es el nuevo cine latinoamericano”. (Serrano Luis, 2001: 10)

2.3.1. El documental en los ochenta y el uso del videotape

En los años ochenta el Estado toma conciencia de la necesidad de implementar estrategias de comunicación y al disponer de los medios materiales para hacerlo, hace viable que un grupo de personas se especialice en el diseño de campañas y en el manejo de tecnologías como el cine y el video.

A partir de Marzo de 1980 la UNP emprende un plan de producción cinematográfica destinada a la “exaltación de nuestros valores culturales”, se aspira realizar una serie de 20 cortometrajes sobre la Historia, Leyenda y Tradiciones del Ecuador. Hasta 1982 se produce ocho filmes.

“El entusiasmo de los ochenta también se explica por un hecho casual: Edgar Cevallos supo de un decreto presidencial por el que se exoneraba de impuestos a los espectáculos programados por la UNP, la Casa de la Cultura y la Sociedad Filarmónica, y tras negociar con el gremio de periodistas consiguió que se exhibieran sus cortometrajes en salas comerciales. Es por esta razón que la UNP aparece como productora de numerosos films de la época, y lo es, incluso, frente a los reclamos de otros realizadores que no veían justo que esa institución obtuviera réditos económicos y créditos culturales sobre iniciativas ajenas a ella”. (Serrano Luis, 2001: 41)

Es así que buena parte de lo recaudado regresa al bolsillo de los realizadores que inmediatamente emprenden otros proyectos.

Hasta la expedición del decreto legislativo en el año 80 la llegada del cine ecuatoriano se circunscribía exclusivamente a lo que podían hacer los realizadores dentro de una distribución marginal, a nivel de 16 mm o de videotapes que el mismo realizador se encargaba de llevar a las comunidades, a fábricas, a los barrios, etc. y en la medida de sus posibilidades exhibía sus películas y llegaban al público. A partir de los 80 y hasta comienzos del 83 las películas nacionales empezaron a ser exhibidas en los cines del Ecuador, es decir Guayaquil, Quito y Cuenca, básicamente. Esto hizo que el cine ecuatoriano se conozca más.

El 28 de abril de 1980 se inaugura la Sección Académica de Cine de la CCE cuyo presidente es Ulises Estrella, que propone: investigación, orientación mediante la educación cinematográfica, filmoteca y producción.

Muchos realizadores empezaron a producir para la televisión. Con la incursión del videotape, los costos de producción se redujeron considerablemente, por lo que todos comenzaron a adoptar esta nueva tecnología. Aunque como específica Camilo Luzuriaga, “una cosa es el formato video y otra el género televisivo”. Importantes cineastas ecuatorianos como Gustavo Corral y Camilo Luzuriaga empezaron a adecuarse al formato del videotape.

“En pocos años se alcanzan cifras récords en la producción nacional y se mira con optimismo el futuro del cine ecuatoriano”. (Serrano Luis, 2001: 41)

Camilo Luzuriaga cuenta que “en las salas, en la época que se pasaban los cortos cuando tuvimos la exoneración, sin ser trascendentales, de carácter turisticón, turístico si se quiere, sobre Quito, el público maravillado de ver su ciudad,



Camilo Luzuriaga

aplaude a rabiarse, ese orgullo de verse reflejado en la pantalla aunque sea de una manera efímera, no profunda, ese orgullo se acrecienta y si además ve reflejado su espíritu, su cultura, se ratificará cuando más demos cuenta de la ideología insurgente del pueblo ecuatoriano y por lo tanto de su proyecto político, ahí hay una identificación que es mucho mayor.” (Camilo Luzuriaga, Revista Chasqui, 1984)

Fue gracias a este decreto que el documental *Los hieleros del Chimborazo*, se pudo pasar en cines a pesar de que como ya se mencionó, el objetivo de los realizadores no era que esta película se exhibiese dentro de la cadena comercial. Igor Guayasamín cuenta que en una sala en la que quiso pasar la película, recibió la respuesta de que “en esta sala no se pasa cine de indios.”

“Todas mis producciones siempre han tenido una censura. *Los hieleros* se pasó con policía alado. En la década de los ochenta había un decreto que daba una exoneración a los espectáculos públicos para el cine ecuatoriano. Se pasó *Los hieleros* pero no querían (las salas), fue realmente dificultoso, se llegó a pasar en uno o dos cines, tuve que ir con la ordenanza porque el dueño no lo permitía, hubieron varios enfrentamientos, varias discusiones. Yo me siento orgulloso de ese tipo de cosas porque el cine que realizamos con Gustavo tenía una marca muy clara en cuanto a las concepciones intelectuales políticas, no de gana es que no se exhibió a nivel de los circuitos comerciales.” (Guasamín Igor, 2009)

Los hieleros del Chimborazo se exhibió también en CIESPAL con la presencia del presidente Jaime Roldós y de los hieleros en persona. Igor cuenta que esto causó un gran impacto porque recuerda que tanto Roldós como Oswaldo Hurtado quedaron conmocionados. “El mismo Oswaldo Hurtado nació muy cerca de Riobamba, creo que en Chambo y él siempre en su niñez tomó este jugo y no sabía lo que existía detrás de tomarse un jugo. Son elementos que están en la conciencia íntima de la gente de esa generación”. (Guayasamín Igor, 2009)

Sin embargo, la repentina muerte del presidente Jaime Roldós el 24 de mayo de 1981, herirá de muerte al micro boom (segundo en nuestra historia), pues el subsecretario de Finanzas de la nueva administración no encontró razones para mantener las exoneraciones y el decreto fue derogado tan fácilmente como se lo expidió.

Aún así, la producción de documentales no se detuvo. En 1981, Camilo Luzuriaga realiza el documental “Don Eloy”. Recordando esta época, reconoce que sus primeros acercamientos al cine tienen un viso militante. Don Eloy fue la primera película que salió en salas de cine ampliada en fílmico 35.

El documental resulta de alguna manera una exaltación de la imagen de Eloy Alfaro. Personas del campo relatan como fue la vida de Eloy Alfaro, la manera en que ayudó a las clases campesinas. Hace un dramatizado de un terrateniente que maltrata e insulta a los campesinos que se identificaban con las ideas liberales de

Alfaro. Cuenta además que Alfaro era un internacionalista que estrechó lazos con varios gobiernos latinoamericanos, incluido Cuba. Durante su gobierno trabajó



El General Eloy Alfaro junto con su familia. Archivo Cinemateca

por la integración latinoamericana. Muestra como las oligarquías conservadoras se oponían a la construcción del ferrocarril diciendo que era el diablo. Fue así que a Eloy lo mataron los conservadores en

nombre de Dios. El campesinado es el que relata los hechos. No hay voz en off, incluye música de Ataulfo Tobar cuya letra habla del Ferrocarril y de Eloy Alfaro.

Refiriéndose a este documental, Camilo Luzuriaga dice que el acercamiento que hizo a Don Eloy “era un acercamiento panfletario”. Agrega que: “Pienso específicamente que Don Eloy no es un documental, la gente lo llama documental, se dice que es un documental pero más tiene la apariencia de una proclama, lo que solían llamar < cine tesis >. Por ejemplo *La hora de los hornos* de Solanas y Getino es cine tesis.”

Según Luzuriaga, *Now* de Santiago Álvarez es cine tesis y las películas de ficción de Jorge Sanjinés son cine tesis. “Todas son obras cinematográficas para demostrar una posición.”

Del 4 al 10 de Agosto de 1981 se realiza el Primer Encuentro de Cineastas Andinos, Alternativas de intercambio en base al Acuerdo de Cartagena, el Convenio Andrés Bello y el Pacto Andino. Se discutió acerca de la Legislación Cinematográfica y se acordó un estímulo al Proyecto de Ley del Cine Ecuatoriano.

2.3.2. Interacción a través del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano

En el año 1982 se exhibe en el país el medimetro documental *Tránsito a la historia* dirigido por Rodrigo Granizo, realizado por la Productora Nacional FILMEC (Fílmicos Ecuador) sobre la gestión presidencial del Ab. Jaime Roldós Aguilera. El documental se dividía en 2 partes y fue filmado enteramente en 35 mm.



Fotograma de *Nuestro Mar*. 1982

El 31 de agosto de 1982 se estrena el cortometraje documental *Nuestro Mar*, producido por la CCE y dirigido por José Corral, se filmó en 16 mm. El documental es una visión histórica de la lucha del hombre por la posesión del mar y su riqueza. El 18 de

Agosto de 1952, mediante la Declaración de Santiago, Ecuador, Perú y Chile crean la tesis de las 200 millas de soberanía marítima. Se denuncia el abuso de la pesca extranjera y se plantea la necesidad de aprovechar el recurso marítimo,

industrializándolo y exportándolo en beneficio de los ecuatorianos. (Sinopsis Catálogo Cinemateca Nacional).

Este documental empieza con los antecedentes históricos de lo que ha representado el mar durante la historia de la humanidad, en especial por parte de nuestros pueblos indígenas. Una narración en off va describiendo lo que tiene nuestro mar para después topar el tema del conflicto territorial con los Estados Unidos.

Ese mismo año la Fundación Natura produce el cortometraje documental de tema ecológico *No estamos solos* dirigido por Carlos Gonzáles, guión de Pedro Saad y edición de Gustavo Corral, filmado en 16 mm.

Ese año, Tomás Gutiérrez Alea, escribía que “Otro fenómeno que se inscribe en esa búsqueda de un cine revolucionario es el cine llamado <paralelo> o <marginal> o <alternativo>, que ha surgido en los últimos años gracias al desarrollo alcanzado por la técnica y que permite la producción de un cine relativamente barato, al alcance de pequeños grupos independientes, de militantes revolucionarios. Se trata de un cine donde se expone abiertamente la ideología revolucionaria, un cine político, que debe servir para movilizar las masas y encauzarlas hacia la revolución. Como práctica revolucionaria resulta eficaz dentro de los estrechos límites en que opera. Pero no puede llegar a las grandes masas, no solo por los obstáculos de orden político que encuentra dentro del

aparato de distribución y exhibición, sino también por razones de su misma factura. Las masas siguen prefiriendo los productos más acabados que les ofrece la gran industria del espectáculo.” (Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del Espectador*, Cuadernos de la Unión, La Habana, 1982. Tomado de *El nacimiento de una noción*, pg. 53)

El 1983 se estrenó el cortometraje documental *Así pensamos*, producido por la UNASAY (Unión de organizaciones de campesinos del Azuay) y SWISS-AID. Fue dirigido por Camilo Luzuriaga con la participación de la Asociación de Trabajadores agrícolas de Pillachiquir y la “Juventud Progresista de la UNASAY”.

En 1984 Camilo Luzuriaga junto con Peter Degen y Cristóbal Corral estrenan el largometraje documental *Los mangles se van*. Este documental resulta de alguna manera emblemático ya que marca el inicio de la producción cinematográfica en video. Se da una separación entre los cineastas que hacen sus películas en video y la realización de video independiente.

El documental habla sobre la vida de algunos pobladores de la costa ecuatoriana que viven cerca de los mangles. Hace un seguimiento a distintas personas que dependen de los mangles para desarrollar su actividad pesquera, de recolección de cangrejos y la extracción de madera y cortezas de árboles. Viven en un pequeño poblado que no tiene escuela ni centro de salud. Su actividad transcurre de manera tranquila, sus viviendas son modestas y su subsistencia depende por completo de

lo que los ríos y los mangles les ofrecen. Cada semana venden a intermediarios sus distintos productos para que estos a su vez los vendan al consumidor final a un precio mucho más elevado. La relativa tranquilidad en la que han vivido muchos mangleros como éstos durante décadas es interrumpida por la llegada de las piscinas camaroneras. La codicia de personas llegadas de las ciudades, que buscando únicamente un beneficio económico, fueron destruyendo los mangles con excavadoras y quemándolos para hacer los grandes huecos con agua para la cría masiva de camarones. El lucro es igualmente masivo, razón por la cual no les importó tener que desplazar a decenas de personas de los territorios en los que han vivido durante toda su vida.

Es un documental en defensa del medio ambiente y que aboga por el respeto de los habitantes de los territorios que están siendo destruidos. Responde a una preocupación que deriva de las prácticas monopólicas industriales que quieren acaparar todos los territorios para la producción de un producto en desmedro de la naturaleza y la vida de los más pobres que allí habitan. Es una película educativa pero a la vez profundamente humana y emotiva. Logra que el espectador se compenetre con la vida de las personas humildes que viven de los mangles y ve como ajena y destructiva a la producción de las camaroneras. En este sentido asume una posición política frente al modelo desarrollista que venía siendo promovido por parte del Estado. Fue debido al gobierno que las tierras se entregaron para ser destrozadas, sin pensar en que los verdaderos propietarios eran las personas que han habitado allí toda su vida. El analfabetismo de la población

que vive de los mangles no les permitió defenderse frente a los abogados, motivo por el cual no les quedaba más que resignarse a que el “desarrollo” llegue para desplazarlos y destruir los mangles.

Manolo Sarmiento, actual Director de la Corporación “Cinememoria”, al preguntarle sobre qué documentalistas ecuatorianos recuerda dentro del cine militante de los años ochenta responde: “No conozco esa tradición, porque las obras son inmirables, no están disponibles. A mi me marcó *Los mangles se van*, ese fue un documental militante, digamos de toma de conciencia, educativo. Me gusta mucho y recuerdo haberlo visto en esos años, 84, 85. *Los mangles se van* me pareció muy buena, me acuerdo que la vi muchas veces y la enseñé muchas veces.” (Entrevista realizada a Manolo Sarmiento en Abril de 2009)

Camilo Luzuriaga en el año 84 contaba que su productora Quinde, dentro de la producción de documentales, estaban identificados con Sanjinés (con quien coincidía ideológicamente), pero de una forma diferente ya que la participación del pueblo en sus películas no tienen el carácter frontal y directo que tienen en las películas de Sanjinés, ya que Luzuriaga decía que era partidario de la elaboración estética. Esto refiriéndose a que Sanjinés sacrificaba la perfección formal en aras de la participación colectiva del pueblo.

“En nuestros documentales nosotros nos pronunciamos por la elaboración formal y estética, es decir participa el pueblo como relatores, y el hilo conductor que tenemos tanto en *Don Eloy* como en *Así pensamos* y en los *Mangles se van*,

siempre existe el hecho de la voz del pueblo como elemento conductor de la película, de su particular visión del mundo, en eso tratamos de ser lo más respetuosos posibles, pero por supuesto nunca está ausente la visión del realizador, eso está en la edición, respetando la visión del narrador individual o colectivo. En el documental yo pienso que somos herederos del aporte fundamental de Jorge Sanjinés.” (Luzuriaga Camilo, Revista Chasqui, 1984).

Para el año 84, Camilo Luzuriaga aseguraba que el país ya contaba con buenos equipos para la realización de películas, pero que equipos como los servicios de post-producción, como sonorización eran muy difíciles de obtener. Hablaba de que en ese entonces los países desarrollados estaban realizando la post-producción con sistemas electrónicos, incorporados al video, las películas se estaban terminando en tecnología de video para luego ser transferidos al formato de celuloide. En el país lamentablemente no había laboratorios cinematográficos.

Cuenta que para ese año, el Estado había financiado o auspiciado algunas producciones cinematográficas, lo que les había permitido hacer cine, pero no era parte de una política estable, sino de las relaciones personales, del palanqueo. La palabra cine todavía no aparecía en la extensión de la ley.

Ese mismo año, Gustavo Corral mencionaba que no habían recibido ninguna ayuda por parte del Estado para estimular el cine, visto como una industria de la cual podría obtener beneficios. Los cineastas de esa época tenían que lograr su base material para la producción, mediante la producción comercial en general,

sea esta financiada por la industria privada, por organismos del Estado, vía documentales, vía investigaciones, vía comerciales para la TV, programas para la TV. etc. Las primeras películas en videotape de Gustavo Corral fueron *Barro* y *Ecuador al rescate de su pasado*.

En 1984 el ministerio de Salud pública produce el cortometraje documental *Cuerpo de mujer*, realizado por Gustavo e Igor Guayasamín. (16 mm., cl.). Todas las películas de Igor Guayasamín han tenido una gran difusión a nivel alternativo. Refiriéndose al documental *Cuerpo de mujer*, que es una película que topa a nivel documental el tema del aborto, de la discriminación de género en este país, Igor Guayasamín menciona que “nunca se ha pasado esta película comercialmente y no se la va a pasar”. Agrega que, “eso no quiere decir que no se ha exhibido, que no se ha proyectado, yo personalmente la he pasado en decenas y cientos de colegios, en cooperativas. Yo tenía contratos con las municipalidades más lejanas en donde pasaba cine latinoamericano y por supuesto las producciones que yo hacía. Yo he pasado en canchones, en iglesias, en parques. Hasta ahora tengo una pantalla portátil con la cual por muchos años con mi hermano Gustavo nos pasamos exhibiendo este tipo de cine, son los objetivos que uno persigue como realizador, como grupo.” (Guayasamín Igor, 2009)

La mayoría de películas que se hacían por esos años eran de corta duración, mayoritariamente documentales y todavía no podían dar el paso más avanzado hacia la producción de largometrajes.

En los ochenta, en Chile, Ecuador y Perú, el documental era el formato que privilegian los realizadores. Aproximadamente el setenta por ciento de películas que se hacían eran documentales.

Según Jorge Luis Serrano, “esta predisposición hacia el documental obedece tanto a razones logísticas, como al hecho de que el género se ajusta de mejor manera a los fines de denuncia y concientización que persiguen los realizadores ecuatorianos: el documental aparece como la máxima expresión del realismo cinematográfico”. (Serrano Luis, 2001: 43)

2.3.3. ¿Militancia o mercado?

Los diferentes puntos de vista que tenían con respecto al cine Gustavo Corral y Camilo Luzuriaga en ese entonces pueden ejemplificar de alguna manera los distintos rumbos que fue tomando el cine nacional.

Como ya vimos en el año 84 por un lado estaba Camilo Luzuriaga quien decía sentirse identificado con el cine de Sanjinés mientras que Gustavo Corral comenzó a tener sus discrepancias con respecto a la manera en que se estaba haciendo cine en América Latina.

A continuación se comparan las distintas visiones de ambos cineastas. El texto está tomado, como ya se mencionó anteriormente, de una entrevista realizada por la revista Chasqui a los dos directores por separado en el año 84.

Refiriéndose a Sanjinés, Gustavo Corral cuenta que: “Al comienzo estuvimos muy influenciados por Sanjinés y eso hizo que de alguna manera también nuestro cine tenga esas características, un cine de denuncia, un cine que muchas veces bordeaba lo que podría llamarse panfleto. Ahora lo entendemos quizás de mejor manera, básicamente consideramos que el cine tiene que estar íntimamente vinculado a la realidad alrededor de la cual se expresa, debe ser un producto de esa realidad y los cineastas como tales deben ser representantes o recreadores de esa realidad que la conocen, la analizan, la viven, y la devuelven mediante sus películas. Al mismo tiempo los realizadores debemos ser de alguna forma portavoces de la gente sin voz, el pueblo nuestro tiene mucha necesidad de expresión, de darse a conocer, muchos problemas hay que hacerlos públicos y que de alguna manera nosotros estamos en la obligación de ser esos portavoces de sus necesidades de comunicación.”

Jorge Luis Serrano, quien se reconoce como un fuerte crítico del cine de los ochenta, en su libro menciona que, “aunque hay gran cantidad de films turísticos y reconstrucciones históricas que interrogan la identidad nacional, así como pequeños experimentos visuales para niños, ficciones sobre mitos populares, etc., se privilegia el cine de contenido social. Nuestros cineastas, apostados tras una coraza ideológica, terminaron ocultándose del público que empezó a mostrarse aburrido o desinteresado de sus propuestas artísticas y sus presupuestos ideológicos. Y un cine sin público está condenado a la extinción.” (Serrano Luis, 2001: 40)

Para ese año ya se empezó a hablar sobre la división del Grupo Ukamau debido a los diferentes puntos de vista entre Jorge Sanjinés y Antonio Eguino.

Lucia Lemos, periodista que entrevistó a Camilo Luzuriaga plantea la pregunta: “Ustedes hasta ahora han optado por un cine de denuncia o también piensan que hay que hacer un cine que refleje aspectos importantes de la realidad, porque tenemos entendido que parte de toda la crisis y la división del Grupo Ukamau por ejemplo, son los dos puntos de vista con respecto al trabajo de Sanjinés y al trabajo de Eguino”.

Respondiendo esta pregunta, Camilo Luzuriaga dice que “...cuidarnos de ciertas cosas que eventualmente podrían generar un conflicto interno y nuestro, entre el polo empresarial y el polo político, no trato peyorativo a ninguno de los dos polos, simplemente son dos polos que en el caso de los cineastas latinoamericanos es real, la necesidad de subsistir, de funcionar como empresa que genere recursos, de poder financiar los propios proyectos cinematográficos, siempre tenemos ese conflicto, cómo hacer dinero para financiar un largometraje, por otro lado, cómo ser consecuentes con la tradición cultural del pueblo ecuatoriano, y con su proyecto histórico, ese es un conflicto.”

Según Jorge Luis Serrano, “el cine de los ochenta es un cine que no busca lo masivo –no necesariamente sinónimo de lo comercial-, y eso explica su declinación, provocada también por las condiciones económicas del país y la

inexistencia de un marco legal que regule la actividad. Sin embargo, es la actitud de los propios realizadores la que explica el descenso.” (Serrano Luis, 2001: 40)

Al respecto de esto, Gustavo Corral menciona que surge la necesidad de identificarse con los gustos de las personas, ya que de “alguna manera el público ya tiene por sí mismo un gusto establecido, y si nosotros como realizadores violamos ese gusto, simplemente nos estamos poniendo en contra de las posibilidades de mejor recepción de nuestras obras por parte del público”.

Para esto asegura que es necesario estudiar el cine de los estadounidenses. “Cuando nosotros estudiamos al cine norteamericano pretendemos conocer eso, pretendemos saber qué resortes le mueven al público, por qué está más motivado, cuáles son los canales por los que uno puede llegar de mejor manera al público, porque nos interesa, no desde el punto de vista comercial, no porque queremos ganar más dinero haciendo que más personas vean nuestras películas, sino porque queremos que nuestros objetivos de comunicación tengan una acogida más amplia y puedan eventualmente ejercer una influencia mayor”.

Jorge Luis Serrano habla de que “el cine ecuatoriano de los ochenta participa de esa sinrazón política”, refiriéndose a la manera en que los cineastas ecuatorianos se identificaban con el cine militante o revolucionario de la América Latina de los ochentas. “Mientras las artes plásticas y la literatura ecuatoriana se encontraban en proceso de transición, nuestros cineastas cultivaban una visión del cine, y del arte en general, como instrumento de denuncia.” (Serrano Luis, 2001: 45)

De igual manera Gustavo Corral dice que “... se ha puesto en discusión el cine de panfleto, porque aparentemente ese ha sido también un componente más o menos generalizado dentro del cine latinoamericano. Hemos querido ser muy inmediatistas en nuestras proposiciones al público y probablemente en ese sentido nos equivocamos, a veces el público quiere verse reflejado en sus cosas más sencillas o más íntimas, o en sus problemas más reales y más inmediatos, que son muchos y más amplios, y creo que a eso debemos llegar, a palpar, a sentir el alma de nuestro público, su voz, su forma de ser, sus propias connotaciones, y a partir de eso hacer nuestras películas.”

2.3.4. El triunfo del capital

Las dictaduras militares en varios países latinoamericanos como Argentina, Brasil y Chile; el asesinato del presidente chileno Salvador Allende; el asesinato de Jaime Roldós en Ecuador; el asesinato del presidente panameño Omar Torrijos, entre tantos otros acontecimientos suscitados en América Latina y Centro América, frenaron casi de manera definitiva la construcción del Socialismo y aplacaron a los movimientos revolucionarios. Nos vimos inmersos de esta manera, nuevamente, en la convivencia de países neo colonizados controlados por el poder global del Mercado. Ciertamente esto causó que inevitablemente los realizadores cinematográficos tengan que encontrar la manera de subsistir con su arte, y el cine documental militante era el menos rentable económicamente.

Gustavo Corral asegura que “en este momento en particular hay una actitud generalizada de cambio respecto a la forma de expresión del cine latinoamericano y ya se están viendo producciones que responden a eso... mucho del cine argentino es un cine que no está en relación directa con lo que fue la época más dura de la represión, o que aún tratando esa misma época no enfoca directamente el problema de la represión, o del terrorismo de Estado sino que plantea problemas que en ese momento eran importantes y de alguna manera el público es más accesible a ese tipo de comunicación”.

Durante toda la historia del mundo cinematográfico el cine de ficción es el que más acogida ha tenido, por ende, es el que más réditos económicos genera. Para Gustavo Corral una primera experiencia en el sentido de querer llegar a más público aunque manteniendo de cierta manera el contenido social y de denuncia de sus producciones fue *Montonera*. “Con *Montonera* pretendimos que entre otras cualidades sea una película de acción, porque sabemos que al público le gusta la acción y que si eso está vinculado con su propia realidad, con su propia historia, que no le estamos dando una acción que no tiene nada que ver con sí mismo, que no le estamos dando un Kung-Fu ni una policial de los Estados Unidos, el hecho de introducir ese elemento de acción o de violencia dentro de nuestra película, era absolutamente válido en el sentido en que eso hacía que el público acceda con mayor facilidad y obviamente los resultados de la confrontación de la película con el público dijeron que no nos equivocamos en ese aspecto, a la gente le gustó ver

eso, le divirtió y al mismo tiempo entendió muchas cosas y espero que haya aprendido.”

En algunos casos la ideología de los directores se ha mantenido, pero dentro de un sistema capitalista en el que el éxito de una película se mide por la cantidad de público que convoca y por ende la cantidad de dinero que recauda, resulta mucho más difícil hacer cine militante.

Camilo Luzuriaga dice que “...no tenemos una identificación política partidaria, que es el conflicto de siempre, un grupo cultural es diferente a un partido político, sin embargo todos trabajamos por proyectar la tradición cultural de nuestro país por medio de nuestro trabajo.”

Jorge Luis Serrano agrega que, “sintomáticamente, el desgaste de la producción de los años ochenta coincide con el derrumbamiento mundial del socialismo. Varios realizadores, para quienes el cine había sido un medio antes que un fin, deciden colgar sus cámaras”. (Serrano Luis, 2001: 40)

Pero no todo estaba perdido, en el siguiente capítulo constataremos como la revolución digital permitió que los esfuerzos casi inútiles del cine militante que se hizo hasta los años ochenta sea retomado por una nueva forma de militancia a través del video, el Videoactivismo.

CAPÍTULO 3

3. El videoactivismo en el Ecuador

El cine hasta los años 70 era un oficio casi exclusivo de quienes contaban con cámaras de 35mm y 16mm. Pero la llegada del video cambió la manera en que se debía filmar y ahora cualquier persona podía registrar imágenes de manera no tan “profesional”.

Quienes empiezan a hacer video y continúan haciéndolo hasta nuestros días se desvinculan de esa reducida élite que ve al cine únicamente como un arte con parámetros estéticos determinados para su realización. Las costosas cámaras de cine resultaban inaccesibles para la gran mayoría.

De alguna manera se rompió el monopolio del reducido círculo de cineastas y documentalistas que querían hacer denuncias a través de filmaciones en celuloide. La militancia se trasladó al video, que con costos más reducidos hizo que más imágenes sean registradas por parte de personas que no pertenecían al mundo cinematográfico. Ya no era necesario contar con el auspicio de los gobiernos de turno, de instituciones, de ONG's extranjeras. La técnica de lo que debe ser todo el proceso para realizar una película quedó en segundo plano, lo que importaba es el tema que se quería contar, asumiendo una posición de autor, militante, de denuncia, con un visible posicionamiento ideológico.

Se empezaron a hacer videos comprometidos con la realidad social, con menos recursos pero con una clara intención en la construcción del mensaje. Sin duda estos realizadores no pensaban en grandes financiamientos, en que sus películas debían llegar a las salas de cine o a la televisión, lo que importaba era que su mensaje se difundiera de cualquier manera, dentro de los círculos de activistas políticos, entre los movimientos sociales y hacia la ciudadanía ávida de conocer esa otra versión de la realidad. Fue de esta manera que surgió el llamado videoactivismo en el Ecuador. De acuerdo con esta investigación, el término se lo define por su intención política, el hecho de que se trate de hacer videos que asuman una posición ideológica desde la perspectiva del realizador para hacer denuncias y movilizar conciencias políticamente.

Fue así que Pocho Álvarez, quién se inició en el mundo cinematográfico como editor en películas como *Boca de Lobo* de Raúl Khalifé y colaborando en la producción de *Tal vez en el año 2000*, empezó a hacer videos documentales, entre los cuales gran parte de ellos tratan temas de denuncia.

Así mismo en los años ochenta se inició la producción de videos por parte del Centro de Documentación e Información de los Movimientos Sociales en el Ecuador (CEDIME) y del Centro de Educación Popular (CEDEP), de quienes se mencionarán los videos en los que participaron Ataulfo Tobar y Alfredo Breilh, entre otros.

De esta manera se marcó el punto de partida para consolidar lo que hoy en día significa el uso del video como herramienta y arma política. El abaratamiento de los costos de producción audiovisual ha hecho posible que existan cada vez más personas que tienen acceso a una cámara y una computadora para hacer una película. Esto enriquece de alguna manera el proceso de democratización de la nación porque hay más personas aportando su versión de la realidad.

A pesar de esto cabe recalcar que no siempre el video es más barato que el cine. Siempre ha habido formatos para aficionados y formatos para profesionales. Los fabricantes de estos recursos siempre han provisto de dispositivos de bajo costo y por lo tanto de baja definición para aficionados y productos de alto costo y sofisticados para profesionales.

Las especificaciones técnicas del tipo de cámara con que se grabó el video, que por ende influye en la calidad de la imagen presentada, no es tema de esta investigación. Se puede definir tres categorías generales: *Consumer video*, *institutional video* y *profesional video*.

Refiriéndose a esto, Camilo Luzuriaga asegura que “el tema no es costos, el tema es recursos *amateur* vs recursos profesionales. Los *amateur* han podido hacer obras de arte sofisticadas y que cumplen una función proselitista, una función que incide en la sociedad siempre. Nunca hemos dependido del formato o de la tecnología para hacer lo que queríamos hacer.”

Algunos de los realizadores analizados son profesionales egresados de escuelas de cine, es decir son cineastas que hacen video y en los otros casos se reconocen como videoastas que hacen cine. Pero en todos los casos se los reconoce como herederos de la tradición del cine militante.

Seguramente que desde lo estrictamente tecnológico, la observación de *filmar en video* no es correcta, ya que si se entiende filmar como el acto de obtener un registro fílmico, esto no ocurre cuando se graba en video. Investigadores como productores del campo cinematográfico afirman que con el desarrollo de las nuevas tecnologías la industria cinematográfica abandonará el celuloide para convertirse definitivamente a la tecnología del video.

Como lo afirma Gabriela Bustos en su libro *Audiovisuales de combate*, “El soporte es una de las claves para analizar la constitución del campo del videoactivismo, la otra es la coyuntura político social. El uso de la tecnología de video está ligado, fundamentalmente, a la urgencia y a la contrainformación, pero también a la organización política.” El uso social, político y educativo de la videocasetera aparece como un antecedente muy fuerte del videoactivismo.

Por otra parte, hoy en día los costos de producción en video ya no son una limitación para “hacer cine”, documentar la realidad e intervenir en ella. La capacidad de producción y distribución (así como de exhibición alternativa) de las copias digitales y analógicas nos permiten hablar de un proceso de “masificación democratizante” del medio audiovisual.

Esta “nueva revolución tecnológica”, de la mano de sus usos socio-históricos, conforman un nuevo lenguaje audiovisual del que hacen uso y herramienta estético-política los nuevos realizadores *videoactivistas* que conforman el campo audiovisual alternativo contemporáneo.

Está claro que hoy en día las cámaras son herramientas de fácil acceso que son utilizadas por los videoactivistas para tener un nivel de incidencia en la sociedad.

El hecho de que una película sea proyectada o no en salas de cine, resulta desde los ochentas algo menos importante ya que los espacios de difusión se amplían desde la televisión, el retroproyector, la videocasetera y el Dvd hasta el internet.

3.1. Aproximación al concepto de videoactivismo

El desarrollo del videoactivismo en distintas partes del mundo viene dado de manera común gracias a la llegada del video. Dada la masificación del consumo de cámaras de video, los temas que se empiezan a filmar en cada país son innumerables.

Lo más importante que trajo el video fue la posibilidad de que personas de cualquier clase social puedan acceder a esta tecnología. Para el año 84, ya se cuentan algunas experiencias en las que se intentaba facilitar la transferencia tecnológica a manos de quienes podrían utilizar los instrumentos del cine desde otra perspectiva de clase. Surgieron experiencias en Bolivia, Nicaragua y otros países, en las que, trabajadores de la ciudad y el campo, sin preparación

especializada, demostraron su capacidad de asumir el video como medio de expresión de clase. La cámaras de super 8 y de video lo hicieron posible.

En los años ochenta en Bolivia se realizó el *Primer Taller de Cine Minero* con dieciséis jóvenes pertenecientes a diferentes distritos mineros del país, que habían terminado únicamente sus estudios secundarios y que trabajaban en minas. Dos cineastas franceses dictaron el taller.

Los asistentes al taller realizaron cortometrajes documentales que mostraban como era el trabajo en las minas. La mayoría de mujeres que trabajaban en las minas eran viudas, pues la esperanza de vida de los mineros es de 36 años. Los documentales se exhibieron a los trabajadores en las minas nacionalizadas y privadas por todo el país. Después de cada proyección se efectuaron debates para recoger las opiniones de los espectadores.

En el caso ecuatoriano, más adelante se contarán experiencias de capacitación en video realizadas por el CEDEP y la Corporación Rupai presidida por el cineasta indígena Alberto Muenala.

Un común denominador en todos los países es que el videoactivismo nació de la frustración y de la imposibilidad de ser parte de los medios masivos institucionales y comerciales. Los medios de comunicación tradicionales quitan poder a los individuos, decidiendo en modo autoritario, qué información puede ser o no una noticia. Los servicios televisivos están polarizados según los intereses de las grandes compañías que garantizan las entradas publicitarias y amplias

compensaciones a los gerentes de los mismos medios. Las telecámaras al hombro y las videocámaras de mano, han revolucionado el acceso a los medios de producción de la comunicación, y consintieron una información desde abajo a través de un rápido acceso a los materiales video. En un mundo donde los intereses opacan la visión real de las cosas, se hace necesaria la creación de alternativas. De eso se trata el videoactivismo, de abrir nuevos espacios que den lugar a la adquisición de conciencia social, de compromiso.

Los videoactivistas provienen de una generación que ha crecido al amparo de los medios de comunicación masiva, sin embargo, terminaron revelándose contra éstos y decidieron captar sus propias imágenes. Actualmente podemos ver que en una manifestación cualquiera, decenas portan cámaras de mano. Podría no tratarse de un simple aficionado, sino de un videoactivista. Alguien que intenta captar aquello que los canales de televisión desechan por no ser impactante o noticioso, o que simplemente no les interesa mostrar por pertenecer a círculos económicos que se encuentran aludidos en la escena.

Los distintos tipos de videoactivismo vienen dados por múltiples factores del entorno propio de cada país, entre estos están su historia y las preocupaciones políticas y sociales de cada individuo.

De acuerdo a esta investigación se plantea como videoactivismo al tipo de producciones que se empezaron a hacer en video y que continuaron con la tradición del cine militante en América Latina. El planteamiento viene dado en

base a entrevistas realizadas a distintas personas involucradas con la realización audiovisual en el Ecuador.

Una concepción que es general a nivel mundial según el teórico mediactivista, Mateo Pasquinelli, es que “los videoactivistas descubrieron que la cámara es un arma y que a partir de sus capturas podían disparar denuncias y detener guerras, injusticias. En un mundo donde los intereses opacan la visión real de las cosas, se hace necesaria la creación de alternativas. De eso se trata el videoactivismo, de abrir nuevos espacios que den lugar a la adquisición de conciencia social, de compromiso.”

Los realizadores ecuatorianos continuaron con el compromiso social que existía previamente desde el cine pero ahora por medio del video, podría hablarse de este modo también de un video militante, pero el término usado a nivel mundial en festivales y muestras es el de videoactivismo.

A partir de la llegada del video, la tecnología necesaria para realizar un documental es cada vez más accesible. Se pueden encontrar cámaras de video y editoras cada vez más económicas. Igualmente el uso de las videocámaras y los programas de edición son más sencillos. Somos una generación que disfruta los beneficios de la era digital. La tecnología es algo normal y cada día más necesaria y presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Es por esto que existe una proliferación del documental hecho en video.

Podría hablarse de cientos de colectivos de videoactivistas alrededor del mundo, toda la información está disponible en Internet, pero la intención es centrarse específicamente en el desarrollo del caso ecuatoriano, hablando de las distintas maneras de hacer documentales y registrar imágenes por parte de nuestros realizadores.

La línea divisoria que define cuando un documental puede ser considerado como cine documental o video documental se vuelve difusa. Ese tema se analizará en el cuarto capítulo de acuerdo a las muestras y festivales que se han realizado en distintas partes del mundo.

3.2. El videoactivismo en el Ecuador

Siguiendo el orden cronológico del desarrollo de la industria audiovisual y cinematográfica en el Ecuador, es importante recordar el momento político que se estaba viviendo en el país en los años ochenta cuando se empezó a hacer video.

Fuera del círculo de cineastas que aprovechó la interpretación de la ley que permitió que aumente la producción cinematográfica, surgieron organizaciones como el CEPED y el CEDIME, que se encargarían de desenmascarar a la gestión de los gobiernos desde 1977 hasta fines de los ochenta, registrando las protestas populares y los casos de represión, muerte y desaparición entre muchos otros problemas que se vivieron en el país por esos años. Hubo una separación por parte de los realizadores independientes de video y los que venían trabajando profesionalmente en cine.

Después del gobierno de Hurtado vino el gobierno del Presidente León Febres Cordero que duraría cuatro años. Se instauró un régimen de derecha, uno de los más represivos de la historia ecuatoriana, que además empeoró los problemas socio-económicos.

Por esos años, Camilo Luzuriaga, después de hacer *Los mangles se van*, se inclinó más hacia hacer cine de ficción. Otros realizadores como Gustavo Corral empezaron a hacer publicidad.

Camilo Luzuriaga cuenta que en *Los mangles se van* (72 minutos) hubo un doble interés cruzado ya que por un lado hubo un interés de documentalista (aún influido por la tesis) y el interés antropológico de uno de los dos co-realizadores que es Peter Deguen. El documental hace una documentación de la vida del “cerro de los morreños” desde el punto de vista de Don Medardo Vera, habitante de este manglar.

En *Los mangles se van*, Camilo Luzuriaga cuenta que para poder ilustrar el poder de las compañías camaroneras montó una escena de un supuesto ingeniero que supuestamente se baja en lancha y dice “no”. “Me sentí como perro haciendo eso, lo hice y lo puse. Entonces dije no, esto no es documental entonces asumo descaradamente la ficción. El supuesto documental implica una manipulación, entonces asumo abierta y descaradamente la manipulación absoluta de la realidad que es la ficción. Yo he visto en mi vida poquísimos documentales, la mayoría

son discursos manipuladores de la realidad, empezando por la televisión.”
(Luzuriaga Camilo, 2009)

Fue así que Camilo Luzuriaga declara que en ese momento se declaró “inútil para hacer documentales”. Según su criterio, sus primeros trabajos “no son documentales, es cine de tesis”. Reconoce que con este último documental descubrió que el documental es demasiado difícil y que implica un “descarado nivel de manipulación” y que él era “un manipulador”.

Las personas que empezaron a hacer video documental quedaron un poco al margen de la industria cinematográfica. Esto se puede evidenciar en que muy pocas de estas producciones documentales son conocidas en la actualidad. Manolo Sarmiento explica que hay distintos criterios con respecto a los ochenta. Por un lado están quienes entendían que para que el cine esté completamente desarrollado debía lograr el salto hacia el largometraje de ficción y por otro hubo quienes decidieron hacer videos documentales sin importar su duración, priorizando el contenido social de sus obras.

Ese es el caso de las producciones del CEDEP, el CEDIME de la mano de realizadores como Ataulfo Tobar y Alfredo Breilh. Aparte de ellos estaría la obra de Pocho Álvarez, que cuenta con una amplia trayectoria en la producción de documentales.

Según Manolo Sarmiento, el cine documental militante y los principales autores de esa época (sesentas hasta finales de los ochenta) “son nuestra tradición, son un

poco el antecedente del documentalismo contemporáneo... un poco difuso porque toda la tradición militante desapareció.”

Plantea que este cambio se dio porque “por un lado en el Ecuador existe una desmovilización política, por el lado de la militancia política y de los realizadores que están haciendo documentales yo no conozco ninguno, hay unas bases de unas personas que están haciendo cosas pero yo no creo que eso ha cuajado todavía en una expresión cinematográfica, es más bien un videoactivismo que si se da, pero los que están insertos en el cine profesional no están participando dentro de ningún tipo de militancia política”. (Sarmiento Manolo, 2009)

Como ya se mencionó anteriormente, Manolo Sarmiento recordaba como una de las obras militantes de los ochentas a *Los Mangles se van*. Pero además menciona los videos realizados por el CEDEP bajo la dirección de Ataulfo Tobar.

Actualmente Camilo Luzuriaga hizo una reedición de *Los mangles se van* de 32 minutos en la que quitó toda la parte antropológica y se quedó más con la historia de los hombres que fueron despojados por las compañías camaroneras con lo cual entró el conflicto social.

Según Camilo Luzuriaga, cine militante es lo que más se ha hecho en el Ecuador, refiriéndose a “militar por una idea, por una tesis.”

Para él, el cine militante “es un cine propagandístico, un cine que de alguna manera tiene que ver con la publicidad. Eso a mí me caía pésimo de la política y

del partidismo. Yo lo hacía porque probablemente era la única manera que tenía de vincularme con el cine, era lo que había que hacer, todos lo hacíamos además, siempre habrá habido alguna excepción. Primero renuncié al teatro militante a temprana edad en el 76, después renuncié a la fotografía militante en el año 81. Ese año hice una exposición fotográfica que no tenía nada que ver con la militancia mientras que antes mis exposiciones fotográficas eran todas militantes”.

En el año 84 fue cuando decidió dejar de hacer documentales y empezó a hacer ficción. Antes ya tuvo un experimento de ficción con *Chacón Maravilla* pero asegura que “ahí subyace también la tesis, la confrontación social pero en cambio en *La Tigra* (su primer largometraje de ficción) ya es una cosa diferente, ahí ya estoy escarbando en cosas que a mí me parecen más interesantes”.

Como ya se sabe, el formato de larga duración es el formato privilegiado para la pantalla grande. Cuando Camilo Luzuriaga hizo *La Tigra*, lo que se planteó con sus colaboradores era tomarse la pantalla grande porque “ya estaba cabreado de ser maltratado en los entornos de los famosos circuitos alternativos”. Cuenta que había estado 10 años andando de sindicato en sindicato, de colegio en colegio, de comuna en comuna para obtener resultados “magros”.

Asegura que con *La Tigra* se dio cuenta que el espacio en disputa no eran los espacios alternativos, sino la pantalla grande y la televisión.

De manera que volvemos a la misma discusión que se dio anteriormente. Si bien es cierto que en el Ecuador no ha existido ningún grupo de cine militante, las

obras aisladas que se identificaban por su contenido dentro de la corriente del cine militante en América Latina tuvieron muy poca acogida entre el público ecuatoriano. En los años previos a los ochenta, “ser revolucionario era militar políticamente, por lo general disciplinadamente en un partido y estaba todo muy imbuido por el discurso, por las reflexiones teóricas que ligaban el arte, que asignaban al arte una función explícita en la revolución”. (Sarmiento Manolo, 2009)

En el capítulo anterior se citó ampliamente a Jorge Luis Serrano tomando citas de su libro *El nacimiento de una noción*. En Marzo de 2009 se realizó una entrevista personal con Jorge Luis Serrano, quien actualmente es Presidente del Consejo Nacional de Cine. La mayoría de preguntas de la entrevista se refirieron a profundizar en algunas cuestiones que planteó en su libro. Dada la importancia de su criterio para entender mejor el contexto en el que se empieza a hacer video en los ochenta y la perspectiva que se tiene de esa época desde el punto de vista cinematográfico, incluyo la entrevista en su totalidad para aclarar algunas inquietudes que surgieron a partir de la lectura del libro y completar lo planteado en el capítulo anterior.

Entrevista a Jorge Luis Serrano. Marzo 2009.

(Pregunta) En tu libro, al referirte a la identificación de los cineastas ecuatorianos con la corriente ideológica revolucionaria del Nuevo Cine Latinoamericano (Sanjinés, Fernando Solanas y Octavio Getino) dices de manera

textual que, “pretender fundamentar la creación sobre esos principios, o los de la razón revolucionaria, resultaba, sin duda, poco razonable.” ¿Qué es lo que te parece poco razonable del cine militante de los ochentas, con el cuál hasta hoy en día muchos realizadores todavía se identifican? ¿Qué es para ti el cine militante?

Jorge Luis Serrano: “En efecto soy un poco crítico digamos en términos de reflexión histórica del proceso del cine ecuatoriano de la década de los ochenta pero sin dejar de reconocer el contexto. Un contexto que significa la fundación de Asocine, el inicio de las gestiones por la ley de cine, que el Ecuador tenga un marco jurídico que fomente y que proteja la actividad cinematográfica en el Ecuador como actualmente lo tenemos, el impulso significativo de esa década en términos de producción y de realización de proyectos. Ya en ese momento las cosas no se quedaban en ideas sino que se hacían proyectos muy significativos, muchos de ellos”.

“Sin embargo efectivamente al emprender un proceso de investigación siempre me parece que debe haber un esfuerzo analítico, crítico también y en efecto la frase que mencionas estaba puesta en el contexto de que era poco razonable esa estrategia de producción por el escaso o nulo interés que existía por parte de los cineastas en generar un público. Es decir, eran experiencias extremadamente interesantes, extremadamente valiosas pero no había mayor interés, no había mayor reflexión, sobre el tipo de circulación que esas obras iban a tener, ni siquiera dentro de los grupos objetivos para los cuales estaban aparentemente creados, sean estos grupos de trabajadores, indígenas, las comunidades o los

grupos históricamente marginados, salvo funciones o proyecciones esporádicas a esos grupos o funciones que se hacían el primero de Mayo para celebrar el día del trabajo, es decir en fechas muy específicas. No existieron procesos de circulación de esos contenidos por circuitos no comerciales, es decir en redes alternativas y mucho menos en circuitos comerciales, obviamente ahí había una dificultad enorme que era el tipo de orientación, lo cual está muy bien, de hecho el cine militante es valiosísimo de por sí”.

“Pero claro el momento en que te planteas la prohibición de este tipo de producciones (de cine militante) en salas, te vas a enfrentar obviamente a la resistencia, a la negativa de dueños de las salas que responden a otro segmento de la actividad cinematográfica, a la parte que está muy vinculada con los intereses de la *Majors*, con los intereses comerciales de Hollywood y que responden a esos intereses y a esa lógica, digamos que tanto por la vía de lo comercial cuanto por la de lo no comercial, hacer producciones que se quedaban en circuitos de circulación muy restringidos es lo que parecería poco razonable”.

Dices en tu libro que, nuestros cineastas, apostados tras una coraza ideológica, terminaron ocultándose del público que empezó a mostrarse aburrido o desinteresado de sus propuestas artísticas y sus presupuestos ideológicos. ¿Piensas que el cine comprometido en la lucha por la liberación de los pueblos, que asume una posición política frente a los problemas sociales que presenta, no puede ser masivo?

“En la historia hay un enorme listado de cineastas, artistas y autores que han sido militantes, en nuestro propio continente tenemos un largo listado de ellos, estoy pensando ahora mismo en Ken Loach, Tomás Gutierrez Alea, Pino Solanas, Fernando Birri, Glauber Rocha, la lista es extensa y es riquísima. Sin embargo en el libro en particular me planteo hacer una reflexión sobre la oportunidad y la influencia de las escrituras políticas desde el punto de vista *Barthiano*, desde el punto de vista que *Barthes* define como escrituras políticas, implicaba en el proceso de construcción de una cinematografía como la ecuatoriana. Es una reflexión puntual, referida a un momento de la historia del cine ecuatoriano, que siendo valiosísima y fundamental y digamos muy seminal incluso porque ahí está la simiente de lo que estamos viviendo hoy en día, tuvo indudablemente sus limitaciones. Y una de las que yo señalo es precisamente hasta qué punto el cineasta ecuatoriano de esa década reflexionó sobre lo que implicaba asumir una escritura política en beneficio o en perjuicio de su propio arte o de su ejercicio como cineasta, como autor”.

¿De qué manera crees que la aparición del video, que hizo menos costoso el registrar imágenes para construir una película, contribuyó a que más gente pueda contar con una herramienta para registrar partes de la historia colectiva que han sido negadas por los grandes medios culturales en manos de las clases dominantes?

“La tecnología nos da hoy la facultad de que las herramientas audiovisuales sean cada vez más democráticas. El acceso a las herramientas audiovisuales hoy en día

es cada vez más posible y por ende tenemos una mayor posibilidad de que tanto individuos como colectividades puedan narrar o contar sus propias historias sea que estas estén dirigidas a una circulación de carácter comercial o no”.

Mencionas que, sintomáticamente, el desgaste de la producción de los años ochenta coincide con el derrumbamiento mundial del socialismo. Varios realizadores, para quienes el cine había sido un medio antes que un fin, deciden colgar sus cámaras. ¿Crees que los actuales videoactivistas son de alguna manera herederos de la tradición del cine militante de los ochenta?

“Sin duda alguna del Nuevo cine latinoamericano y más atrás del neorrealismo italiano y más atrás de las vanguardias estéticas de los años veinte. Es labor del cineasta volver a los orígenes de su actividad. Con las condiciones tecnológicas actuales, con las condiciones de producción y de circulación hoy en día posibles aunque todavía existen grandes desafíos monopólicos que vencer”.

“El video militante o el videoactivismo es hoy en día un protagonista de las nuevas formas de comunicación. Eso lo hemos visto a través de distintas formas de expresión, en la web fundamentalmente pero también a través de la creación de redes comunitarias de comunicación”.

Algunos de los realizadores de video político son profesionales egresados de escuelas de cine, esto es son cineastas que hacen video y en los otros casos se reconocen como videoastas que hacen cine. ¿Cómo harías tú la diferenciación entre el cine documental militante y videoactivismo?

“Yo cuando veo una película me fijo en si es una obra de autor o no. Creo que las formas de la militancia son varias y diversas. Creo que el videoactivismo cumple un objetivo muy específico que es registrar temas y difundirlos a la mayor escala posible y por ende no necesariamente implica la presencia de un autor, yo no estoy negando la valía de uno sobre otro. A mí personalmente me interesa el cine donde veo identificado un punto de vista de un autor sobre el mundo que vivimos, sobre la realidad que nos rodea, sobre el tiempo que nos ha tocado vivir”.

“Las diferencias entre géneros están cada vez más borradas y tiene que ver sobre esta mezcla de géneros y tendencias, mezcla de formaciones incluso de fuentes sobre las cuales hoy en día es lícito abordar cualquier tipo de creación”.

3.3. La influencia del cine militante en los nuevos realizadores de video

Según Manolo Sarmiento, de la época del cine militante lo que deriva son dos preocupaciones, “una es la lucha contra el monopolio de las pantallas porque finalmente mientras más público tenían hubiera sido mejor y estaban en contra de la colonización cinematográfica. La otra es la elaboración del mensaje, son dos preocupaciones distintas, que hoy se expresan de manera distinta”.

De quién definitivamente se puede decir que ha sido uno de los cineastas ecuatorianos de mayor producción de cine documental de denuncia, video militante o videoactivismo en el Ecuador es el cineasta Pocho Álvarez, de quién se mencionarán varios de sus documentales. Antes de graduarse ya tenía alguna experiencia de colaboración en la realización cinematográfica, en 16 mm. Estudió

sociología y después estudió cine en la Unión Soviética. De los documentales mencionados anteriormente, editó *Boca de Lobo*, *Simiatug*.



Al preguntarle si se vio influenciado por la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano, Pocho Álvarez responde primero que “obviamente el Ecuador no escapó de esa realidad política, social de América Latina de los años sesenta, setenta, ochenta. El Ecuador no es una isla, es un cuerpo sensible que va como esponja absorbiendo esas tendencias. Yo no creo que esas tendencias se hayan expresado como tales en la producción cinematográfica. Yo pienso más bien que han sido posturas personales de los realizadores, han sido visiones y compromisos ideológicos y políticos de los realizadores, en unos casos impulsados por su relación con los movimientos sociales o por su sensibilidad que es lo que más me inclino a pensar, que les llevó en algún momento a muchos a estar visibilizando o tratando de mostrar una realidad que, desde nuestro punto de vista, debe ser cambiada, debe ser objeto de evolución, de transformación. Esto va un poco paralelo no solo a la formación social sino también a la participación y al compromiso político que los seres humanos tenemos en tanto seres pensantes y cada uno le pone en su peregrinaje por la vida un sello político, que es lo que busca hacer en la vida”. (Entrevista a Pocho Álvarez, Marzo 2009)

A pesar de que acepta que Sanjinés ejerció una influencia, recalca que Sanjinés responde a una Bolivia que tenía un mayor desarrollo de la actividad cinematográfica. *Yahuar Mallcu*, película de Jorge Sanjinés, resultó una suerte de hito, pero también *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino marcó un punto de referencia de lo que Latinoamérica en su conjunto quería decir, de un lenguaje del que los realizadores debían apropiarse.

Pocho Álvarez considera que el arte debe ser bajado del espectáculo no para ponerlo al servicio de la política “porque esa no es la función del arte” sino volverlo lo que es la esencia del arte, es decir, “un contestatario del poder, un ejercicio que desnuda el ejercicio del poder y busca, indaga que es lo que hay atrás del poder”. (Álvarez Pocho, 2009)

En esa lectura personal para muchos o social para otros, se fueron inscribiendo algunas de las obras y algunos de los pasos de los realizadores ecuatorianos. Justamente es esa necesidad de autor la que ha llevado a Cesar Álvarez -más conocido como Pocho- así como a muchos otros realizadores que se mencionarán más adelante, a realizar gran cantidad de documentales de denuncia social.

Alfredo Breilh, quien empezó a hacer video con el CEDIME dice que “la gran mayoría de los jóvenes que teníamos posición crítica estábamos alineados en contra del sistema y considerábamos que lo más digno que puede hacer una

persona era cuestionar el poder. Además que en toda América Latina se vivían dictaduras, soñábamos con la revolución social e inclusive era un poco frustrante porque no había las condiciones aquí para una revolución de esas. Ideológicamente nosotros considerábamos que el papel que tiene una persona que tiene un equipo de video es ponernos al servicio de la revolución. Entonces estamos hablando de todo un movimiento latinoamericano en ese sentido.”
(Entrevista a Alfredo Breilh, Junio de 2009)

Uno de los grandes debates que había en ese entonces era el hecho de ganarse al público ecuatoriano. Pero según Pocho Álvarez en esa época el limitante era encasillar a la propuesta cinematográfica dentro de los parámetros de la política y “el arte no es político en su gestión”.

En ese sentido discrepa con que la realidad que es presentada en una película sea develada desde el punto de vista de una tendencia política. “La posición política es del realizador. El realizador expresará su lectura política en la obra pero no puedes decir que el cine debe asumir compromisos políticos. El cine busca entretener, maravillar, impactar, develar una realidad, y es una realidad desde tu punto de vista, no desde el punto de vista de la tendencia política del mundo. Por eso es que esa etapa del cine militante ha ido cambiando y eso no quiere decir que el cine no siga siendo un cine político, lo que pasa es que se despojó de ese antifaz que te decía que ser y hacer un cine militante. Era una suerte de vientos, de marea, de corriente.”

Refiriéndose a la época del cine militante, dice que los realizadores privilegiaban el punto de vista político, lo cual significa una suerte de esquematización porque el drama en su propia naturaleza expresa situaciones de la política. “El momento en que tu dejas ese traje de lo político empiezas a profundizarte en el arte cinematográfico y eso es lo que ha ido sucediendo, inclusive en la propia vanguardia del cine latinoamericano que era Cuba, ha ido cambiando. Eso no quiere decir que esa etapa haya sido mala, castrante, no, es parte del crecimiento. En mi lectura personal del Ecuador no creo que se haya llegado a generar un movimiento, cada realizador optó por su camino.”

Las distintas obras de Pocho Álvarez serán mencionadas y analizadas con más detenimiento en los siguientes apartados, así como también más citas sobre su pensamiento.

3.4. Posiciones críticas frente al poder

En los años ochenta, los realizadores de video harían algunos trabajos que evidencian una relectura de lo que ha sido la política y las luchas populares en el Ecuador.

Quizás uno de los primeros trabajos en video en los que se puede ver esa cercanía con el pueblo y surge la figura del videoactivista es en el documental realizado por el Centro de Documentación e Información de los Movimientos Sociales en el Ecuador (CEDIME), *Segunda y Tercera Huelga Nacional*, estrenado en 1983 y que se refiere a las Huelgas Nacionales que se dieron en 1977 y 1981.

El documental fue hecho por varias personas que trabajaban en el CEDIME, entre ellos Alfredo Breilh, quien cuenta que si había manifestaciones del movimiento obrero básicamente, salían a filmar, cogían la cámara, aguantaban los gases y trataban de documentar lo que estaba pasando. Así mismo siempre estaban recopilando materiales de archivo.

Fue de esta manera que pudieron construir el documental *Segunda y tercera huelga nacional*, que inicia explicando lo que fue la Segunda Huelga Nacional en 1977. Durante los 5 años de dictadura militar el país se vio sumergido en una época de aumento de la pobreza, enriquecimiento de los banqueros y una mala distribución del dinero venido del petróleo. Por estos motivos, entre otros, miles de trabajadores y organizaciones populares se organizaron para convocar a la huelga nacional que salió a protestar en contra de la subida de precios.

Entre los hechos que relata el documental está también la masacre de trabajadores del ingenio azucarero Aztra, tema que será profundizado en otro documental que será mencionado más adelante.

En Abril de 1978 hubo una protesta por el alza del transporte que fue reprimida a bala por el ejército. Se asesinó a Abdón Calderón quien fuera candidato a la presidencia por un partido de izquierda. De estas protestas y acontecimientos no existía un registro audiovisual por lo que se contaba lo acontecido con imágenes de los años 80.

En 1979 se posesiona el binomio Jaime Roldós con Oswaldo Hurtado. A pesar de que Roldós era un candidato de izquierda, el documental planteaba que Roldós no representaba a la mayoría del pueblo por lo que las huelgas y movilizaciones durante su gobierno continuaron. Gracias a la recopilación de material de archivo del CEDIME, se puede ver un discurso de Roldós en quichua que fue recuperado del canal 8.

En 1980 cientos de estudiantes salieron a protestar. Un camarógrafo independiente grabó desde una azotea como los policías abrieron fuego en contra de los estudiantes que protestaban. La cámara capta el instante en que uno de los policías disparó e hirió a un estudiante, el resto de estudiantes se acercan donde el estudiante herido. Se escucha como una persona que estaba cerca del camarógrafo le grita “¡asesino!” al policía. Inmediatamente el camarógrafo graba la cara del policía para tener evidencia de lo que había hecho. El estudiante murió. Su nombre era Patricio Germán.

Alfredo Breilh cuenta que este video fue filmado por una persona que nunca quiso que se conozca su nombre por razones de seguridad. Para Breilh, la captura en video del asesinato “fue un poco una casualidad pero también fue un poco una actitud militante”. (Breilh Alfredo, 2009)

En Enero de 1981 se realizó la Marcha por la Unidad Nacional, año en el que también se dio el conflicto de Paquisha con el Perú. El 1 de Mayo de 1981 se realizaron más marchas lideradas por el MPD y el FRA (Frente Radical Alfarista)

que canalizarían el descontento popular. Estas organizaciones y partidos tenían como consigna la instauración del Socialismo en el país. Gritaban, “No hay azúcar, no hay arroz, es el cambio de Roldós”.

El 13 de mayo de 1981 se dio la Tercera Huelga Nacional. Se paralizó todo el país ya que los manifestantes se tomaron las carreteras. Hubo encarcelamientos y maltratos. La locución en off del documental dice: “el pueblo ha elegido a quienes no son sus amigos”.

El documental registra todos estos acontecimientos, mostrando una posición crítica tanto de la dictadura como del gobierno de izquierda de Jaime Roldós.

El 24 de mayo de 1981, inmediatamente después de la muerte de Roldós, asumió la presidencia Oswaldo Hurtado, quien asegura que luego de un largo período en el cual los derechos de los trabajadores estuvieron fuertemente reprimidos por las dictaduras, con el advenimiento de la democracia y la práctica de la libertad, “el sindicalismo irrumpió en la vida pública con una beligerancia que nunca tuvo con los gobiernos autoritarios de los años 70.” (Hurtado Oswaldo, 1990: 130)

Durante el mandato de Hurtado, el FUT (Frente Unitario de Trabajadores) organizó cuatro huelgas generales, el doble de las que realizó en nueve años de dictadura.

El CEDIME se definía a sí mismo como una fundación que estaba al servicio de los procesos de organización de los trabajadores en el país. El documental muestra

partes grabadas por el CEDIME y el resto es material recopilado de otros archivos. Se reunió todas las grabaciones con la finalidad de producir un material didáctico para el movimiento obrero.

El documental se estrenó en el 83 y según cuenta Alfredo Breilh, se difundió poco. “No pasó por nuestra cabeza una posibilidad de difundirlo masivamente. Lo habremos pasado en la Aula Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura, espacios alternativos, fábricas y sindicatos”. (Breilh Alfredo, 2009)

Agrega que sus producciones tenían una intención política explícita, “explícitamente política, era para educación popular.” Refiriéndose a los medios de comunicación masiva, menciona que su “comunicación no es política, sino que es comunicación a favor del sistema, al servicio del poder.” (Breilh Alfredo, 2009)

Terminado este documental, Alfredo Breilh en el 84, participó en la realización de un video de animación con muñecos de cabuya representando la historia del poder en el Ecuador que al mismo tiempo era una reflexión sobre el proceso de la historia del Ecuador.

Después de esto dejó el CEDIME, centro que continuaría haciendo videos de denuncia. Entre sus realizadores más importantes estarían el fallecido periodista y fotógrafo chileno, Julio García, quien según Alfredo Breilh, siguió haciendo videoactivismo hasta el día que murió asfixiado mientras tomaba fotografías en la protesta civil en Quito que derrocó al presidente Lucio Gutiérrez el 20 de abril de 2005. Julio García trabajó también con el CEDEP.



Fotograma de *Nosotros una historia*. 1984. Archivo Cinemateca

En 1984 Pocho Álvarez, dirige y edita el Largometraje Documental *Nosotros una Historia*. El documental habla sobre la historia del movimiento obrero en el Ecuador. Son los mismos obreros los que relatan como ha sido su proceso de organización desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Muchos de ellos son los sobrevivientes de una masacre el 15 de noviembre de 1922 en la ciudad de Guayaquil donde muchos obreros murieron. Pero los sobrevivientes, entre ellos dirigentes de aquella época, logran relatos testimoniales que dan cuenta de una historicidad del movimiento obrero, hasta 1980, cuando se da inicio a una de las décadas estables en el último período democrático del Ecuador. Fue el inicio también de la desmovilización de esos mismos trabajadores, como una política de Estado.

El 10 de agosto de 1984 asumió la presidencia León Febres Cordero. Ese mismo año, Oswaldo Hurtado denunciaría a través del canal 10 la persecución a periodistas bajo la acusación de “escribir para la oposición”; la clausura de varias emisoras y los impedimentos arbitrarios que se interponían para impedir que el Canal 5 (ORTEL) pudiera iniciar sus emisiones; la conformación de una banda armada que operaba libremente en Guayaquil a la que se le responsabiliza por varios asesinatos políticos, dirigida por Jaime Toral Zalamea, el gobierno no lo apresaba por sus delitos y más bien le brindaba protección. (Hurtado Oswaldo, 1990: 179)

Ciertamente el gobierno de Febres Cordero se parecía más a las clásicas dictaduras latinoamericanas que a los severos gobiernos republicanos que, antes y ahora, han edificado a la democracia en el Continente. El mandatario líder de la oligarquía guayaquileña llegó inclusive a proponer a los jefes militares que lo proclamaran dictador.

Durante su gobierno hubieron torturados en centros especialmente acondicionados para el efecto, hubo violación de correspondencia, la interferencia de llamadas telefónicas y atentados. Sus 4 años de gobierno tuvieron a la población en general en un ambiente de miedo e incertidumbre. Por esos años se conformó el grupo guerrillero *Alfaro Vive Carajo*, que fue desintegrado ya que el gobierno asesinó a muchos de sus integrantes, constituyéndose así como el gobierno que más crímenes de Estado ha cometido en la historia ecuatoriana.

Oswaldo Hurtado cuenta además que los programas de opinión desaparecieron de la televisión y se recurrió a todos los recursos para que los periódicos y las estaciones de televisión minimizaran las opiniones de sus opositores o simplemente no las publicaran. (Hurtado Oswaldo, 1990: 187)

Se vivían momentos difíciles para la libertad de expresión en el Ecuador, siendo muchos de los medios controlados por el gobierno, el documental independiente se erigió como un medio libre de intereses y presión política.

“El uso de un lenguaje chabacano y vulgar por parte de Febres Cordero y de sus pupilos fue un hecho cotidiano. Antes que debatir los problemas esenciales de la

nación, habitualmente buscó obsesivamente qué honra destruir, qué dignidad ofender, qué opositor insultar y qué ciudadano calumniar. Los adjetivos que usó para calificar a sus adversarios – para él sus enemigos – fueron tan subidos de color que muchos son impublicables. A estas agresiones verbales sumó agresiones físicas, valiéndose de turbas pagadas con gastos reservados del Ministerio de Gobierno, de bandas, o de cuerpos parapoliciales con los que se ejecutaron varios atentados”. (Hurtado Oswaldo, 1990: 187)

Así mismo denuncia que el ese entonces Gobernador Jaime Nebot estuvo involucrado en la organización de varios atentados en la ciudad de Guayaquil. Se vivía el gobierno más corrupto e ineficiente de la historia del Ecuador que se declaró además el mejor aliado de los Estados Unidos, razón por la cual la indignación entre los sectores de la izquierda era enorme.

En este ambiente de intenso drama político y social, en 1986 se organiza en Azuay el Primer Encuentro de Cineastas Ecuatorianos, en donde se realiza un balance de la producción y difusión cinematográfica del país, se apoya a la Ley de Cine y se promueve el intercambio de experiencias y la búsqueda de apoyos para las producciones.

3.4.1. El videoactivismo del CEDEP

El CEDEP (Centro de Educación Popular) aparece en el año de 1978 como apoyo a la organización de los sectores populares, formación de líderes, formación de

dirigentes estudiantiles, campesinos, indígenas, grupos excluidos, negros, mujeres y niños.

Ataulfo Tobar, uno de sus fundadores, cuenta que en los primeros años del CEDEP su labor era aportar al conocimiento de la otra historia, ya que había la historia oficial y la historia no oficial. “Generalmente en la historia no oficial es donde se cuentan las cosas que a la historia oficial no le gusta saber y que no quisiera que trascienda.” (Entrevista realizada a Ataulfo Tobar, Junio 2009).

Para este fin el CEDEP hacía folletos, documentos sobre las luchas populares que se han dado en todo el país, en especial en la zona andina. Se intentó recuperar la memoria de importantes dirigentes indígenas como Lorenza Abimañay y Tránsito Amaguaña, así como también de una serie de líderes y representantes que han sido sacados de la historia. Su primer acercamiento al audiovisual fue haciendo *diaporamas*, que son slides con música, un discurso y fotografía o dibujos. Luego empezaron a trabajar con la radio.

En el 82 empezaron a grabar con Betamax, después Umatic, hi8, para posteriormente pasar a Betacam y Dv cam. Uno de los primeros documentales que realizaron fue *Aztra: ni perdón ni olvido*, estrenado en 1984. Entre las personas que participaron en la realización del documental estuvieron Ataulfo Tobar.

El documental fue grabado en formato de video Umatic. Ataulfo Tobar cuenta que para la investigación de la masacre en el ingenio azucarero estuvieron un par de meses con los trabajadores conociendo su organización social y su sindicato en la

época de la zafra. La gente pidió un aumento del 20 por ciento del salario y la respuesta fue una gran masacre, más de un centenar murieron. “Nosotros registramos los testimonios de la gente, nadie había hecho esto antes, solo se habían hecho registros en audio.” (Tobar Ataulfo, 2009).

Recordemos que la masacre en el ingenio azucarero Aztra fue en el año 77. En el documental conocemos a los trabajadores sobrevivientes de la masacre que dan testimonio de lo acontecido y cuentan que su única petición era que se respete el contrato colectivo, el incremento salarial y una mejora en las condiciones de trabajo. Los trabajadores fueron brutalmente reprimidos a bala por los militares, matando a hombres, mujeres y niños que salieron a protestar. Relata que la llegada al gobierno de Jaime Roldós trajo nuevas esperanzas para el movimiento obrero pero después de su muerte se instauró nuevamente el proyecto de gobierno de apoyo a las oligarquías por parte de Oswaldo Hurtado. Las movilizaciones de los grupos de trabajadores continuaron sin ser escuchadas. En el año 84, el gobierno de derecha presidido por el presidente León Febres Cordero consolidó la represión y exclusión de los grupos de izquierda y en especial de los trabajadores.

El documental presenta una fuerte crítica al gobierno de Febres Cordero, lo cual demostraba la posición política ideológica del CEDEP, que desde su creación en 1978, estuvo unida por unos años al Centro de Estudios y Difusión Social, CEDIS, con el cual trabajó de manera conjunta en acciones de comunicación popular desde una clara perspectiva de reivindicación clasista, el CEDEP con énfasis en sectores urbano populares y el CEDIS más orientado al área rural.

Ataulfo Tobar recalca que “desde el punto de vista de la educación popular” el documental fue un éxito ya que ayudó a que “la gente sepa su historia”.

El único espacio donde se pudo exhibir públicamente el documental fue en el Aula Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura. La mayor difusión fue por espacios alternativos. Ataulfo cuenta que el documental “nunca pudo haber entrado por la televisión por obvias razones”. (Tobar Ataulfo, 2009)

Además de las varias presentaciones que organizaron, el CEDEP mantenía una pequeña videoteca a la que la gente iba a buscar el documental y se les hacía copias de manera gratuita. “No era tan popular el Betamax, ni el vhs en esa época, pero organizaciones, instituciones, venían y se hacían su copia”. (Tobar Ataulfo, 2009)

Ataulfo Tobar hizo además un disco musical que acompañaba al documental, el disco se llamó “El zafrero” y gustó mucho a la gente.

Uno de los músicos que trabajó este tema fue Alex Alvear, un músico conocido que en esa época fue detenido por la policía de León Febres Cordero, acusándolo de ser miembro del grupo AVC (Alfaro Vive Carajo) por haber sido compañero de ex alumnos del Colegio Americano que si fueron miembros del AVC.

Ataulfo cuenta que “ser miembro del AVC era como tener lepra o cáncer, era una cosa terrible. Alex Alvear fue detenido y entre otras cosas le preguntaron que porque se hacían estas canciones de los gobiernos, de la historia. Esta canción no

fue en contra de León Febres Cordero sino que era un recordatorio de hechos que habían sucedido 10 años atrás. Cuando a Alex Alvear lo soltaron me llamó y me dijo <corre que van por ti>, entonces yo dije yo no tengo nada que ocultar, yo hago mi trabajo a vista del mundo, del público, yo no tenía ninguna acusación particular de nada entonces no fui detenido, pero mucha gente conocida si fue detenida. Entonces no se, creo que las autoridades de inteligencia militar de esa época le tenían como mucha distancia a los productos más elaborados, una cosa es gritar en la calle y otra cosa es hacer una propuesta visual, gráfica, escribir un libro”. (Tobar Ataulfo, 2009)

No hubo represión a la difusión de videos críticos a los gobiernos que realizaba el CEDEP, pero tampoco se pudieron exhibir de masivamente.

“Los proyectos del CEDEP en diferentes provincias, sobre todo de la Sierra, se denominaban <de concientización>. Y cuando incursionó en la comunicación masiva, tanto en la producción radiofónica como el video dejaban ver el eje político-ideológico que identificaba a sus contenidos y formatos, caracterizados por el lenguaje de denuncia, personajes y temáticas que marcaban las diferencias y conflictos de clases, entendida ésta en principio solo en la dialéctica de opresor y oprimido, luego recién en el planteamiento marxista, en que el proletariado es un instrumento político”. (Dubravcic Martha, 2002: 39)

El documental de Aztra que además de ser una clara muestra de la intención política que tenían sus producciones en ese entonces, marcó el inicio de su trabajo

en comunicación masiva en el año 84, experiencia que hasta entonces no se había desarrollado en el Ecuador; así el boletín impreso se convirtió en boletín radial y se consolidó el trabajo en el terreno del video.

Ataulfo Tobar recuerda que uno de los videos más significativos que realizaron fue el documental testimonial de Monseñor Leonidas Proaño, que habla sobre su trabajo en Riobamba, provincia de Chimborazo en 1987. “Este documental demandó más esfuerzo porque teníamos un personaje vivo y lo seguimos por las comunidades, conocimos su experiencia, conocimos su historia, su compromiso como un obispo de la opción por los pobres, los testimonios de la gente y un grupo social muy puntual que son los campesinos e indígenas de la serranía ecuatoriana, especialmente de la zona del Chimborazo. A la gente le sirvió muchísimo este material como parte de su reflexión católica.” (Tobar Ataulfo, 2009).

Ese mismo año, Ataulfo Tobar realiza el documental *Creo en el hombre y en la comunidad* (30 minutos).

En 1987 se realiza en la ciudad de Quito, el Primer Encuentro de Productores de Video Alternativo organizado por la Cinemateca Nacional, la Asociación Católica Mundial para la radio y la Tv UNDA-AL, el Centro de Audiovisuales Don Bosco y el CEDEP.

Wilma Granda, subdirectora de la Cinemateca Nacional, cuenta que para este encuentro se convocó a realizadores de todo el país. Asistió gente de Loja,

Guayaquil, Cuenca y de otras ciudades pequeñas. La condición para la participación en ese encuentro era llevar una muestra de lo que habían hecho como realizadores. Lo que se pretendía era crear un centro de acopio del material para encontrar canales alternativos de difusión de todo el material que se haya hecho en video en el país. Esto porque ya había entrado en crisis el cine en 35 mm, en 16 mm y se había cortado la interpretación del impuesto a los espectáculos públicos que ya se mencionó anteriormente. Fue así que la única posibilidad que quedaba era la de producir en video, “entendido el hecho de que se distinguía a este grupo en una cierta proyección de un cine o de un video que hacía otra cosa, ellos estaban enfocados a la cuestión del posicionamiento político y en la organización popular, en la comunicación popular.” (Granda Wilma, Junio 2009)

Ataulfo Tobar declara que su intención, a diferencia de los cineastas, nunca fue llegar a la gran pantalla. Para ese entonces ya se había creado Asocine, quienes habían convocado a un encuentro de cineastas aparte. La pretensión de los cineastas era muy distinta a la de los asistentes al Encuentro de Video Alternativo. Al respecto, Ataulfo menciona que “a nivel latinoamericano el movimiento de video era muy fuerte. Los cineastas eran los cineastas eternos, la gente de Asocine que ya existía, estaba en otro nivel su pensamiento, estaban en otra onda. Lo nuestro era una cosa más sencilla, sobre los vacíos de comunicación que hay en el país, llenar esos vacíos con temas de historia nacional.” (Tobar Ataulfo, 2009)

Wilma Granda, coincide con Ataulfo ya que cuenta que “los cineastas eran un poco los consagrados que hacían otro tipo de percepción de la realidad, así sea el documental. Pero estos (asistentes al encuentro) estaban enfocados realmente en lo que significaba la organización popular y de algún modo empezaron a tinturar un matiz popular, populachero a la imagen. Ya no era la ética o la política en grandes comillas sino más bien cuestiones que todavía no se empezaban a recuperar, por ejemplo la música popular.” (Granda Wilma, 2009)

Ataulfo Tobar recuerda que el primer encuentro fue en Quito y el segundo fue en Cuenca. En América Latina había un movimiento de video, el CEDEP fue parte de la directiva del movimiento de video. En ese entonces se destacaban experiencias como las realizadas en Brasil por *Tv Viva*, que ahora es una gran propuesta comunicacional. A estos encuentros asistieron grupos de varios países latinoamericanos y de Centro América.

Había una reflexión sobre la necesidad de apropiarse del medio, en ese entonces la tecnología más alta era el Umatic.

Estos encuentros sirvieron para reflexionar sobre cuál era la orientación que debe darse al hecho comunicacional con el video. Se conocieron varias personas que comenzaban a trabajar con el video, tales como artistas, antropólogos, sociólogos y hasta personas de la iglesia que empezaban a desarrollar sus videos.

El CEDEP funcionó en parte como gestor de relaciones para provocar capacitación a nivel regional. A fines de los ochenta, gracias al apoyo de *Video*

Tierras Monde de Canadá, se realizó un encuentro de capacitación regional colombo-ecuatoriana. El encuentro duró 15 días y asistieron personas de todas las regiones de ambos países. La capacitación a nivel tecnológico fue de alto nivel ya que trabajaron con cámaras hi8, que eran las más sofisticadas para grabar en video en esa época.

Para Wilma Granda, “lo interesante era el poder establecer una organización de primer grado que les permita tener representatividad en el exterior. El objetivo era el generar una presencia del Ecuador con este tipo de producción en países latinoamericanos.” (Granda Wilma, 2009)

Ataulfo Tobar junto con el CEDEP se encargó de recopilar y organizar varios videos para fundar una de las primeras videotecas del país. Los videos que tenían los habían recopilado en los cinco encuentros latinoamericanos en los que el CEDEP participó. Los videos que tenían venían de varios países como Uruguay, Perú, Chile, Colombia, entre otros y videos ecuatorianos recopilados de los tres encuentros nacionales.

“Uno de los objetivos era copiar los productos que nosotros habíamos hecho. Había cientos de trabajos, esos trabajos los tienen ahora en su mayoría Audiovisuales Don Bosco, y los del CEDEP los tiene la Cinemateca Nacional. Don Bosco hizo un catálogo, nosotros teníamos un catálogo pero hemos donado eso a Audiovisuales Don Bosco, a la Cinemateca Nacional y al Colegio Juan Montalvo.” (Tobar Ataulfo, 2009)

Ataulfo recuerda que el documental *Galeano*, es quizás uno de los videos más difundidos, de los más exitosos hechos por el CEDEP. El video se filmó en Agosto de 1988, cuando el escritor uruguayo, Eduardo *Galeano*, vino para la posesión del presidente Rodrigo Borja. También hicieron un video con Fidel Castro, mandatario que igualmente asistió a la posesión.

Cuenta con orgullo que este video fue tomado por una organización norteamericana que hace estudios latinoamericanos como uno de los materiales fundamentales para que los estudiantes de varias universidades de Estados Unidos puedan tener acceso a la cultura e historia latinoamericana.

La producción de videos por parte del CEDEP es vasta, pero como lo asegura Martha Dubravcic en su libro, el CEDEP ha experimentado cambios en su actividad. “En un principio se aprecia el matiz político-ideológico, lo cual se expresa por ejemplo en el documental sobre la masacre de Aztra, los cortos de sátiras políticas, el documental sobre el levantamiento indígena de 1990, que aún fue concebido desde una lucha frontal contra el régimen. Posteriormente, se abordaron similares temas, pero con un tratamiento y enfoque diferentes; los personajes aparecen libres de opresión, el lenguaje no necesariamente es elemental, los temas son abordados desde la cotidianidad del ciudadano y se incorporan aspectos como el humor, la estética y el gusto.”

El documental *Levantamiento indígena del 90* habla sobre la fuerza que fue tomando el movimiento indígena a finales de los ochenta y principios de los

noventa. El gobierno de Rodrigo Borja fue muy significativo porque en ese período se reconoció por primera vez las tierras ancestrales de los grupos amazónicos. Los grupos amazónicos fueron los que lideraron el levantamiento indígena en el 90, que fue una caminata que comenzó en Sarayacu en la Amazonía y que resultó todo un periplo hasta llegar a Quito. Ataulfo Tobar junto con otros compañeros del CEDEP, recogieron los testimonios de los indígenas, acompañando toda la marcha durante cientos de kilómetros, mostrando su cultura, su vestimenta, sus cantos, su comida y su cosmovisión. Según Ataulfo, en ese entonces a nadie le importaba esto, a ningún canal de televisión del Ecuador. Lo que hizo la prensa convencional fue mencionar la marcha en 30 segundos, según Ataulfo los noticieros lo mostraban de manera “muy segmentada, artificial”.

“Sin embargo estábamos nosotros, estaban otras organizaciones sociales, todos los canales europeos, ingleses, norteamericanos, algunos canales latinoamericanos porque este fue uno de los primeros movimientos fuertes en América Latina. Esto fue muy educativo porque la gente empezó a reflexionar sobre la naturaleza. En esa época ya se hablaba de que la naturaleza tiene vida es decir, el concepto indígena de que la naturaleza es la madre, de donde nace la vida.” (Tobar Ataulfo, 2009)

A pesar de la importancia que tuvieron sus trabajos en video, Ataulfo cuenta que se dieron cuenta que “era demasiado esfuerzo para no llegar a nada”. Sus videos llegaron a presentarse en sitios tales como el Teatro Universitario, el Teatro Politécnico, la Casa de la Cultura en Cuenca, entre otros. Personas de

organizaciones populares o vinculadas a otros grupos se encargaban de mostrar los videos y discutirlos para organizar a la gente, “porque esa era un poco la idea”. Pero también había ocasiones en que los mismos realizadores iban a pasar sus videos frente a un público.

Según Ataulfo “estos trabajos eran para estudiantes universitarios, para gente que se va a graduar, para trabajos de tesis, gente de la FACSO, etc. Realmente vimos que es chévere hacer este tipo de cosas pero eso era para gente que ya estaba alineada, que ya pensaba como Galeano... Hubo un impacto, Galeano es un video que tiene 20 años (se encuentra subido en youtube) y sigue vigente.” (Tobar Ataulfo, 2009)

Fue así que Ataulfo se propuso que sus trabajos se empezaran a pasar por televisión. “Que es lo que pasaba, si nuestros trabajos no estaban en la televisión, para que sirven. Se presentaron en algunos países latinoamericanos, en los encuentros se llevaban porque el intercambio de productos era lo más importante porque ahí podías lograr tener estos materiales. Pero yo me puse a reflexionar sobre el hecho de qué pasa con nuestra imagen nacional. En esa época recuerdo que la propuesta más democrática y más altamente participativa fue la creación del canal ORTEL, canal 5, que originalmente estaba vinculada a la democracia popular.” (Tobar Ataulfo, 2009)

En este canal trabajaban los periodistas Polo Barriga y Andrés Carrión con quienes tenían una cercanía de pensamiento.

En ORTEL, Ataulfo logró que se pasen algunos videos del CEDEP y empezó a hacer una serie de videos de carácter cómico caricaturesco llamada *Vea eso*, con el actor Carlos Michelena. Entre los temas que trataba la serie estaba la crítica a los toros, una crítica a la idiosincrasia de los ecuatorianos, una crítica al concepto de libertad, crítica a las fiestas de Quito, es decir, en su mayoría eran temas quiteños. Durante el gobierno de Rodrigo Borja, hubo un gran paro de choferes que quiso paralizar el país. Ataulfo junto con Michelena en su programa *Vea eso*, ridiculizaron el paro de los choferes.

La serie fue un éxito, tanto que Ataulfo cuenta que la gente iba al canal con sus casetes de betamax para llevarse una copia y difundir la serie en los barrios de Quito. “Eso fue lo más exitoso que hemos hecho como pequeño grupo alternativo”. (Tobar Ataulfo, 2009)

Después de esta experiencia su producción de video bajó en intensidad pero no desapareció del todo. El CEDEP se vinculó con ONG's para producir videos de carácter ecologista, medioambiental, de apoyo a la mujer y a los niños, entre otros temas sociales. Han producido videos de crítica a la televisión ecuatoriana y videos de humor en los que se ríen de los personajes políticos. “Nunca ganamos un centavo de esto, como lo nuestro tenía una línea política era imposible que esto pueda entrar a los canales de televisión.” (Tobar Ataulfo, 2009)

“Nosotros nos dimos cuenta que la práctica política que tenían los partidos políticos de izquierda en los cuales estaban inmersos los trabajadores es una

práctica política no presente en el mundo de la masividad, no presente en la cuestión pública. Nosotros hicimos muchísimos años esto, no se si diez años, doce años hasta que nos dimos cuenta que el verdadero golpe era hacer trabajo masivo, trabajo social en los medios de comunicación, es por eso que nosotros sacrificamos el trabajo del video y nos metimos de cabeza con el trabajo de la radio. Porque el trabajo del video era muy de hormiga. Yo continúo haciendo trabajos en video pero no con la intensidad que lo hacíamos en esa época.” (Tobar Ataulfo, 2009)

Quienes han sido los más importantes recopiladores de la historia en video desde el punto de vista de los trabajadores han sido el CEDEP y por supuesto el ya mencionado Alfredo Breilh y Raúl Khalifé, así como muchas otras personas. Todos ellos empezaron con la motivación de hacer video desde el punto de vista popular pero según Ataulfo, muchos de ellos “terminaron en productoras particulares y haciendo asesorías a ministerios y en fin, viviendo de este trabajo”.

En cuanto al video, el CEDEP se especializó en ser productores de documentales para ONG's, así como también videos por pedido, videos sobre la amazonia ecuatoriana, documentales turísticos, spots de televisión, videos culturales, etc.

“La mayor parte de las instituciones que trabajaron el tema de la comunicación popular, destacamos entre ellas el CEDEP, desde mediados de la década de los ochenta empezaron a abandonar su quehacer eminentemente rural debido a varias razones, entre ellas a que los propios miembros se perciben a sí mismos como

pertenecientes a una cultura urbana, a que se supera la idea de que lo popular incumbe única y exclusivamente al ámbito rural, a que se configura una amplia cultura popular urbana, y a que la tendencia a la industrialización desplaza a una considerable población campesina a las ciudades.” (Dubravcic Martha, 2002: 64)

Ataulfo Tobar actualmente es un reconocido músico. Es compositor y cantante, por lo cual ha compuesto varias canciones que han sido parte de la banda sonora de conocidas películas de ficción y documentales en el Ecuador. Como músico ha ganado varios premios.

Además de esto ha potenciado su trabajo en radio *La Luna*, que funciona en la ciudad de Quito, ya que según él, “era importante dar un salto cualitativo, de lo marginal de hacer video y de pasar en la escuelita a 8 personas, pasar a la comunicación masiva como es la radio.” (Tobar Ataulfo, 2009)

3.4.2. Otros realizadores de video en los ochenta

Hubo varios realizadores de video que igualmente estaban comprometidos con los temas sociales. Solamente del año 86 se pueden mencionar los videos: *Diario de una obrera* (Mónica Vásquez, video), *Parte Aparte* (Jorge Zaldumbide, video), *Rescate* (Carlos Gonzáles) y *Las obreras del Amor* (Julio Camba), *Por los caminos polvorientos de la Patria* (Omar Burneo), *Camellando: guambras de la calle* (Hernán Coéllar).



Ese año, Pocho Álvarez realizó el documental *Luar Trocas* (25 minutos). El documental registra el momento en que el pintor Oswaldo Guayasamín pinta un retrato de Raúl Castro, hermano de Fidel Castro y líder de la

Revolución Cubana. Dialogan mientras el pintor hace su obra. Raúl Castro relata la travesía del Granma, su salida desde Tuxpan en México y su desembarco en Cuba, lo que dio inicio a la revolución comandada por su hermano.

Aunque este documental no presenta ninguna denuncia de algún tema nacional resulta importante mencionar por la identificación que ha mantenido la izquierda ecuatoriana con la Revolución Cubana. El hecho de que Raúl Castro visitó el Ecuador en tiempos de la “dictadura civil” como se llegó a llamar al gobierno de Febres Cordero, era sin duda un hecho histórico.

3.5. La crítica desde el indigenismo

Según el crítico de cine Cristian León, “resulta difícil encontrar filmes sobre indígenas que desafíen la retórica anquilosada del indigenismo. Apenas saltan a mi memoria dos: *Shuar, pueblo de las cascadas sagradas* (1986) y *Tú sangre* (2005) de Julián Larrea.” (Christian León, Marzo 2008)

Siguiendo la tradición de registrar en imágenes las misiones pastorales por parte del Padre Crespi, el “Centro educativo Audiovisuales Don Bosco” realiza en 1986

el documental *Misioneros con alas*. El video se refiere a la labor del Servicio Aéreo Misional SAM que inicia en 1975 y que, de manera oportuna transporta desde y hacia la selva, a indígenas y colonos, llevando no solo programas de evangelización, sino promoción social y salud. Los Salesianos entregan tres avionetas a la Federación de Centros Shuar, con las cuales ha sido posible salvar la vida a cientos de personas.

Una de las primeras realizadoras en hacer video en lengua quichua fue María Augusta Calle, periodista que actualmente se desempeña como asambleísta por el partido de gobierno. Ataulfo Tobar recuerda que ella trabajó con los indígenas “para los indígenas y desde el punto de vista de los indígenas.” (Tobar Ataulfo, 2009)

En 1987, la Federación Indígena Campesina de Bolívar organiza el Primer Festival de Cine Indígena “Indio Guaranga”, para comunidades de su provincia. Se exhiben las películas nacionales y extranjeras: *Fuera de aquí* de Jorge Sanjinés, *La charreada*, *Don Eloy*, *Panchita*, *El día de Puerto Rico*, *Ataúd abandonado*, *Madre Tierra*, *Niños picaflor de cola larga*, *La imprenta*, *Cuenca el camino del pan*, *Vamos patria a caminar*, *País verde y herido*, *El clavel desobediente*, *Chircales*, *Nuestro mar*, *Yahuar Mallcu*, *Ayllu sin tierra*. Como una actividad extra se presenta una Muestra de los videos de Alfredo Breilh, *Panela nuestra* (1976), *El ferrocarril trasandino* (1980), *La región de Lago Agrio* (1981), *Las balsas de Babahoyo* (1982), *Segunda y tercera huelga nacional* (1983) y *Los gobernantes* (1987).



La manera paternalista en la que se había venido mostrando la temática indígena de parte de los cineastas mestizos y de las misiones salesianas (Audiovisuales Don Bosco) se rompe de alguna manera con la llegada de Alberto Muenala, un cineasta indígena de Otavalo que se formó en dirección de cine en México. En una entrevista

publicada en el Diario Hoy el 29 de Julio de 1989, Muenala declara que: “Yo había visto las películas de Sanjinés –cineasta boliviano de fuerte temática indígena- y me cautivó su tipo de tratamiento. Las películas de Sanjinés, como todas, son parte de la historia, yo viví otro proceso por lo que pensé que podía representar muchas más ideas e imágenes todavía”. (Muenala Alberto, 1989).

Alberto Muenala, quien como gran parte de los otavaleños era comerciante, pudo reunir un poco de dinero y viajar a estudiar cinco años en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, dependiente de la UNAM.

En México realizó cuatro películas propias y participó en media docena más. Su primer trabajo en Súper 8, trató sobre la desprotección de los indígenas del D.F. Después realizaría varios trabajos en ficción. Militó durante su estancia en México en la COSEI, Coalición Obrera Estudiantil del Istmo, en ese entonces “una de las organizaciones indígenas más avanzadas del país y quizás de Latinoamérica”.

El mismo artículo del Diario Hoy escrito en 1989, cuenta que su vinculación con la COSEI se originó en la realización de un documental sobre la organización: *Chuchitán, el lugar de las flores*, que fue premiado en Cuba. Alberto cuenta que “ellos eran muy amplios y sin pretender tomar el poder, tenían un ímpetu definitivo hacia el cambio. Hicieron por ejemplo el primer ayuntamiento popular en México, lo que fue un gran avance. Sin embargo un día fueron desalojados del cabildo a la fuerza porque el atávico estado no les reconocía, ni los va a reconocer nunca”. (Muenala Alberto, 1989)

Ya una vez en Ecuador, en 1987, Muenala funda RUPAI “RUNA PACHA SAPI” (Raíz del Hombre en el Tiempo), una organización no gubernamental creada con el fin de impulsar procesos de educación bilingüe, multiculturales y de comunicación de los pueblos indígenas.

Alberto Muenala comienza a producir varios videos documentales y ficciones en los cuales el principal protagonista es el indígena. En 1989, a pesar de que hablaba de que iba a seguir tocando el tema indígena, rechazaba tajantemente aquel arte “indigenista” que explota la figura del indio.

“No porque soy indio, tengo que hacer cine indio. Yo haré los temas que yo sienta, que yo conozca, y si estoy inmerso en un medio mestizo, no dudaré en despojarme de los prejuicios para asumir la actitud de cineasta”. (Muenala Alberto, 1989).

A partir de Muenala surgirían gran cantidad de indígenas que se dedicarían a la realización audiovisual en video.

Para Igor Guayasamín, el cambio abrumador de la tecnología realmente democratizó el cine “que era de pocos hace más de 100 años”. Agrega que, “ahora por valores mínimos puedes tener una cámara muy pequeña y poder registrar. Ahora tu vas a una comunidad indígena y ves que tienen cámaras y están filmando cuestiones de la vida familiar, como de la vida política, la vida social, despedidas en aeropuertos...” (Guayasamín Igor, 2009)

Sin duda el salto tecnológico que significó el video permitió que cualquier persona pueda acceder a una cámara de video a costos cada vez más reducidos.

“Ahora los problemas son otros, los problemas son de concepción de lo que tú tienes que decir, no es un problema tecnológico, no tienes que esperar un año de haber recaudado una filmación de 15 mil pies para poder viajar a EEUU o a México o Argentina para poder revelar tu material por los costos de producción. En este momento coges un casete que te cuesta 5 dólares, metes en la cámara filmas, lo ves inmediatamente, lo puedes volver a grabar encima en el momento de filmación, eso no existía antes. Ahí hay toda una transformación tecnológica, en pocas décadas esos equipos están completamente obsoletos y además con unos costos impresionantes. Además dentro de la misma área del video ha habido una revolución, dentro del video.” (Guayasamín Igor, 2009)

Como lo afirma Igor Guayasamín, la tecnología deja de ser un limitante para hacer producciones de video documentales o ficción. La cantidad de producciones que se empezaron a hacer a partir de la llegada del video es incalculable, pero muy pocas de estas producciones han trascendido. Por este motivo es que el cine y el audiovisual deberían ser considerados como una profesión y no como un mero *hobby*. El problema es que todavía muy pocas personas tienen la suficiente capacidad económica para ingresar a una universidad y estudiar cine, tal como fue el caso de Igor Guayasamín y Alberto Muenala que estudiaron cine en México.

Es bien conocido que las condiciones de desigualdad en la sociedad ecuatoriana están lejos de solucionarse, y las comunidades indígenas han sido históricamente excluidas de la vida política y económica del país. Ha habido varios avances, pero en materia audiovisual, todavía son muy pocos los cineastas indígenas.

Es por este motivo que Alberto Muenala, junto con su Corporación Rupai, ha organizado varios “Talleres de especialización en Cine y Comunicación Audiovisual”, dirigido en especial a indígenas que viven en diferentes comunidades alrededor del país.

Tuve la oportunidad de conocer acerca de esta experiencia en el foro de cine indigenista “Filmar al otro”, organizado por Cristian León el 29 de abril del 2009.

En este foro, estuvieron Alberto Muenala y dos jóvenes realizadores de video que participaron en un taller de especialización en cine organizado por la Corporación Rupai. Entre los participantes de estos talleres estuvo Humberto Morales que

escribió y dirigió el corto de ficción *Cuando te vuelva a ver*. De este realizador indígena se pudo conocer una visión distinta de hacer video indígena ya que mencionó que para él hacer cine no es “hacer un instrumento político y panfletario”.

En este foro, Muenala mencionó que el objetivo de los talleres es “formar videastas para la autodeterminación de los pueblos” y “socializar los mensajes desde los distintos pueblos para conocernos como ecuatorianos”.

Algo que fue de recurrente mención de parte de Muenala y los videastas indígenas allí presentes fue que querían romper con el paternalismo, ya que siempre habían sido mestizos los que interpretaban los sentimientos de los pueblos indígenas. Humberto Morales, por ejemplo decía que “desde los sesenta se hablaba del indígena de una manera subordinada”. Mencionaron que su intención era empezar a hacer videos por ellos mismos y ya no hacer solamente documentales de denuncia en los que se quejan de sus problemas. Por este motivo la opción de ambos realizadores presentes fue hacer cortos de ficción ya que “no hay muchos trabajos de realizadores indígenas en ficción, la mayoría hace documentales”. Querían mostrar partes del diario vivir de los indígenas, además en su lengua, un diario vivir “que no es solo político, no es solo marchas”.

Alberto Muenala terminó diciendo que lo que quieren hacer es un cine intercultural, “no solo de indígenas para indígenas”. Su proyecto es amplio y necesario ya que quiere crear centros de producción audiovisual en las distintas

comunidades indígenas, todo un sistema de comunicación intercomunitaria. Ha organizado varias muestras de sus videos y de las producciones que han salido de los talleres en comunidades por todo el país.

Otro realizador indígena importante es Eriberto Gualinga, quién en 2005, ganó en la categoría documental un premio de 2000 dólares en el concurso por el Gran Premio Anaconda a los audiovisuales indígenas en La Paz - Bolivia, por su realización *Soy defensor de la selva*.

3.6. La ruptura ideológica

Desde 1983-1990 se empezó a contrarrestar la actividad sindical. “En el caso ecuatoriano, Eduardo Tamayo analiza la conducta que han seguido los gobiernos de León Febres Cordero, Rodrigo Borja y Sixto Durán Ballén, que apuntaron en líneas generales a flexibilizar el campo laboral a fin de convertir al país en más atractivo para la inversión extranjera. El régimen de Febres Cordero (1984-1988) intentó reformar el código del trabajo. Borja (1988-1992) declaró los sindicatos, especialmente a los públicos, enemigos del Estado, acusó de ser los responsables de la crisis y tipificó a la dirigencia como absorbente de los fondos del Estado.” (Dubravcic Martha, 2002: 88)

La lucha obrera, sindical y en general la lucha de la izquierda en América Latina, incluido el Ecuador ha tenido a largo de la historia una clara identificación ideológica con el comunismo. Por este motivo, la caída del muro de Berlín en 1989 marcó un hecho que trasciende la política del mundo, de América Latina y

del Ecuador. Es así que toda persona o grupo que trabajaba hacia la construcción de un socialismo, tiene que readecuarse y replantear su posición y su práctica ante una nueva cultura que nace, marcada por la tecnología, el debilitamiento de los estados nacionales y la liberalización de mercados.

Según Martha Dubravcic, este hecho genera que se aprecie un giro en el tipo de conflictos en comparación a dos o tres décadas atrás, en que el objetivo del conflicto era eminentemente político y de cuestionamiento al sistema estatal en tanto sistema ideológico, mientras que en la actualidad el objeto de los conflictos es de frontal rechazo a medidas económicas y sociales del Estado que acentúan las desigualdades.

Se evidencia también un giro en las formas de manifestar la protesta. Antes de la caída del muro la protesta se la hacía mediante la lucha e incluso la revolución armada. Los protagonistas de estos conflictos eran jóvenes de clase media con tendencias político ideológicas radicales.

Después de la caída se intensificaron las manifestaciones callejeras, huelgas, etc., en donde los nuevos protagonistas son los indígenas, campesinos, trabajadores de los sectores de servicios, trabajadores informales y grupos urbano marginales.

Mientras una profunda politización e ideologización junto a un espíritu de lucha contestataria y a la vez revolucionaria al sistema era lo que sostenía y motivaba el conflicto en los años setenta, ya desde mitades de los ochenta el problema es generado por disconformidades ante la desigualdad económica y social. La

fragmentación social surge, entre otras cosas, de las deterioradas condiciones de vivienda, salud, alimentación y educación.

“Actualmente la crisis social no se refleja únicamente en los indicadores de salud, educación y alimentación, sino también en parámetros tales como delincuencia, corrupción y atropello a los Derechos Humanos. Con todo ello se presenta cada vez mayores signos de manifestaciones de que el sistema político y la institucionalidad del Estado tienden a perder legitimidad, en parte también por la crisis de legitimidad que experimentan los partidos políticos que cada vez representan menos los intereses ciudadanos”. (Dubravcic Martha, 2002: 83)

En Ecuador los organismos de Derechos Humanos nacieron a mediados de 1978, como respuesta a la masacre del ingenio azucarero Aztra. La Comisión para la defensa de los Derechos Humanos, CDDH, en la línea de izquierda, y la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos, CEDHU, que nació más bien de la iniciativa de la iglesia.

A fines de la década de los ochenta, un grupo de estudiantes del Chota y Esmeraldas fundaron el Centro de Estudios Afroecuatorianos, dirigido al rescate cultural, la memoria colectiva y la tradición oral del pueblo negro.

El espectro de temas que deben denunciarse crece enormemente y dado el acceso cada vez mayor a las tecnologías, incluidas por supuesto el video, las personas que cuentan con una cámara de video para registrar hechos de denuncia es incalculable.

3.7. Catalogación de videos: tarea pendiente

Como se ha venido planteando a lo largo de esta investigación el mayor problema del cine ecuatoriano y más aún del documental ha sido su poca difusión a nivel nacional. Los videos documentales que pudieron ser recopilados en los años previos a los noventa se pudieron encontrar gracias al trabajo realizado por la Cinemateca Nacional, a partir de entrevistas y recomendaciones personales.

A partir de los años noventa la producción ha ido en aumento, pero la catalogación de los trabajos en video es todavía tarea pendiente.

Hasta este punto, esta investigación no hubiera sido posible gracias al trabajo que ha venido realizando por más de 25 años la Cinemateca Nacional, que inició el proceso de la consulta pública en enero del 2009, ofreciendo al público la posibilidad de consultar: 400 títulos de películas filmadas en celuloide, aproximadamente 1000 títulos de videos y 10.000 unidades de papel, entre lo que constan recortes de periódicos, folletos, revistas, datos, testimonios, etc.

De las películas filmadas en celuloide (35 y 16mm) está construida una base de datos, lo cual significa que se ha catalogado y procesado la información de cada film para que pueda ser consultado en el computador de la Cinemateca, de manera que la persona que consulte pueda tener acceso a ubicar sinopsis, locaciones, directores, temas y demás datos.

Wilma Granda, cuenta que la construcción de este archivo ha constituido un proceso artesanal, manual, de una, dos o tres personas máximo que se han dedicado a clasificar el material y ordenarlo de tal modo que sea fácil encontrar cualquier película por título.

Pero en el caso de los videos todavía no hay ningún trabajo de catalogación ingresado al computador. Tienen aproximadamente el 30 %, es decir 300 títulos de video catalogados en fichas manuales pero no en base de datos. De igual manera la catalogación de las unidades de papel está pendiente, se ha podido registrar manualmente algunas unidades pero falta la mayoría. La UNESCO ha financiado la catalogación de los primeros 2000 ítems de los 10.000 que tiene la Cinemateca. El proceso empezó en abril de 2009 y termina en septiembre del mismo año. Se tendrán 2000 ítems de documentación en base de datos.

La prioridad para la Cinemateca es conseguir el financiamiento para catalogar los videos, para digitalizar esos 300 que ya están catalogados a mano y además visionar e ingresar el resto que falta. Wilma Granda explica que el trabajo es de tiempo real, de muchas personas ya que crear la base de datos significa tener descriptores, años, locaciones, autores, género y temáticas de cada video.

Es un trabajo especializado, por lo cual se requiere fundamentalmente del apoyo de gente formada, bibliotecarios e historiadores para visionar el video. Se necesita personal y rentas. Por primera vez en la historia las autoridades estatales y la

Dirección de la Cinemateca, se han propuesto apoyar esta necesidad impostergable.

De igual manera quienes tienen un amplio archivo de videos realizados a partir de los ochenta es “Audiovisuales Don Bosco”, entidad que tampoco cuenta con una catalogación de los videos.

Es por este motivo que resulta tarea casi imposible la consulta por temáticas de los videos que se han realizado en el país. La única manera es pedir directamente el video que se quiere ver por título, más no por tema, director, sinopsis, locaciones, etc. No existe una catalogación que permita la consulta. Revisar los más de 1000 videos que tiene la Cinemateca por nombre y adivinar cuál es documental o ficción y la temática que trata resulta una tarea que demandaría demasiado tiempo y daría pocos resultados.

Sin importar quién esté en el gobierno los temas que debían ser denunciados a través del video nunca se acabarían. La convulsión política y social de los 90 daría vasto material para ser denunciado. Para dar un breve paso por los hechos políticos más importantes de los 90, expongo algunos puntos importantes sobre los movimientos sociales que aparecen en el libro *Comunicación Popular* de Martha Dubravcic, así como también algunos hechos importantes del campo audiovisual en el Ecuador.

De 1990 - 1997, fue una fase en que se produjo la reconstitución de los actores sociales, apareciendo ahora como los más fuertes, el movimiento indígena y el sindical de los sectores públicos.

“El régimen de Sixto Durán Ballén (1992-1996) impulsó una reforma constitucional para suprimir el derecho de organización y huelga de los trabajadores públicos, pero su tesis fue frontalmente rechazada en la consulta popular de noviembre de 1995. Ahí pareció evidenciarse un momento de confluencia de los particulares del pueblo y su constitución momentánea como sujeto.” (Dubravcic Martha, 2002: 89)

En 1993 los indígenas a través de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) convocan al Primer Festival de Cine y Video de las Naciones de Abya Yala. Se exhibieron 130 trabajos de indígenas desde Alaska hasta Chile. Amaru, obra de Oswaldo Guayasamín fue la ganadora. Este festival se continuó realizando año tras año en diferentes países de América Latina.

Según Janeth Cuji, Dirigente de Comunicación de la CONAIE, después de este festival de Abya Yala la CONAIE estuvo fuera de los festivales. “Algo pasó con la anterior dirigencia que se desvincularon de los festivales pero ahora nosotros nos volvimos a vincular, hemos retomado el trabajo del festival. En años anteriores cuando la CONAIE no participó también se hicieron muestras pero no hubo tanta acogida.” (Entrevista a Janeth Cuji, Agosto 2009).

Fue a partir del 2008 que volvieron a vincularse con los festivales cuando formaron parte del Noveno Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. De este festival se hablará en el siguiente capítulo.

Ese mismo año se realiza en Quito el *Encuentro Latinoamericano de Medios de Comunicación Alternativa y Popular*, donde la democratización de la comunicación fue el eje de las discusiones. Incorpora como “actores en el ámbito de lo popular a movimientos sociales y populares, grupos de mujeres, jóvenes, etc. dando un giro importante porque hasta hace poco los actores de lo popular eran únicamente los pobres, los obreros y los campesinos, sin tomar en cuenta otras entradas como el carácter de género, generacional o, el factor étnico. Además su denuncia no se manifiesta a una clase dominante, sino a un sistema político económico que excluye de sus beneficios a la mayoría. Por otro lado, no expresa una reacción y negación tan radical a los medios masivos, al contrario se plantea la comunicación alternativa popular desde estos medios.” (Dubravcic Martha, 2002: 55)

En 1995 empieza a funcionar en Quito el cine club “El biógrafo”, que exhibe material cinematográfico en video, desatándose una dura polémica con los dueños de salas de cine y distribuidores cinematográficos.

En 1996 El Municipio de Quito aprueba la ordenanza de espectáculos cinematográficos, que libera los precios de las entradas a las salas de cine, lo cual

provoca la modernización de las mismas. Se construyen los Multicines con ocho salas y Cinemark con siete; posteriormente se instalan en Guayaquil y Cuenca.

Abdalá Bucaram fue electo presidente el 10 de agosto de 1996 y fue derrocado el 5 de febrero de 1997.

Su caída significó un nuevo momento de confluencia posible debido al conflicto que entabló Bucaram de manera simultánea con la mayoría de los sectores de la sociedad.

Bucaram fue acusado de mal uso de gastos reservados y de otros hechos de corrupción. Las exigencias de la mayoría de la población no iban dirigidas hacia el Gobierno sino hacia el Congreso: destitución de Bucaram, instalación de un Gobierno Interino, convocatoria a una Asamblea Constituyente que reforme la Constitución, adelanto de las elecciones y derogación de las medidas económicas. El presidente Bucaram contestó que no le preocupaba el paro cívico, ya que era organizado "por cuatro holgazanes".

Una vez derrocado Bucaram se posesionó el presidente interino Fabián Alarcón quien gobernó del 11 de febrero de 1997 al 10 de agosto de 1998. El presidente interino convocó más tarde a una consulta popular para legalizar su situación.

En 1998 se convocó a una asamblea constituyente para reformar la Constitución. En esas reformas se introdujeron algunas disposiciones para evitar los hechos que ocurrieron en 1997. La nueva constitución fue puesta en vigencia el 10 de agosto

de 1998, cuando tomó posesión del cargo Jamil Mahuad.

En el período de Mahuad estalló la crisis bancaria y se agravó la devaluación del sucre. Este régimen afrontó dos bloqueos por los taxistas del país y movilizaciones de los indígenas.

El 21 de enero del 2000, Mahuad fue destituido de la presidencia tras un levantamiento indígena, cívico-militar, que se tomó el Congreso, la Corte Suprema de Justicia y el Palacio de Carondelet. El Congreso lo cesó en sus funciones por abandono del cargo.

El levantamiento del 21 de enero fue encabezado por el coronel Lucio Gutiérrez, quien después fundó el partido Sociedad Patriótica, con el que llegó al poder.

Tras la caída del presidente Mahuad, asumió el poder Gustavo Noboa, quien era el vicepresidente. Noboa ejerció el poder hasta el 15 de enero del 2003, en que asumió Gutiérrez.

Posteriormente, Noboa fue enjuiciado por el diputado socialcristiano León Febres Cordero, por lo que salió del país con asilo a República Dominicana.

De 1997-2001, Según Martha Dubravcic, entramos a una etapa de nuevas fragmentaciones, cada sector actúa de manera aislada y fragmentaria, lo que se evidencia pese a intentos de articulación, como fue el movimiento que derrocó al presidente Jamil Mahuad.

En todo este contexto de más de veinte años de vida democrática puede establecerse el surgimiento de algunos nuevos actores sociales y la readecuación de otros a las coyunturas.

El *movimiento sindical* se encuentra en declive, debido a que la economía empieza a girar en torno al capital financiero y ya no a la industria; debido a la disminución de requerimiento de mano de obra, a nuevas formas de organización industrial y empresarial, y a la deslegitimación del sector sindical por los gobiernos de turno.

El *movimiento indígena* aparece con mayor protagonismo a partir del levantamiento de 1990, en el que pedía la resolución al conflicto de tierras y el Estado plurinacional. Así los indígenas, que hasta entonces solo habían sido considerados elementos de folclore, asumieron protagonismo social.

No duró mucho este protagonismo, y hoy experimentan una fuerte decadencia, a partir de su participación en el derrocamiento de Mahuad el 21 de enero de 2000, y que se visualiza en la fragmentación interna del movimiento.

El *movimiento campesino*, por mucho tiempo opacado por el movimiento indígena, por fin logró desvincularse y establecer claramente que se trata de dos actores distintos, sin embargo en el momento de rearticularse no logró mucho éxito. El eje de lucha del movimiento campesino fue por mucho tiempo el derecho a la tierra y territorio, en las dos últimas décadas el interés se centró más bien en el crédito, la infraestructura, los servicios y la producción.

El *movimiento poblacional*, experimenta una fragmentación. Mucho se identifica a los movimientos barriales con los llamados movimientos poblacionales. Lo cierto es que un movimiento poblacional como tal aún no se ha conformado. Más bien puede hablarse de movilizaciones barriales, luchas locales, que se han dado por causas que tiene que ver principalmente con la ejecución de obras, lucha contra el centralismo y contra políticas económicas de gobierno. La organización barrial se encuentra atravesando una crisis, quizás debido a que la inmediatez y urgencia de los problemas hace que la gente se preocupe más por su supervivencia inmediata y no tanto así por una causa colectiva.

Respecto al *movimiento ambientalista*, pese a la existencia de cada vez más instituciones e instancias de gobierno y no gubernamentales para la protección de la naturaleza y el medio ambiente, entre ellas el Comité Ecuatoriano para la Defensa del Medio Ambiente y la Naturaleza, CEDEMA, instancia que agrupa a las demás organizaciones ambientalistas del Ecuador, no puede decirse que el llamado movimiento ambientalista o ecologista constituya un movimiento propiamente dicho; se presenta más bien como una serie de movilizaciones institucionales puntuales, de acción para la defensa de la naturaleza.

El *movimiento de los Derechos Humanos* pasa por un momento de franca consolidación. Durante los últimos años han aparecido nuevos organismos de Derechos Humanos que han diversificado y especializado sus campos de acción, en documentación, problemas jurídicos, denuncias, refugiados y atención psicológica a víctimas de violación de estos derechos. Así por ejemplo tenemos a la

Asamblea permanente por los Derechos Humanos y el Instituto Regional de Derechos Humanos; existen también otras organizaciones que, sin llamarse de derechos humanos, trabajan en ello.

3.8. La televisión: un medio más efectivo de denuncia y difusión

Justamente la poca difusión del documental independiente hizo que se consoliden los programas de televisión como un medio más eficaz de llegar a un mayor público con temas de interés colectivo.

Como ya se mencionó anteriormente, Freddy Elhers, quien había empezado haciendo documentales, rápidamente se consolidó como productor televisivo.

Después de haber hecho el programa “Por los Caminos de Nuestra América”, Freddy Elhers emprende el proyecto para hacer el programa “La Televisión”. Rodrigo Robalino ayudó a hacer el piloto para presentar al canal Teleamazonas. Freddy convocó a algunos realizadores para hacer el programa. Entre los que empezaron estuvieron Roberto Barriga y Eduardo Khalifé.

Fue así que en el año de 1990, nació el programa “La Televisión”, que ha sido transmitido a nivel nacional todos los domingos y ha mantenido los niveles de sintonía más altos en la televisión ecuatoriana hasta la actualidad.

Rodrigo Robalino, quien ha trabajado con Freddy Elhers por casi treinta años, explica que en esa época “se estimaba que los documentales y los programas de televisión eran un ladrillo cuando topaban temática ecuatoriana, eran una cosa

súper pesada. Nosotros nos propusimos terminar con eso”. (Robalino Rodrigo, 2009)

A pesar de que el programa empezó para mostrar lo positivo de nuestro país, los temas a tratar en los reportajes se tornaron cada vez más diversos ya que se trataba de una revista familiar. Se plantearon hacer un programa cultural que tenga puntos de vista que sean un aporte para la transformación del país.

“Fue una estrategia el decir que hacíamos reportajes y no documentales porque se suponía que el documental hacía sentir a los televidentes como que es una cosa demasiado grande, demasiado pesada, para un grupo determinado. Por eso quedamos con el canal que no hablaríamos de documentales sino de reportajes a pesar de que según mi criterio un reportaje de 15 minutos podría ser perfectamente un documental.” (Robalino Rodrigo, 2009)

Los temas de denuncia siempre han sido coyunturales. Algo que ha caracterizado al programa es que siempre han mostrado su punto de vista desde la opinión de los realizadores. “Freddy tenía una posición que obviamente apoyábamos los que trabajábamos con él. Apoyábamos sus comentarios y su posición política que va apareciendo cada vez más en el programa que incluso le lleva a participar políticamente en elecciones”. (Robalino Rodrigo, 2009)

Rodrigo recuerda que en un programa hicieron una denuncia sobre la siembra de productos vegetales regados con aguas servidas. En ese programa Freddy Elhers dijo: “estos tomates estás regados con agua de caca”. Eso fue muy impactante

porque fue quizás la primera vez que en la televisión ecuatoriana se mencionaba la palabra “caca” hasta ese momento.

Este reportaje podría interesar posiblemente más a los padres, pero de todas maneras su intención era la de llegar a todos los públicos. Por este motivo es que así mismo han abarcado temas tan diversos como reportajes sobre los colibrís, sobre cómo se hacen los sombreros, sobre museos, etc.

Desde un inicio se marcó además una tendencia que evidenciaba su posición en defensa del medio ambiente y de la ecología.

Según Rodrigo Robalino una de las primeras campañas que se hizo en “La Televisión” fue la de *Salvemos al cóndor*, campaña que causó gran impacto en el país.

Rodrigo Robalino recuerda que cuando realizaron una denuncia sobre la caza de tiburones hubo personas que les hicieron llegar videos aficionados e institucionales.

Así mismo cuando han realizado reportajes sobre el impacto de la petroleras en la amazonia, ONG’s y organizaciones como *Acción Ecológica* les han hecho llegar videos para que vean lo que está pasando.

Mucho del material que les ha sido entregado ha servido para empezar a hacer un reportaje, pero aún así siempre han ido al lugar donde se registraron las imágenes.

En general han tratado temas sobre los cuales no se han profundizado. A veces una noticia les ha inspirado a hacer un reportaje.

El éxito que tuvo el programa hizo que la cantidad de realizadores que colaboran con reportajes llegue a 30 personas.

El programa devela muchas situaciones, muestra la realidad, una realidad desconocida, una realidad mostrada con dignidad para favorecer a los cambios que deben darse en esta sociedad.

Según Rodrigo Robalino, “los documentales de denuncia era lo que pretendía, lo que se necesitaba, lo que era necesario hacer en esa época”.

Pocos años después de haber iniciado el programa “La Televisión”, se emprendió el proyecto de “El Club de La Televisión” que según cuenta Rodrigo Robalino empezó fundamentalmente porque recibían cartas y llamadas telefónicas de televidentes que pedían copias de algunos reportajes.

“También empezamos a enterarnos que algunas profesoras pedían a sus alumnos que vean el programa y luego de ver el programa ella conversaba con ellos. En otros colegios pedían que vean el programa y que hagan un resumen de un determinado reportaje porque eso es lo que les interesaba.” (Robalino Rodrigo, 2009)

Fueron los televidentes los que nos exigieron que el programa tenga esta otra forma de comunicación. Fue así que Freddy Elhers decidió hacer el “Club de La Televisión” y ponerlo a funcionar.

Hubo una reunión con algunos maestros en donde se decidió como iba a funcionar. Se decidió que podían ser miembros del club los colegios que tengan un aula dedicada a la proyección de audiovisuales. Rodrigo Robalino recalca que querían provocar que sus reportajes sean el punto de partida para discusiones.

Esta fue una propuesta completamente nueva e innovadora ya que siempre ha existido esa separación de que lo que estaba hecho para televisión no se proyectaba en otros lugares. La proyección con foros estaba limitada a los documentales cinematográficos.

El "Club de La Televisión" cuenta con 71 colecciones y programas especiales con los más variados temas: naturaleza, viajes internacionales, personajes históricos, viajes por el Ecuador, biografías, etc. Además, se ofrece servicio de grabación (formato DVD) del archivo que cuenta con más de 3.000 reportajes de todos los temas.

Más de 350 organizaciones, colegios y escuelas forman parte de la Fundación Club de La Televisión.

“La Televisión” ha producido más de 4.500 reportajes, en más de 40 países en los cinco continentes, e innumerables destinos dentro de Ecuador. El programa ha emprendido arriesgados y novedosos proyectos especiales, entre los más

destacados se encuentran: El Proyecto de las Américas 1 y 2 (un recorrido a lo largo y ancho de América, desde Tierra del Fuego hasta Alaska, los Andes y el Amazonas), Viaje alrededor del Mundo, y La Ruta del Libertador.

El programa “La Televisión” ha sido galardonado en dos ocasiones con el prestigioso premio “Rey de España” al periodismo en televisión, así como el premio “GLOBAL 500” otorgado por las Naciones Unidas en reconocimiento a la defensa del medio ambiente.

Eduardo Khalifé, quien empezó trabajando como realizador en el programa, tiempo después sacó su propio programa de televisión llamado “Ecuador Tierra Dentro”, que emplea el formato de documentales televisivos del tipo reportaje con una duración aproximada de 25 minutos. La locución en off lleva a través de un tema específico.

Se pudo observar en la Cinemateca Nacional un documental sobre las aves en el que trata sobre las distintas especies de aves que habitan en el Ecuador. Cuenta con testimonios de ornitólogos que explican los procesos evolutivos de algunos pájaros como el colibrí. Recorre los diferentes ecosistemas del Ecuador, como son los bosques, la selva, las montañas y páramos.

Menciona al equipo de “Ecuador Tierra Dentro” que viajó por todo el Ecuador para lograr las imágenes. Al final hace una breve denuncia sobre la extinción de algunas especies de pájaros y la destrucción de las especies. Menciona sobre el cóndor que se encuentra en peligro de extinción.

Se pudo observar otro documental que habla sobre las plantas. Inicia tratando sobre las enfermedades y epidemias que vinieron de Europa. Hace una denuncia sobre la desnutrición, insalubridad por contaminación del ambiente. Habla también sobre la contaminación medicamentosa, refiriéndose a los efectos colaterales de los medicamentos. Como contraparte de esto, inicia hablando sobre la herencia ancestral de las plantas, su uso medicinal por parte de las comunidades indígenas en el Ecuador.

El programa “La Televisión” dio paso a que se desarrollen diversos programas de televisión que abarcan temas a profundidad en el formato de documentales o reportajes. Cabe mencionar así mismo el programa “Día a Día” que apareció tiempo después y que replica de alguna manera el estilo impuesto por “La Televisión”.

En el siguiente capítulo se hablará en detalle sobre la producción de documentales independientes que finalmente toma impulso, tomando además distancia del documental para televisión. El cine documental y el videoactivismo se consolidan gracias a los festivales y salas de cine alternativo que surgen en el país.

CAPÍTULO 4

4. El cine documental militante y el video activismo en el Ecuador

Como se ha venido demostrando a lo largo de esta investigación en el Ecuador ha existido una vasta producción de documentales que han podido ser enmarcados dentro de la tendencia del cine militante y del videoactivismo. A pesar de esto, de acuerdo a la información que se ha podido recopilar, no ha existido ningún Festival, Muestra o Ciclo de cine que identifique a las obras como “cine militante o videoactivismo” en el Ecuador.

Justamente lo que motivó al estudio y descubrimiento del cine militante y el videoactivismo en el Ecuador fue una serie de muestras que se han realizado en distintos países de América Latina y que promocionan este tipo de documentales. Lo que sorprende es la poca presencia de las producciones ecuatorianas a pesar de que, como se demostrará en este capítulo, existe gran cantidad de documentales que se realizaron a partir del año 2000 en el Ecuador y que podrían haber participado en estos festivales y demás muestras. La información de los festivales, ciclos de cine y encuentros que se mencionarán fueron tomados del Internet ya que es el único medio por el cual se conocen en el Ecuador.

Se pudo identificar además que de acuerdo a estos festivales y muestras, el cine documental militante y el videoactivismo convergieron en uno solo, no existe una separación concreta. Por lo tanto se mencionarán tanto los largometrajes y cortometrajes que en su totalidad han sido filmados en video.

4.1. Muestras y Festivales de Cine Documental Militante y Videoactivismo

En el año 2006 se realizó el “Ciclo de cine militante Latinoamericano en Lanzarote”, del 21 febrero al jueves 23 de febrero de 2006 en el Cine Buñuel de Lanzarote se proyectaron películas y documentales de denuncia social hechos en Latinoamérica.

En este ciclo de cine se proyectó el documental ecuatoriano, *Camal* (2000) del ecuatoriano Miguel Alvear. Según la sinopsis, el documental describe la situación en la que malviven varias familias en torno al matadero Camal.

En Caracas, Venezuela, del 23 al 29 de Enero del 2006 se realizó la “1era. Muestra de Documentales independientes y videoactivismo”, en donde se presentaron dos documentales ecuatorianos.

La “Muestra de Documentales Independientes y Videoactivismo” presenta cortos y medimétrajes realizados de manera autónoma. Sus promotores son la Organización Nelson Garrido (ONG) y el periódico El Libertario, con la idea de crear un espacio para la discusión e intercambio audiovisual, y mostrar algunas de las producciones recientes de carácter social realizadas en el planeta.

En esta primera muestra se presentó el documental ecuatoriano *Sarayaku: El corazón de la Amazonía* (19 minutos) realizado en el 2004 por Laetitia Bertolino. Este documental relata la resistencia del Pueblo Kichwa de Sarayaku, quienes desde 1997 se oponen a la explotación petrolera en sus comunidades. La

resistencia de la comunidad ha logrado detener el intento del Estado ecuatoriano y de la compañía argentina CGC de comenzar la extracción de hidrocarburos en la zona.

También se presentó, *Ni cagando*, realizado en el 2004 por Productores Autónomos y Gennerica. El documental es una crónica de las diferentes movilizaciones contra el Área de Libre Comercio de las Américas realizadas desde el 2002 en Ecuador. El documental explica los alcances de este proyecto y la resistencia que ha generado, con entrevistas a activistas como Jaime Guevara y otros.

En la “Segunda Muestra de Documentales Independientes y Videoactivismo”, realizada al año siguiente, en 2007 en Caracas, se presentaron 3 documentales ecuatorianos entre decenas de documentales del mundo.

A continuación las sinopsis de los documentales que se proporcionan en la página web.

Los caminos de la madera (7 minutos 39 segundos), realizado por Acción Ecológica en el 2005. Sinopsis: Ecuador es un país exportador de madera proveniente de la selva amazónica, condición que hace del país latinoamericano la región con una de las tasas de deforestación más altas del mundo. Registro de los mecanismos relacionados con el negocio extractivo y testimonios de las poblaciones afectadas y de activistas ecológicos.

Bonita banana (22 minutos 52 segundos) realizado por Jan Nimmo en el 2005. Sinopsis: Las escandalosas condiciones de producción y exportación de bananas en Ecuador son registradas en este documental realizado por la artista plástica Jan Nimmo, como parte de la campaña “Banana link”, la cual pone al descubierto la condición de los campesinos y campesinas de los países productores de bananas.

Plan Colombia... Plan de muerte (85 minutos), realizado por Christian Carrasco en el 2007. (Ecuador, 2007). Sinopsis: Desde una perspectiva ecuatoriana, se analiza el Plan Colombia como un instrumento de dominación para el continente por parte del gobierno de Estados Unidos. Entrevistas con comunidades afectadas, activistas y académicos.

En el 2004 nació el “FELCO” (Festival Latinoamericano de la Clase Obrera) como una iniciativa del grupo Ojo Obrero (www.ojoobrero.com). El festival se identifica por ser un "Festival latinoamericano de cine documental militante". Hasta el momento lleva seis ediciones internacionales realizadas en Argentina, Bolivia, Brasil y Chile. Es concebido como respuesta a la necesidad de crear espacios de distribución y exhibición de las producciones de todos aquellos realizadores y grupos que a lo largo de América Latina y el mundo se comprometen, con sus cámaras al hombro, con la lucha de sus pueblos.

Este Festival “creció al calor de las representaciones cinematográficas de las rebeliones populares que atravesaron nuestro continente desde del Argentinazo en 2001, el Octubre boliviano en 2003, las rebeliones en Ecuador y Perú; la lucha del

pueblo venezolano contra el golpismo imperialista en el 2002, la comuna de Oaxaca en México, la lucha de los campesinos y trabajadores rurales sin tierra en Brasil y el resto del continente; las de los movimientos de desocupados argentinos, las de los estudiantes <pingüinos> chilenos y las de los pueblos originarios de todas las regiones”.

En su primera convocatoria del año 2004 expresaron lo siguiente: "Intentamos, con este Festival, no solo difundir las producciones del llamado <cine militante> o <cine piquetero> (como es denominado hoy en Argentina) sino también que los realizadores individuales y grupos que están en las calles con sus cámaras para reflejar la realidad desde el lugar de los que luchan, tengamos la oportunidad de conocernos e intercambiar experiencias”.

Los organizadores del FELCO se propusieron "reivindicar la corriente de cine militante”, ayudando a reintegrarle su verdadero sentido histórico y fundacional, el compromiso concreto con los trabajadores en lucha y por lo tanto, lejos están de una actitud contemplativa o "solidaria", ya que son parte y constructores, al igual que muchos militantes-cineastas que los han precedido históricamente, de la lucha diaria de piqueteros, sin tierra, sin comida, sin trabajo, de todos los que se levantan contra la barbarie capitalista.

“Hacemos nuestro aporte registrando, interrogando, exhibiendo y colectivizando experiencias de lucha política, y siendo partícipes y actores de esta construcción colectiva.” (www.ojoobrero.com)

En la presentación del Festival en su página web (www.felcoargentina.com.ar) declaran que la presencia de las cámaras militantes es ya un fenómeno internacional.

“Las tendencias a la rebelión popular han hecho resurgir estas expresiones de cine en distintos países continuando una tradición que se remonta a las primeras imágenes de Eisenstein y atraviesa el siglo veinte con expresiones en América Latina como el Cine de la Base, Cine liberación en Argentina o la Cinemateca del 3er Mundo en Uruguay.” (www.felcoargentina.com.ar)

En otro apartado aseguran que "se trata de un festival militante" ya que se sienten continuadores del esfuerzo de los realizadores de los 70 como Cine de la Base en Argentina, C3M de Uruguay, Cinema Novo en Brasil, que desde distintas ópticas intentaron retratar, apuntalar y desarrollar la lucha de nuestros pueblos contra la explotación y la miseria. Aseguran que hoy, estas expresiones están resurgiendo al calor de los nuevos acontecimientos y están seguros que llegó el momento de ponernos en contacto y analizar nuestras realidades y experiencias.

El Felco es también una gran oportunidad para tomar la posta dejada por cineastas y militantes de la generación anterior en el sentido del agrupamiento político-cultural y la colaboración mutua de realizadores de argentina y de otros países. Se dirigen en primer lugar a los realizadores del medio audiovisual pero no solo a ellos, también a todos aquellos que desde el campo de las artes y la cultura se identifican con la lucha de sus pueblos.

No se limitan a proyectar las películas seleccionadas en una Muestra Central. Durante la preselección pública, se proyectan los documentales en los comedores piqueteros, sindicatos y empresas bajo gestión obrera, Centros Culturales y Asambleas Populares, constituyéndose en sedes del Festival.

Las películas son recibidas en Argentina, preferencialmente en el formato DVD NTSC o PAL, pero también pueden ser recibidas en MiniDv o VHS. Pueden haber sido captadas en cualquier formato (35 y 16mm, vídeo digital o VHS).

La única condición para las películas que participan del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera es temática, no hay un criterio estético de preselección, ni jurados, ni premios. Ya sean documental o ficción, largo o corto, videoclip, programa televisivo, informe, etc.; la condición es que hagan referencia a alguna de las siguientes temáticas:

La cuestión de la propiedad privada, fábricas ocupadas, la vivienda, la tierra, trabajo, el movimiento de desocupados, luchas sindicales, la tercerización y flexibilización laboral, la lucha por las condiciones laborales, insurrecciones populares, rebeliones populares, la lucha de Pueblos Originarios, defensa de los recursos naturales y lucha contra la contaminación, la lucha de la mujer, la lucha de la juventud, la lucha estudiantil y de la comunidad educativa, derechos humanos, represión institucional, historia del movimiento obrero, etc.

Estos temas no son limitados, son simplemente una muestra para ilustrar el carácter del festival, y fueron definidos en función de los análisis hechos por las

sucesivas ediciones del Felco en sus convocatorias, debates y declaraciones de cierre.

En su página web cuentan con una detallada lista de todas las producciones que han participado a lo largo de los seis festivales que han venido realizando. Los documentales se encuentran clasificados de acuerdo a su temática con su respectiva ficha técnica.

Después de una exhaustiva revisión de todos los documentales que allí tenían, no se encontró ni un solo documental ecuatoriano que haya participado.

Entre tantas otras muestras y festivales que se han realizado en América Latina, constan la muestra de "Videoactivismo argentino (1994-2006)" y "El Festivalito" (Festival Internacional de Cine Chico de Canarias - Isla de La Palma), entre otros.

Como se demostrará, no es que en el Ecuador no se realicen producciones que puedan haber entrado en estos festivales, sino que simplemente no se han enviado. Surge de este modo, la necesidad de realizar en el Ecuador la "Primera Muestra de Cine Documental Militante y videoactivismo en el Ecuador", que incluya las obras que se han realizado a partir de la década de los setentas hasta la actualidad. Es necesario hacer que las personas conozcan los términos, pero la práctica del cine militante y el videoactivismo resulta insuficiente si únicamente se exhiben, lo importante es generar debates alrededor de los documentales para que cumplan su papel movilizador por el cual fueron concebidos.

4.2. La difusión del cine documental militante y el videoactivismo en el Ecuador a partir del año 2000

A continuación se mencionarán algunas de las más importantes muestras y festivales de documentales en el Ecuador, de donde se pudieron seleccionar varios documentales enmarcados dentro de la tendencia que se está analizando.

En el 2002 surge la mayor vitrina para la exhibición de documentales en el Ecuador, los “Encuentros del Otro Cine: EDOC”. En su página web declaran que el festival tiene por objetivo “promover la libertad de expresión y el desarrollo del cine documental ecuatoriano que cumple un doble papel de medio de expresión artística y de testimonio de la realidad social, política y cultural que vivimos”. También se promueve, a través del festival, el conocimiento de otras realidades y culturas que se ven reflejadas en la obra de cineastas documentalistas del mundo entero.

Las sedes del festival son las ciudades de Quito (5 salas de exhibición con capacidad para 600 espectadores en total), Guayaquil (1 sala con capacidad para 350 espectadores), Manta (1 sala con capacidad para 200 espectadores) y Cuenca (1 sala con capacidad para 500 espectadores). El EDOC se viene realizando de forma anual desde el año 2002. Su más reciente edición se realizó en mayo de 2009.

El festival exhibe durante diez días en Quito, 15 días en Guayaquil y 6 días en Manta o Cuenca un total de 70 filmes documentales venidos del mundo entero,

entre ellos un promedio de 10 a 12 filmes ecuatorianos o relacionados con el Ecuador. Los filmes se presentan en formatos profesionales de video con la correspondiente autorización de su derecho habientes – titulares de derechos de autor – y usualmente con presencia de algunos de los directores o realizadores. Adicionalmente se realizan charlas y foros relacionados con la temática de los filmes. El festival publica un catálogo (500 ejemplares), un periódico (20 mil ejemplares), 4 programas de mano (1 en cada ciudad con 20 mil ejemplares en total) y 1 afiche.

En la edición del 2008 el festival tuvo 11.221 espectadores en tres ciudades. Son usuarios beneficiarios los cineastas ecuatorianos que exhiben sus filmes, el público que tiene acceso a las publicaciones y los usuarios de la videoteca del festival en donde pueden ver los filmes posteriormente para fines de estudio e investigación. En la octava edición de los EDOC, Cinememoria publicó un catálogo que contiene todos los títulos con su respectiva sinopsis de los documentales que participaron en las anteriores ediciones de los EDOC. La “Corporación Cinememoria” fue creada en 2001 con el objeto de promover el cine documental y la conservación del patrimonio audiovisual en el Ecuador. La selección completa de sus documentales se encuentra también disponible en su página web.

Una vez revisado la totalidad del catálogo, se pudieron encontrar algunos documentales ecuatorianos que entrarían en la tendencia del cine documental militante y el videoactivismo. Los documentales escogidos se mencionarán más

adelante clasificados dentro de las distintas temáticas que abordan como se ha venido haciendo a lo largo de esta investigación.

En el 2004 se realizó el “Festival de Cine y Vídeo Universitario de los Países Andinos”, cuyo mérito principal fue la serie de conversatorios sobre temas fundamentales relacionados a la realización de imagen en movimiento en el Ecuador. Dentro de la competencia y en la categoría ficción el colectivo artístico Sapo Inc. obtuvo el premio con su vídeo *Otra historia de amor*, dirigido por Juan Rhon. Un promedio de 500 personas asistieron al evento para apreciar trabajos de Ecuador, Perú, Chile y Colombia.

Ese mismo año doce cintas políticamente incorrectas, que apuntan a la ruptura de esquemas y que jamás han sido exhibidas en circuitos comerciales, fueron exhibidas gratuitamente en una de las salas del cine “Ocho y Medio” dentro del Foro Social de las Américas en la muestra titulada "Nuestro eje del mal", con la que el “Ocho y Medio” reivindica su postura de riesgo y autonomía en la programación.

Del lunes 22 al sábado 27 de octubre de 2007 en Quito, Ecuador se realizó la Semana del festival de cine documental "Nuestra América". En el marco del V Encuentro Continental de Solidaridad con Cuba. Los documentales se presentaron en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en el Aula Benjamín Carrión de 16H00 a 20h00. La entrada fue libre.

Los organizadores del festival en su presentación dejaron por escrito que “Nuestra América” ha sido escenario de muchos acontecimientos que la historia formal a negado, sin embargo el testimonio de esas acciones está más vivo que nunca, pues la otra historia no se detiene, camina a galope del pueblo...que más temprano que tarde está construyendo su propio destino. En este camino, el cine documental es un elemento que no ha dejado morir esa esperanza y huella de los hombres y mujeres que se han puesto a la altura de las circunstancias que el tiempo lo señaló, aquí están para contarnos esos sucesos”.

En el festival se recogieron las producciones más representativas del continente, como un homenaje a la dignidad y resistencia del pueblo cubano.

Los organizadores del festival fue la Comisión de Comunicación del V Encuentro, conformada por el Colectivo Minga social Comunicación, Radio La Luna, Altercom, INREDH Comunicaciones, Red de Comunicación Comunitaria del Ecuador, ICAP, Coordinadora Juvenil de Solidaridad con Cuba, Radio Casa de la Cultura, Taller de Creación "Son País", Partido Socialista Ecuatoriano y Colegio Federico Gauss.

En el marco del II Congreso Continental Bolivariano, del 24 al 27 de febrero de 2008 se realizó la *Primera muestra de Cine Documental Bolivariano*. Del 21 al 26 de febrero de 2008. La muestra fue en la Sala Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El tríptico que promocionaba la Muestra y su programación se refería a Bolívar como “gestor de un ideario y una lucha plenamente vigentes, por profundas transformaciones sociales y humanistas que deben ser retomados como propuesta alternativa al predominio de los imperios, esta esperanza es asumida hoy por la Coordinadora Continental Bolivariana que marchando de la mano del libertador construye un espacio alternativo en donde cabemos los que no hemos claudicado en la construcción de una Patria Grande, libre de la dominación imperial”.

Termina diciendo que “en este caminar muchas han sido las expresiones y formas de lucha, una de ellas es el Cine Documental, para mantener latente el sueño de los pueblos que nace de la lucha de los libertadores”.

La Muestra de Cine Bolivariano, se realizó con la finalidad de presentar producciones cinematográficas que recogen las distintas temáticas y testimonios de todo el Continente.

Invitaba a participar de la Muestra Bolivariana para disfrutar del “otro cine documental”, de ese que surge de las entrañas del pueblo: de su dolor, rebeldía, esperanza y alegría de ver surgir en los brazos levantados la bandera de la Patria Grande de Bolívar y Nuestra América de Martí.

Los organizadores fueron, la Coordinadora Continental Bolivariana, Movimiento Bolivariano Alfarista, Minga Social Comunicación, Red Nacional de Comunicación Comunitaria, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Radio Casa de la Cultura y Radio La Luna.

En Junio de 2008 el Colectivo Minga Social convocó al *1er Encuentro de Video Documental Comunitario “La Imagen de los Pueblos”*, que es una propuesta audiovisual comunitaria que tiene el propósito de socializar las producciones documentales de América Latina, Ecuador y otros continentes del mundo en los barrios, comunidades, pequeñas ciudades y organizaciones populares que no tienen la oportunidad de ver cine, video y en particular obras documentales alternativas de enfoque social y comunitario.

Se convocó a cineastas, videastas, realizadores, medios comunitarios, televisoras, organizaciones sociales, culturales y creadores audiovisuales para que participaran del encuentro enviando sus documentales a Ecuador.

Durante los 4 meses que duró la convocatoria llegaron alrededor de 120 documentales de Argentina, Chile, Paraguay, Perú, Colombia, Venezuela, Brasil, Costa, Rica, Nicaragua, Guatemala, México, Estados Unidos, Italia, Francia, España y Nueva Zelanda.

Después de una revisión de las obras documentales el Comité de Selección y el equipo de Minga social seleccionó 70 documentales que fueron los que se presentaron en la gira de proyecciones del “1er Encuentro de Video Documental Comunitario” en las provincias de Imbabura, Carchi y Pichincha de la Sierra Norte del Ecuador.

El itinerario de proyecciones empezó el 24 de octubre en la ciudad de Ibarra y culminó el 30 de noviembre en el Barrio Itchimbía en la ciudad Quito.

En el marco del Encuentro se dictaron dos talleres de producción documental, uno en la ciudad de Ibarra los días sábado 15 y domingo 16 de noviembre y el segundo en el mes de diciembre en Pifo en la provincia de Pichincha.

Entre los objetivos de este encuentro está el reivindicar los espacios de reunión, reflexión y de acercamiento con la familia, el barrio, la comunidad y asociaciones, recuperando los espacios públicos, las plazas, los parques, las casas comunales con prácticas comunitarias de convivencia.

Como segundo punto mencionan que quieren “aportar en la sensibilización, la concienciación y la criticidad de la población de las realidades ecuatorianas y mundiales, lo que ayudará a articular y formar grupos, organizaciones y redes de gestores culturales que a mediano o largo plazo serán los nuevos creadores audiovisuales”.

Tercero, “fomentar una política audiovisual local de formación, producción y proyección sostenida en las provincias de Sierra Norte”. Y por último, “hacer que la comunidad participe, opine, se vincule a los nuevos espacios del cine, video y artes cinematográficas”.

Minga Social Comunicación es un colectivo que desde el 2002 impulsa y fortalece procesos de comunicación comunitaria en el campo y la ciudad. En coordinación con varias organizaciones populares, instituciones sociales, entidades públicas y privadas de Ecuador promueven espacios de capacitación en periodismo comunitario; radial, televisual, impreso y digital, manejo de las nuevas tecnologías

y producción audiovisual, trabajo que está encaminado a proyectar nuevos comunicadores populares para que recreen la comunicación con su propia voz e imagen y que sean capaces de sostener una comunicación que fomente el debate y la participación protagónica de la comunidad.

Quien quizás ha realizado la mayor cantidad de muestras de cine ecuatoriano a lo largo de la historia es la Cinemateca Nacional. Entre sus muestras consta la Muestra *Tesoros del archivo fílmico ecuatoriano* (Primera, segunda y tercera temporada), realizadas en el 2007, 2008 y 2009; la Muestra *Documental y ficción del cine ecuatoriano* realizada del 22 al 31 de octubre de 2007 y la *Segunda Muestra Cine Ecuatoriano del Nuevo Milenio* realizada del 1 al 20 de Noviembre de 2008.

Algunos de los documentales que se mencionarán a continuación han sido escogidos de las muestras que ha realizado la Cinemateca Nacional.

Son muy pocos los largometrajes documentales ecuatorianos que, sin dejar de tener una posición crítica frente al hecho que presentan han podido llegar a las salas de cine comerciales o la televisión. Se mencionarán estos casos contados. Las únicas salas que han receptado la mayoría de documentales ecuatorianos, casi sin restricciones, han sido las salas del cine Ocho y Medio y las Salas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Se han realizado varias proyecciones de una sola vez en la Sala Benjamín Carrión (Casa de la Cultura Ecuatoriana) de importantes documentales de denuncia de las que no ha habido registro alguno.

En el 2006, luego de más de veinte años de lucha, se concreta la Ley de Cine en Ecuador. El 3 de febrero se inscribe en el Registro Oficial la primera Ley de Fomento al Cine Nacional.

4.3. Las temáticas del documental del nuevo milenio

Los documentalistas ecuatorianos, retoman temas que han sido de conflicto a lo largo de la historia en el Ecuador. Algunos con una posición más crítica que otros, pero siempre con una clara visión de autor. Se mencionarán los documentales más conocidos por haber participado en las distintas muestras y festivales ecuatorianos que se acaban de mencionar.

Las temáticas son mucho más amplias de lo que se pudo identificar en los años 70 y 80. Se profundizará en el tratamiento y contenido de los documentales que pudieron ser observados, del resto se pondrá su sinopsis para justificar su elección. Así como se ha venido haciendo a lo largo de esta investigación, se mencionará el contexto político y social en el que se realizaron estas producciones.

4.3.1. Derechos Humanos

El gobierno de derecha de León Febres Cordero ha sido sin duda uno de los gobiernos que más atropellos a los Derechos Humanos ha cometido. Como ya se mencionó anteriormente, algunos de los integrantes del grupo guerrillero *Alfaro Vive Carajo* (AVC) fueron asesinados durante el gobierno de León Febres Cordero. De lo que se tiene registro, por esos años ni posteriormente se realizó documental alguno que cuente lo que fue esa terrible época. Tuvieron que pasar casi veinte años para que un realizador se atreviera a denunciar lo que sucedió en esos años.

En el 2005, el realizador Carlos Naranjo estrena su documental *Recuperando la Memoria* (25 minutos), que habla sobre los crímenes de Estado a militantes del movimiento *Alfaro Vive Carajo* durante el gobierno de León Febres Cordero, mostrando una mirada desde las víctimas. Este documental se proyectó en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio del Cine Ecuatoriano (Cinemateca).

Ese mismo año, seguido de este documental, Carlos Naranjo estrenaría el documental *Fausto Bazantes (1980-1986)* un medio metraje documental (30 minutos) que habla sobre la vida y asesinato de Fausta Bazantes, militante del AVC por parte del grupo de operaciones especiales de la policía del gobierno de León Febres Cordero. En el catálogo de películas de Cinememoria presentan el siguiente testimonio de Carlos Naranjo:

“Yo creo que ésta fue una época muy oscura para muchos jóvenes que pasamos por ella y que muchos de mi edad hemos tratado de olvidar, o porque nuestro cerebro tiene mecanismos de defensa y olvida los recuerdos más dolorosos y terribles para nosotros. El documental de Fausto Bazantes, trata de volvernos a esa época oscura para recordarnos que se cometieron crímenes de Estado contra jóvenes que pensaban diferente al gobierno de León Febres Cordero y que con el pretexto de combatir la subversión asesinaron a muchos jóvenes talentosos, dirigentes de Alfaro Vive Carajo, entre ellos Fausto Bazantes. Su familia, amigos y conocidos nos hablan de él y los vecinos de la Av. La Prensa nos relatan cómo fue asesinado por las fuerzas represivas de ese momento.” (Carlos Naranjo, Catálogo Cinememoria, pg. 34)

Este documental se pasó en los EDOC y en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio del Cine Ecuatoriano (Cinemateca).

Dada la sucesión de gobiernos de derecha que habían estado vinculados con el Partido Social Cristiano (PSC) liderado por León Febres Cordero, los crímenes de Estado que se cometieron durante su gobierno no habían podido ser investigados.

Entre las acciones de AVC estuvo la sustracción de las espadas de Eloy Alfaro y de José Montero, del Museo Municipal de Guayaquil; la instalación de un campamento en las montañas de Colope, al norte de Esmeraldas, en donde capturaron a 16 jóvenes. Incluso asaltaron el rastrillo de la Policía, de donde sustrajeron entre 1500 y 1800 armas. Numerosos guerrilleros murieron en el

transcurso de sus luchas.

En el gobierno del Dr. Rodrigo Borja, los dirigentes sobrevivientes de “Alfaro Vive ¡Carajo!” firmarían un acuerdo con el gobernante de centro-izquierda, para dejar las armas. El grupo insurgente había sido diezmado por la implacable persecución a la que los sometió Febres Cordero. La mayor parte de sus dirigentes y militantes estaban muertos o detenidos. El ideal del individuo en una época de cambio que fue debilitado a la fuerza.

El ex grupo guerrillero se disgregó y los asesinatos de sus compañeros de lucha quedaron en la impunidad.

El 15 de enero de 2007, el economista de izquierda, Rafael Correa Delgado (Movimiento Alianza País) fue electo presidente y cumpliendo su promesa de campaña, inmediatamente después de ganar la presidencia convocó a una Asamblea Nacional Constituyente, encargada de redactar una nueva Constitución. A mediados de 2006 los AVC volvieron a juntarse, conformando un movimiento político que pelearía por una entrada con asambleístas a la Asamblea Constituyente.

Seis años antes, la cineasta Isabel Dávalos había empezado a recopilar documentos y testimonios para la realización de un largometraje documental (95 minutos) sobre el extinto grupo guerrillero. Nunca se imaginó que meses antes de estrenar el documental los sobrevivientes del grupo guerrillero se volverían a reunir. Peor aún que así mismo el presidente Rafael Correa conformaría en el

2008 la llamada *Comisión de la Verdad* para investigar los crímenes de Estado cometidos en la guerra contra la guerrilla, el cruel asesinato de los hermanos Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo, detenidos y posteriormente desaparecidos por miembros de la Policía durante el gobierno de Febres Cordero.

El 15 de mayo de 2007, cuando se estrenó el documental sobre el grupo revolucionario Alfaró Vive en el festival EDOC, los periódicos traían la noticia de la desclasificación de documentos confidenciales del Estado. Con este documental, Isabel Dávalos, escarbó en la historia de AVC y al mismo tiempo ató algunos cabos de su memoria personal.

Roberto Aguilar en un artículo titulado “En el Ecuador hubo una vez una guerra sucia” escrito para el periódico del cine Ocho y medio en Junio de 2007, contextualiza en detalle los acontecimientos que relata el documental.

Entre 1983 y 1988, cuando ocurrieron los hechos que narra la película, Isabel Dávalos era una adolescente de clase alta que se enteró brumosamente del asunto pero, igual que la mayoría de chicos de su edad, fue sacudida por los acontecimientos.

“Una generación de colegiales ecuatorianos vivió ese capítulo de la historia como un gran shock mediático, y dejó volar sus miedos y sus fantasías ante el impacto de las noticias sobre rebelión armada y represión, secuestros espectaculares y masacres, asesinatos sumarios y torturas. Eran años inseguros y turbios. De colegio en colegio volaban las historias de aquellos chicos que fueron sacados del

país urgentemente por sus padres. Y los escuadrones volantes de la Policía, que no por nada eran conocidos como <violantes>, hacían sentir su omnipresente intimidación en las ciudades” (Aguilar Roberto, 2007)

Una vez que el gobierno de León Febres Cordero obtuvo victoria militar sobre la guerrilla, todas esas historias fueron enterradas y quedaron sin explicación. La versión oficial expresó frases como “se conjuró la amenaza” o “se extirpó el cáncer de raíz”. Para la generación de Isabel Dávalos, lo mismo que para los ecuatorianos menores de 30 años, que son la mayoría y que en esa época eran muy pequeños o no habían nacido, la historia de AVC quedó grabada en el subconsciente como un misterio sin resolver.

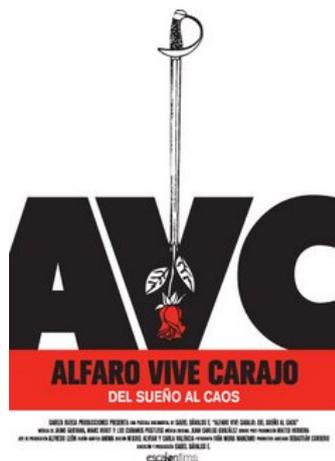
El hilo conductor de *¡Alfaro Vive, Carajo!: del sueño al caos*, son las sensaciones y los borrosos recuerdos de la directora. A lo largo de toda la película, ella vuelve una y otra vez a las viejas tomas de video casero realizadas por su padre en esa época, donde se la ve como en una burbuja, en la cómoda seguridad de su planeta infantil, mientras un país peligroso y amenazante se cernía al otro lado de la puerta de su casa.

En el documental Dávalos se pregunta si ese clima de miedo e inseguridad que se respiraba en aquel entonces obedecía a causas reales o fue inyectado en la sociedad desde el poder. A partir de sus propias incertidumbres, emprende el camino de aproximación a la guerrilla: uno a uno van desfilando en la pantalla los

máximos líderes sobrevivientes de AVC, así como algunos otros combatientes de menor rango para dar su testimonio de lo que fue aquella época.

“Isabel Dávalos va hilando las historias de forma prolija y desapasionada, sin idealizar ni estigmatizar a los protagonistas, sometiéndolos a crítica (les reprocha, por ejemplo, el haber desaparecido de la actividad pública después de que entregaron las armas), pero siempre tratando de comprender los contextos y las circunstancias, de lugar y de época, que los llevaron a la convicción de que la lucha armada era una alternativa legítima de la política”. (Aguilar Roberto, 2007)

Se muestra que los guerrilleros de AVC eran personas con convicciones firmes y el coraje necesario para jugarse la vida. Se enfrentaron contra un poder desmedido, prepotente y arbitrario, y fueron masacrados por un gobierno supuestamente democrático.



“Para que un país pueda cambiar sus estructuras, para que logre enterrar su pasado, es imprescindible enfrentarse con los fantasmas y cerrar los capítulos que quedaron abiertos. En eso, precisamente, se encuentra la sociedad ecuatoriana. Por eso esta es una película importante. Por eso, también, el hecho de que su estreno se produzca al mismo tiempo que

la constitución de una Comisión de la Verdad, es una coincidencia (o una concurrencia) pero no una casualidad. Tampoco lo es el hecho de que la

generación que hoy está en el poder sea la misma (años más, años menos) que la de Isabel Dávalos. Esta película sólo podía provenir de esa generación. De algún modo, la búsqueda de respuestas de la directora es la misma del país.” (Aguilar Roberto, 2007)

Este documental ha sido uno de los pocos que se ha transmitido en televisión (Teleamazonas) con la presencia de Isabel Dávalos y un ex integrante de AVC para discutir después de la película en estudio junto con un periodista. Así mismo tuvo presencia en las cadenas de cine comerciales y por supuesto en el cine Ocho y medio.

En el 2006 se realizó el documental *Entre cuerdas anarquistas*, dirigido por Carla Badillo (29 minutos). Este documental cuenta la historia del cantante de rock Jaime Guevara, un conocido cantautor anarquista que por el año 71, en plena dictadura en Ecuador, organizó el primer festival de rock de Quito. El documental mezcla declaraciones, canciones y fotografías de Jaime Guevara, junto con declaraciones de amigos suyos. Se relata además en parte lo que ha sido la vida política en el Ecuador, con especial énfasis en lo que fue y es la lucha en defensa de los derechos humanos por parte de Jaime Guevara a lo largo de su trayectoria artística.

Se menciona el caso de Aztra y de los crímenes de Estado durante el gobierno de Febres Cordero. Un caso en especial que ha sido motivo de continua protesta por parte de Jaime Guevara ha sido el asesinato de los hermanos Restrepo. Estos dos

jóvenes fueron asesinados por la policía pero sus cuerpos no han sido encontrados hasta la fecha. Este documental fue premiado con el Segundo lugar en el concurso Signis y Segundo lugar en el concurso nacional de documentales “Ojo con la democracia” organizado por Participación Ciudadana. Se proyectó además en el *Encuentro de video documental comunitario*.

Aunque la gestión del gobierno de Rafael Correa ha sido en su mayor parte acertada, motivo por el cual fue reelecto presidente en primera vuelta en mayo de 2009 con un 51.95% de los votos, hay dos hechos que resultan fuertemente cuestionables. Uno es los enfrentamientos entre militares y civiles en Dayuma y otro el proyecto de Ley Minera que aprobó el gobierno ecuatoriano, tema que será topado por varios documentales que se mencionarán más adelante.

El 25 de noviembre de 2007 los pobladores de Dayuma iniciaron una protesta para reclamar la mejora de las infraestructuras de la zona. La protesta desembocó en la paralización de tres campos petroleros y ocasionó el descenso de producción de petróleo y daños a las instalaciones.

Tres explosiones de dinamita se registraron en los puentes de acceso a la localidad de Dayuma, en la Amazonía ecuatoriana, por lo cual el gobierno ecuatoriano tuvo que intervenir militarmente para impedir que se produzcan más explosiones.

La intervención de las fuerzas del orden permitió la paulatina recuperación de pozos y estaciones de producción, que fueron obligados a suspender sus actividades por los manifestantes.

Aun así dicha “intervención” causó gran controversia ya que habitantes de la región de Dayuma acusaron a los militares de actos de violencia y malos tratos a hombres, mujeres y niños de la región, algunos de los cuales fueron detenidos tras ser sacados a golpes de sus casas por los soldados, en declaraciones difundidas por medios locales.

Anita Rivas, alcaldesa de Francisco de Orellana, la capital de la provincia, afirmó que se había "recrudescido la violación de los derechos de los pobladores de los sectores de Dayuma e Inés Arango por parte de un grupo de militares".

El Defensor del Pueblo, quien investigó los hechos de represión acontecidos el 30 de noviembre del 2007 en Dayuma, declaró mediante Resolución que la violencia física, verbal y psicológica de la que fueron víctimas niñas, niños, mujeres y hombres de la población y que fue ejercida por elementos de la fuerza pública, constituye una represión excesiva que ocasionó violación de derechos humanos, establecidos en la Constitución, como son la libertad, integridad personal, inviolabilidad de domicilio y seguridad jurídica.

Tal violación, dijo el Defensor del Pueblo, fue cometida por miembros de las Fuerzas Armadas dirigidos por el Comandante de la 19-BS NAPO, Crnl. Carlos Obando Chaguán, a quien lo declara violador de derechos humanos y censura públicamente. El alto funcionario que tutela los derechos humanos de los ecuatorianos, exhortó a los ministros de Gobierno y de Defensa Nacional, así como a los Comandantes Generales del Ejército y de la Policía Nacional, a que

dispongan el inicio de los procesos de investigación respectivos, para determinar responsables y juzgarlos.

Así mismo, el Defensor del Pueblo dejó a salvo el derecho de los afectados para que acudan a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y demanden al Estado por daños y perjuicios, en conformidad con lo previsto en el Art. 20 de la Constitución Política.

Producto de este enfrentamiento, el CICAME (Orden Capuchina) realizó en el 2008 el medio metraje documental *Dayuma, Nunca Más* (33 minutos) en donde se narra los acontecimientos sucedidos en la incursión del Ejército Ecuatoriano a Dayuma contra la población civil. Este documental se proyectó en la Muestra de Cine Bolivariano.

La Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos, INREDH, organismo de Derechos Humanos no gubernamental (www.inredh.org) recopiló varios videos testimoniales de víctimas de la represión en Dayuma. Varios de estos videos, que no tienen ninguna construcción narrativa fueron subidos al portal de youtube (www.youtube.com). Entre estos videos están Entrevistas a afectados por la represión en Dayuma Ecuador.

En la página web de INREDH también se pueden encontrar videos documentales sobre las bases militares y la base de Manta.

4.3.2. Insurgencia Civil

Desde el levantamiento que derrocó al ex presidente Abdalá Bucaram, los ecuatorianos han demostrado que si algún gobierno no les gusta, se organizan para salir a las calles y protestar hasta que sea destituido. No se conforman con lo que un gobierno u otro ente privado les diga que se tiene que hacer. Si se sienten afectados por algo, inmediatamente salen a protestar, con puños y piedras contra las armas de fuego de policías y militares. Las protestas han sucedido en las calles de las ciudades, en los pueblos, en el campo, en las carreteras, en cualquier lugar donde se pueda salir a exigir lo justo, que se respete la opinión y participación de los ciudadanos.

“La primera consigna de las organizaciones obreras del Ecuador, la Confederación Regional de Trabajadores del Guayas era: PAN, LIBERTAD, AMOR Y CIENCIA. Todos esos andamiajes no pueden ser olvidados, la historia de este país ha sido de lucha, no por tener billete, sino por tener acceso a la educación, al conocimiento y en el caso de los indígenas a tenerlo en su propio idioma” (Álvarez Pocho, 2009)

En el Ecuador se han tumbado a tres presidentes consecutivamente; primero a Abdalá Bucaram en 1997, Jamil Mahuad en el 2000 y después al coronel Lucio Gutiérrez en el 2005. Todas estas protestas civiles han sido registradas en video por varios videastas y documentalistas comprometidos.

Lucio Gutiérrez Burbua fue electo presidente el 15 de enero de 2003 y dejó el poder el 20 de abril de 2005.

El derrocamiento del “dictócrata”, calificativo puesto por el mismo Lucio Gutiérrez al hacer una conjunción entre dictador y demócrata, ha sido sin duda una de las muestras más nobles de unión entre ecuatorianos concentrados especialmente en la ciudad de Quito para salir a protestar.

El gobierno de Lucio Gutiérrez despertó la ira de los ecuatorianos que no aguantaron más el conjunto de actos de corrupción, sometimiento a los dictámenes de gobiernos extranjeros (en especial EEUU) y empresas multinacionales, la toma de medidas económicas de empobrecimiento de la mayoría de la población y tantos otros acontecimientos políticos que hicieron que la ciudadanía no aguante más.

Entre el 13 y 20 de abril del año 2005, el pueblo de Quito, sintonizado con radio *La Luna* y su nuevo nombre “forajido”, como calificó Lucio Gutiérrez a los ciudadanos que salieron a protestar, protagonizó un hecho social único y sorprendente: *la rebelión de los Forajidos*. Al grito de “Que se vayan todos”, niños, jóvenes, mujeres y hombres, pusieron contra la pared a veinticinco años de una feria política, cínica y grotesca.

El cineasta Pocho Álvarez armado con una pequeña cámara de video salió a filmar estas protestas, del lado del pueblo. “Para mí la objetividad periodística es una suerte de trampa. Uno debe entender que la vida es una dualidad y en esa medida

tú tienes que encontrar en ti mismo la lectura objetiva del tema o del problema. Y tú siempre estás en una orilla. Es desde esa orilla que yo enfoco. Cuando me ha tocado fotografiar o filmar los enfrentamientos entre la gente y la fuerza pública, yo me sitúo del lado de los ciudadanos que no son fuerza pública sino fuerza ética, y desde ahí filmo, esa es mi ética. No me interesa el ping pong que consiste en decir <bueno aquí tengo una lectura, ahora me voy -por objetividad- a tener la otra lectura>. Lo que vas a encontrar es otro ángulo, pero la forma de ver no la da el ojo simplemente, el ojo de la cámara, sino el ojo del pensamiento, el ojo que te permite desentrañar lo que no se ve.” (Álvarez Pocho, 2009)

Igor Guayasamín, quien es buen amigo de Pocho Álvarez recuerda que Pocho bautizó a su pequeña cámara como “la forajida”, una cámara que según Igor ahora costará unos 150 dólares. “Hizo el documental en toda la revuelta de los forajidos, en la caída de Gutiérrez y antes de que caiga ya filmó, ya lo editó y ya lo distribuyó. En menos de una semana. Eso es el videoactivista, el video que está vinculado a los movimientos sociales y que no necesita de grandes presupuestos, gran torrente tecnológico, ni de personas, simplemente un individuo puede enfrentarse al hecho cinematográfico solo a partir de eso.” (Guayasamín Igor, 2009)

En la revuelta de los forajidos se vio como gente de todas las edades salió a las calles a protestar; a abuelas, a los nietos, a las madres, a los padres desfilan juntos.

Fue así que construyó el documental, *Forajidos: el legado de abril* (25 minutos) estrenado en el 2005.



El documental constituye un registro de lo que fue la protesta, para que nadie olvide lo que sucedió en esos días. Fueron días de un reclamo enfurecido pero a la vez alegre, la gente gritaba pero a la vez bailaba,

hasta que esa energía fue disipada y tuvo que ser utilizada para evadir los gases lacrimógenos con los que la policía atacó a la ciudadanía. Todos tuvieron que correr, alejarse del gas, esperar a que pase la asfixia y retomar la caminata hacia el palacio de gobierno. El periodista Julio García no resistió los gases y murió. Eso no paró a la ciudadanía y siguieron convencidos de que la causa por la que protestaban era justa y decidieron seguir.

Pocho Álvarez cuenta que se topó con taxistas que plegaban a la lucha y con prostitutas que plegaban a la lucha, y lo que los unía era el sueño de que sus hijos tengan una vida digna.

Todo esto lo registró Pocho Álvarez con su cámara, el documental acompaña y recoge la acción de *los forajidos*, su espíritu y voluntad, su coraje y esperanza a favor de una Patria Nueva. La salida de Lucio Gutiérrez y sus amigos, es el

epílogo de esas jornadas de Abril. El vicepresidente de Gutiérrez, Alfredo Palacio gobernó del 20 de abril de 2005 al 15 de enero de 2007.

Este documental se pasó en la Tercera Temporada de la Muestra de los Tesoros del Archivo Fílmico ecuatoriano y en los EDOC.

“El deber de los artistas es incomodar al poder, sacar adelante la estética, con una propuesta del entendimiento del nosotros incluido el ejercicio de la política. Yo hago política pero desde mi modesta y muy pequeña parcela”. (Álvarez Pocho, 2009)

Un caso único de videoactivismo, quizás el más organizado en la actualidad, es el de la agrupación *Memoria Ciudadana* (<http://www.memoriaciudadana.org>) que empezó sus actividades con el nombre de *Movimiento Documentalista Ciudadano*, conformado por un equipo de estudiantes y profesores de la Universidad Católica de Guayaquil.

Iniciaron sus actividades a partir del 2004, filmando las marchas realizadas para expresar el rechazo a la firma del TLC de cara a las reuniones que realizaban los delegados de los gobiernos de los países andinos en el Hotel Hilton Colón de Guayaquil. Lo mismo hicieron en el año 2005 en una nueva jornada programada por las organizaciones campesinas, montubias, obreras, de mujeres, poblacionales, estudiantiles, de derechos humanos contra el TLC y por una forma alternativa de integración.

En Ecuador diversos grupos sociales han entrado en escena para demandar otro tipo de democracia alternativa al modelo neoliberal y la construcción de otro tipo de sociedad. Las movilizaciones populares de los últimos años son expresión de la irrupción de nuevos sectores sociales en la escena política. Por ejemplo las movilizaciones contra el Tratado de Libre Comercio, TLC, congregaron a diversos sectores productivos del campo y la ciudad.

En el 2005, El Movimiento Documentalista Ciudadano, coordinado por Pepe Yépez, documentó la situación política de Guayaquil: la Marcha Blanca, el regreso de Abdalá Bucaram, marchas y movilizaciones de trabajadores y vendedores.

Cambiaron su nombre, por lo que hoy en día se identifican como *Memoria Ciudadana*, que se define como una agrupación de hombres y mujeres que realizan cine documental y fotografía. Buscan aportar a la construcción de ciudadanía por el fortalecimiento de la memoria mediante el registro digital de imágenes fijas y en movimiento de las acciones de las organizaciones y movimientos sociales. Estas imágenes forman parte de su archivo digital.

En su página web declaran que su organización “se ubica del lado de quienes viven en función de transformar el mundo para convertirlo en un lugar en que se puede vivir en paz, con justicia, un mundo donde se respete las diferencias y se entienda que precisamente esas diferencias son el mayor tesoro de los seres humanos.”

Han realizado la filmación de las acciones de solidaridad, especialmente los plantones al pie del Palacio de Justicia realizadas desde el 2004 hasta la actualidad por el Comité de Familiares de Víctimas de la Fuerza Pública. A partir de esto se realizó el video “Acción contra el Olvido” que fue difundido a la ciudadanía en el marco de las Jornadas contra la Impunidad organizadas por el Comité de Derechos Humanos del Guayas.

Cuando la opción de una Asamblea Constituyente para crear una nueva carta política que permita iniciar la transformación del Ecuador en un país más justo y solidario se convirtió en la bandera enarbolada por la mayoría de los ecuatorianos, el grupo Memoria Ciudadana emprendió la tarea de registrar en video, desde su mirada, la diversidad, profundidad y riqueza del proceso constituyente.

El director del documental es Pepe Yépez, quien cuenta que al principio la idea parecía obvia: documentar el proceso y hacer una película. Al desarrollar el proyecto esta idea se fue profundizando ya que su intención fue participar activamente del proceso, no únicamente narrarlo.

“Buscamos generar un espacio que posibilite una información alternativa a los medios de comunicación. Las imágenes que obtenemos en un determinado sector del país las distribuimos en otros sectores organizados; buscamos generar debates que enriquezcan también a la película y al mismo tiempo fortalecer la idea de que la diversidad no nos imposibilita tener sueños y aspiraciones comunes. También hemos conformando una red de comunicadores que permite a los actores sociales

conocer lo que está sucediendo en los diversos espacios de discusión y participación ciudadana (www.memoriaciudadana.org)”. (Yépez Pepe, 2009)

Por lo tanto no se trata de una película acerca de un momento histórico importante en la vida del país; se trata de una película documental realizada dentro de ese proceso. El equipo de producción se involucra, busca incidir desde su condición de documentalistas, de realizadores audiovisuales.

“Es una película coral con solistas. El coro lo conforman todos los ecuatorianos que creemos poder sentar las bases para un país más justo y solidario. Nuestros solistas son los personajes principales cuyas trayectorias de compromiso y consecuencia con sus principios nos permitirán llegar a las causas profundas del proceso”. (Pepe Yépez, 2009)

En los cines Ocho y Medio y MAAC Cine se han podido observar las grabaciones de diversos lugares de la geografía nacional en donde se debaten y elaboran propuestas.

El documental que aún no tiene nombre, superará las 300 horas de grabación en formato mini DV y el presupuesto estimado total del proyecto es de 170.000 dólares. El proyecto está en parte financiado por el Consejo Nacional de Cinematografía, ya que obtuvo un premio de US\$ 22.500 en la categoría de producción de largometraje documental. El proceso de montaje, post producción y traspaso a celuloide, no está aún financiado. El dinero se ha gastado principalmente en movilización y estadía durante los viajes.

Actualmente buscan financiamiento para el final de la producción, que incluye un viaje a Venezuela, Paraguay y Bolivia, con el propósito de reflejar que “pese a que lo que ocurre en Ecuador es un proceso independiente, los ‘vientos de cambio’ que se viven en la región”, dice Yépez. La película documental será distribuida y exhibida a nivel nacional en las salas de cine del complejo Ocho y medio. Como explica Yépez, este proyecto documental ha crecido tanto que su proyección sobrepasará las salas de cine y se reeditará en capítulos para una serie de televisión que será transmitida por el canal estatal.

Los videos que el grupo Memoria Ciudadana tiene en su página web son:

Reunión campesina en cerro blanco: video en el que los campesinos están reunidos en una improvisada carpa para discutir sobre la asamblea constituyente.

Algunas imágenes del proceso constituyente: Se muestra la marcha por el Si al referéndum por la instauración de la Asamblea Constituyente en Guayaquil el 15 de Marzo de 2007. Después pasa a imágenes de la Consulta Popular en Abril 15 de 2007.

Imágenes del Primer Foro Regional Montubio “Todos somos constituyentes” en Salitre el 1 de Abril de 2007, en donde se discutieron los artículos que quisieran que vayan en la nueva constitución para que los asambleístas los puedan aprobar. Nueva forma de participación de la sociedad en el Ejercicio del Poder.

Marcha de mujeres indígenas Provincia de Chimborazo, Junio 7 de 2007.

Preconstituyente de las mujeres Riobamba, 7 y 8 de Junio de 2007. Cerca del

nevado Chimborazo, un indígena de la provincia del Chimborazo da su punto de vista sobre el proceso constituyente.

Jorge Loor en su finca, provincia de Manabí. Habla sobre lo que quisiera que cambie la nueva asamblea.

La página cuenta además con una serie de entrevistas escritas que hablan sobre el proceso político que está viviendo América Latina desde los movimientos y grupos de izquierda, incluido el Ecuador. También se encuentran artículos de opinión, noticias, propuestas, un foro para discutir sobre temas de la constituyente e información sobre la Nueva Constitución tales como los artículos aprobados en segundo y definitivo debate para la nueva constitución, los Mandatos Constituyentes, las leyes aprobadas y las amnistías e indultos.

La ciudad de Guayaquil ha sido el principal bastión del Partido Social Cristiano. León Febres Cordero fue alcalde de Guayaquil desde el 10 de agosto de 1992 hasta el 10 de agosto de 2000.

Jaime Nebot Saadi, líder social cristiano que fue Gobernador del Guayas durante la presidencia de Febres Cordero, tomó la posta como su sucesor político y fue electo alcalde de la ciudad de Guayaquil primero en el 2000, re-electo en el 2004 y más recientemente en el 2009 re-electo de nuevo, por lo cual seguirá como alcalde hasta el 2013.

Nebot es uno de los principales opositores del actual gobierno de Rafael Correa,

por cuestiones ideológicas y de poder, ya que ha emprendido un plan separatista que pretende declarar la autonomía de la ciudad de Guayaquil. Su alcaldía ha estado marcada por la “regeneración urbana”, que ha maquillado partes de la ciudad para atraer el turismo y mostrarse como una ciudad “moderna”. Parte de esta regeneración ha consistido en la reubicación de los comerciantes informales de Guayaquil, instaurando una persecución violenta por parte de la policía municipal que criminaliza el trabajo informal.

A raíz de esto, dos jóvenes documentalistas guayaquileños, Andrés Loor y Ernesto Iturralde realizaron en el 2009 el documental *Guayaquil Informal* que se estrenó con foro el jueves 26 de marzo de 2009 en el auditorio del Gobierno del Litoral.

El documental es una clara muestra de lo que hace el cine documental militante en el sentido de movilizar conciencias, que la película se convierta en un acto en el que las personas reflexionen sobre la situación de su ciudad. Es un documental de denuncia que cuestiona la gestión municipal de Jaime Nebot, que se ha encargado de perseguir, criminalizar y torturar a los comerciantes informales de Guayaquil.

En Guayaquil, más de 500.000 personas viven en la subocupación, y de éstas, casi el 50% se dedica al comercio minorista informal como forma de subsistencia. A pesar de esto, la administración local, en su intento de renovar turísticamente la ciudad, ha emprendido una sistemática persecución contra su gremio.

Con la participación y apoyo de los principales dirigentes de comerciantes

minoristas en la ciudad: César Espinoza, Mónica Lucero, Elizabeth Palacios y Patricio Sáenz así como de analistas políticos respecto al tema: Xavier Andrade (antropólogo urbano de la FLACSO), Xavier Flores (abogado especialista en derechos ciudadanos), Joselo Andrade (economista director del Movimiento Libertario), Billy Navarrete (representante del Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos), y demás personas partícipes de la problemática informal en la ciudad de Guayaquil.

La trama gira en torno a la represión ocurrida el 10 de junio del 2008 por parte de personeros del Municipio hacia los comerciantes que marchaban para presentar sus propuestas; y muestra los diferentes discursos que por lo general tratan de ser invisibilizados por el discurso oficial de la alcaldía. Casos de abusos y violaciones a los derechos humanos, la regeneración urbana, casos de criminalización de la protesta, la estructura homogenizadora y uniformadora de una ciudad en progreso; son tratados y dan a conocer un punto de vista no-oficial acerca de Guayaquil.

Los realizadores desempeñaron el papel de videoactivistas que recopilaron imágenes y testimonios de los comerciantes informales que los medios televisivos no han mostrado. Estuvieron en varias de las protestas de los comerciantes informales captando en video los momentos en que fueron reprimidos. El documental recopiló además imágenes de archivo para retratar casi una década de lucha por parte de los comerciantes informales en Guayaquil.

Los noticieros mostraron la última marcha que fue reprimida por los guardias

municipales como un hecho aislado. El formato del noticiero no da el tiempo –ni tampoco existe la intención por parte de los periodistas- de mostrar los antecedentes de un hecho de este tipo. Los realizadores del documental asumen la responsabilidad de mostrar lo que ha sucedido en el pasado, contextualizando el presente con toda una década de represión por parte del municipio guayaquileño.

Este documental se pasó por la televisión pública, Ecuador Tv y Gama tv. Se proyectó además en foros en Guayaquil, con presencia de los comerciantes, para discutir el tema. Está además subido en internet para ser descargado de manera gratuita, los realizadores cuentan con un blog (www.guayaquilinsumiso.blogspot.com) en el que el documental se difundió y discutió ampliamente por los comentarios dejados en la página. Uno de los realizadores se define como Anarquista Libertario, motivo por el cual defiende desde su posición ideológica la libertad de los comerciantes de poder trabajar donde ellos quieran.

Más allá de su valor técnico, su principal mérito está en su potencia como herramienta generadora de discusión sobre cuestiones que el guayaquileño común da por sentado: que la obra municipal es bella y por eso es buena; que Nebot es bueno y hace obra; y que la ciudad se divide entre aquellos que la aman y cumplen las ordenanzas y los que no la aman, quieren caotizarla y deben ser expulsados, cuando no golpeados o eliminados.

En Abril de 2008, Diego Fernando Salazar realizó el corto documental *Los Anarquistas* (10 minutos 56 segundos). El documental cuenta que en la ciudad de Loja durante el año 1970 ocurrió un levantamiento general que paralizó la ciudad durante tres días en reclamo del abandono que sufría la ciudad. La protesta fue encabezada por estudiantes universitarios de ideología de izquierda conocidos por los conservadores y opositores a sus ideas como Los Anarquistas. Este documental se proyectó en el Primer Encuentro de video documental comunitario.

Las formas de protesta en las ciudades y pueblos son diversas. Se han venido constituyendo grupos que desde su música, forma de vestir y expresarse, contribuyen a difundir su pensamiento a lo largo y ancho del país. Se organizan así grupos como los rockeros, punkeros, raperos y demás, a quienes se les define como parte de las “culturas urbanas”.

En el 2006 el realizador Víctor Carrera, dirigió el corto documental *Estilo libre* (20 minutos). Sinopsis: “En las calles de Quito se organiza una nueva revolución, la revolución de conciencia. Son los jóvenes raperos de la capital, quienes sin violencia utilizan su música para promover un cambio de pensamiento. *Estilo libre* sigue a los protagonistas de este movimiento capitalino que busca convertirse, a través del arte, en mensajero de una forma de pensar, son las armas fundamentales de esta manera de entender la vida en la ciudad y de cantar en contra de la intolerancia, la injusticia y las cosas absurdas que encuentran en su país.” (Catálogo Cinememoria, pg. 33). Este documental se proyectó en los EDOC.

Los conflictos por la defensa de los recursos naturales son diversos. La principal lucha de las comunidades campesinas y rurales históricamente ha sido por el derecho al agua. A este respecto se pueden mencionar dos documentales que se pasaron en el Festival de Cine documental “Nuestra América”.

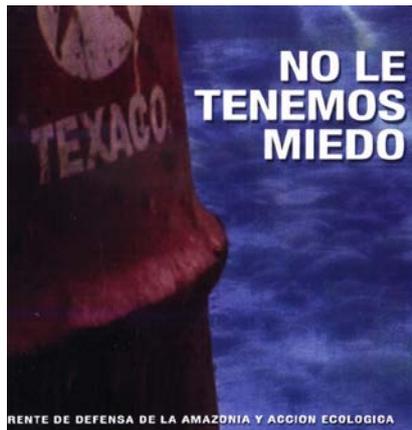
En 2007, Minga social Comunicación junto con Inredh, realizaron el documental *Conflicto por el agua* (25 minutos) Sinopsis: El video muestra los enfrentamientos de los campesinos de la comunidad de San Pablo de Amalí que reclaman su derecho al agua y el Cuerpo de Ingenieros del Ejército que intentan por la fuerza construir una planta hidroeléctrica que nunca fue aceptada por la comunidad.

El otro documental es, *Agua pura* (16 minutos), realizado en 2007 por Xavier Solano. Sinopsis: La comunidad de Jimbitono en rechazo a la II etapa de la hidroeléctrica "Hidroabanico", emprende un paro histórico que duró de septiembre a octubre de 2006, el video narra los días de esa lucha.

4.3.3. Contaminación Ambiental

La explotación petrolera en el Ecuador no ha cesado desde que se inició en los setentas. Los problemas ambientales que podrían devenir fueron advertidos, pero nada detuvo que grandes empresas petroleras como “Texaco” hagan lo que les venga en gana y dejen su devastadora huella de contaminación. Aunque han sido varios los derrames de petróleo causados por compañías petroleras extranjeras y nacionales, el caso de mayor impacto ha sido justamente el de la petrolera Texaco. Los documentalistas comprometidos no tardarían en mostrar la realidad de los

daños dejados por esta petrolera en el Oriente ecuatoriano para que el resto del mundo lo viera. La temática central de los documentales que se mencionarán es el juicio que emprendió un grupo de comunidades indígenas amazónicas en contra de la petrolera Texaco por la contaminación dejada en sus territorios.



En el 2005, Felipe Hernández estrena su corto documental *No le tenemos miedo* (13 minutos), que trata sobre el juicio en contra de Texaco y sobre la contaminación en la Amazonía ecuatoriana. Muestra los daños ecológicos y sociales que la Compañía Texaco (Chevron) ha ocasionado desde 1969, así como la posición de defensa de la Amazonía que los perjudicados han asumido. Indígenas y colonos, organizaciones sociales y ecológicas exigen, desde 1993, en un juicio del siglo, que se les indemnice por irreversibles daños a la vida y al ecosistema. Este documental se presentó en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio del Cine Ecuatoriano (Cinemateca).

El siguiente documental que se hizo fue *Tóxico Texaco Tóxico* (30 minutos) dirigido por Pocho Álvarez y estrenado en el 2007. Este documental cuenta con mayor detalle y profundidad como los treinta años de operación y explotación de la compañía petrolera Texaco ha transformado para siempre los ríos y los esteros, los bosques y la vida de comunidades indígenas en la Amazonía norte del Ecuador. El documental, en la voz de los afectados, muestra dramáticas

consecuencias de una historia que descompuso la tierra, el agua y el aire, la vocación y el destino de un suelo que es cuna de ancestrales culturas y reducto de la diversidad del planeta. El documental nos adentra también en la histórica demanda de las comunidades en contra de la Texaco, proceso que lleva más de



Fotograma de *Tóxico Texaco Tóxico*. 2006

quince años y precisa en sus etapas finales, el involucramiento de los ecuatorianos. Este documental se proyectó en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio

del Cine Ecuatoriano (Cinemateca), en el Festival de cine documental “Nuestra América”, en la Muestra Bolivariana y en los EDOC.

Pocho Álvarez cree que uno de los mayores desafíos que tienen los realizadores ecuatorianos es no apostar a las franquicias sino sumergirse en la fuente que les hace ser ecuatorianos. “La épica no está en Hollywood, la épica la tienes en la Amazonía, por ejemplo. El Frente de Defensa de la Amazonía lleva quince años peleado con Texaco y en este festival se va a estrenar un documental hecho por un realizador sensible como Joe Berlinger que vio allí un tema que le enamoró, logró conseguir el financiamiento y se volcó y lo hizo con nosotros, Juan Diego Pérez y yo.” (Álvarez Pocho, 2009)

El documental al que se refiere Pocho Álvarez es *Crude* (104 minutos) dirigido por Joe Berlinger. La producción se hizo de manera conjunta entre Estados Unidos, Ecuador y el Reino Unido. Este largometraje documental inauguró la octava edición de los EDOC 2009. Los cineastas ecuatorianos Pocho Álvarez y Juan Diego Pérez participaron como directores de fotografía, grabando la mayoría de imágenes del documental en Ecuador. Este documental profundiza aún más en el caso contra Texaco, conocido como el ‘Chernobyl del Amazonas’ en el Ecuador y observa desde adentro los enormes intereses económicos de por medio, las acciones de los movimientos ambientalistas, la política global, el activismo de las celebridades, la defensa de los derechos humanos, las corporaciones multinacionales y la desaparición de las culturas indígenas. Se sumerge en la vida de Pablo Fajardo, el abogado ecuatoriano que encabeza el caso de demanda, contando su vida y la manera en que este humilde hombre de escasos recursos que se crió en la selva y vio en persona como a lo largo de los años la petrolera fue contaminando y afectando la vida de tantas personas. Fajardo se graduó como abogado e inmediatamente se involucró en la demanda contra la petrolera. Lo acompaña un abogado estadounidense que viaja de su país a Ecuador las veces que sean necesarias para que más personas conozcan la demanda y presionar para que se haga justicia. *Crudo* presenta desde varios puntos de vista, la compleja situación de un caso legal de 27 mil millones de dólares que responde a la lucha de los pueblos indígenas ecuatorianos por los daños que, durante décadas, ha causado la actividad del gigante petrolero Chevron-Texaco, en sus tierras. De

igual manera conocemos el punto de vista de las personas de la compañía que defienden el hecho de que Texaco ya dejó limpiando los pozos petroleros. Al mismo tiempo vemos los testimonios de las personas que viven en los territorios afectados, que entre otros males por la contaminación, existe un elevado índice de cáncer que se presume es causado por los desechos tóxicos enterrados bajo sus casas y plantaciones.

El documental se grabó durante más de dos años. Muestra el momento mismo en que Rafael Correa es posesionado como presidente del Ecuador. Inmediatamente el abogado estadounidense que acompaña en el caso a Fajardo pidió una audiencia con el presidente para que ayude a que el caso pase a los tribunales de justicia ecuatorianos. Rafael Correa fue a visitar las zonas afectadas en la Amazonía, mostrándose como un presidente preocupado por los temas medioambientales. Esto se demostró también con la decisión del gobierno en junio de 2007 cuando el directorio de Petroecuador decidió no explotar el eje Ishpingo-Tambococha-Tiputini (ITT) que posee reservas de 1.000 millones de barriles en medio del Parque Nacional Yasuní, una gran extensión de selva amazónica que alberga una de las mayores reservas de biodiversidad en el mundo.

Por la importancia del sitio, el presidente Rafael Correa, acogiendo la idea del ex presidente de la Asamblea, Alberto Acosta, y de grupos ambientalistas, anunció en abril del 2007 la puesta en marcha de la Iniciativa Yasuní, que busca financiamiento mundial de unos \$ 350 millones anuales para no explotar el

ITT. Aunque también puso en marcha la licitación para explotar el crudo, si no existen fondos.

Alberto Acosta es un destacado economista e investigador que ha publicado varios libros. Es conocido por su posición pro defensa de los derechos ambientales. La supuesta defensa del medio ambiente que promulgaba el gobierno de Rafael Correa cambió de rumbo cuando se decidió aprobar “La ley Minera” que permitía la explotación a cielo abierto, concesionando varios territorios a manos de empresas mineras extranjeras. Previo a esto, Alberto Acosta había renunciado a su cargo de presidente de la Asamblea Constituyente y fue inmediatamente reemplazado. La nueva constitución fue aprobada en octubre del 2008 con 63,93% de los votos.

A finales de 2008 y comienzos de 2009 la inminente y rápida aprobación de la Ley de Minería inflamó la voz de protesta de los pueblos y comunidades de la cordillera Andina. Mujeres y hombres, ciudadanos de Intag en Imbabura: El Pangui, Chuchumletza y Tundayme, en Zamora Chinchipe: Limón, Indanza, Warintz, en Morona Santiago y Victoria del Portete y Tarqui, en Azuay.

Hubo un distanciamiento entre Alberto Acosta y el gobierno, ya que siendo Acosta un ambientalista, se opuso rotundamente al proyecto de ley minera que aprobó el gobierno.

El mayor problema en materia de explotación de recursos naturales en el Ecuador, con estos recursos petroleros o mineros, ha sido la mala distribución de las

ganancias económicas. Siempre han sido las empresas extranjeras las que se han llevado la mayoría de las ganancias económicas obtenidas de la explotación, dejando además daños ambientales irreparables. Por este motivo es que las comunidades campesinas e indígenas, cansadas de tanto abuso de las compañías empezaron desde hace años atrás su lucha en defensa del medio ambiente y sus territorios.

En el caso de la minería, uno de los casos más conocidos es el de la comunidad de Íntag, poblado ubicado en los bosques húmedos al norte de los Andes. El conflicto empezó cuando una empresa minera japonesa fue expulsada de las tierras en las que pretendía realizar la explotación minera. Los habitantes de Intag decidieron quemar la casa en la que funcionaba la empresa y cercar el lugar para que ninguna empresa minera pueda volver a entrar a su territorio. Tiempo después, una empresa minera canadiense quiso entrar pero los habitantes de Íntag impidieron su llegada.

La resistencia de Intag resulta tan increíble que no tardó en ser contada por una documentalista estadounidense. Anne Slick estrenó en el 2008 el documental *Después de la neblina* (77 minutos). Este documental hurga en la resistencia radical de Intag que lucha contra la propuesta de explotación de la mina de cobre que arrasará y destruirá sus formas de vida para siempre. El filme es narrado por los fundadores e hijos de Junín, que describen como su vida diaria se ha visto afectada por el hallazgo de depósitos minerales debajo de sus tierras. A la vez que dos compañías mineras incrementan sus descaradas intenciones de infiltrarse y

controlar el área, la comunidad debe unirse en una resistencia sólida para poder sobrevivir. Aun así, algunos miembros de la comunidad creen en la riqueza que las compañías prometen, poniendo a amigos contra amigos y padres contra hijos. El filme está estructurado a partir de fragmentos de 16 mm, Súper 8 y video para recordarnos que la riqueza y la pobreza no siempre se pueden medir en dólares. En documental se proyectó en los EDOC 2008 y en el cine ocho y medio.



El tema volvería a ser tratado, de manera más completa por el documental *Bajo Suelos ricos* (88 minutos) realizado en el 2008 y dirigido por el documentalista canadiense Malcom Rogge, quién presentó su documental en la octava edición de los EDOC en el 2009. El documental vuelve a relatar los hechos acontecidos en Intag cuando sus habitantes sacaron a una empresa minera japonesa (Mitsubishi) en los años noventa al quemar la casa en la que se encontraba la oficina de la empresa. En el 2000 el Estado ecuatoriano volvió a dar la concesión de las tierras a una empresa canadiense para que realice la explotación minera. La mayoría del pueblo se opuso a que la empresa ingrese, motivo por el cual decidieron poner un puesto de control de ingreso de personas al pueblo. La empresa minera canadiense mandó guardias de seguridad armados para intentar entrar por la fuerza.

Los habitantes de la comunidad armados únicamente con pequeñas cámaras de video y cámaras fotográficas registraron el momento en que los guardias les lanzaron gas lacrimógeno y empezaron a dispararles. Fue así que los habitantes de Intag sin saberlo se convirtieron en videoactivistas que registraron las imágenes como una manera de defenderse y evidenciar lo que estaba sucediendo. Por suerte ninguna persona resultó herida de bala. El susto pasó pero días después los mismos guardias junto con militares en servicio pasivo y otros ciudadanos fuertemente armados intentaron entrar al pueblo de nuevo por las montañas. Estas personas, enviadas por la empresa minera, fueron interceptadas por gente del pueblo que dialogó con ellos y les convenció para que entregasen las armas. Después de ser desarmados fueron llevados al pueblo para ser encerrados en la iglesia hasta que lleguen las autoridades estatales para solucionar el problema. Todo esto fue registrado con videocámaras caseras por distintas personas de Intag.

Lo que hizo Malcom Rogge fue recopilar todas las imágenes de los videoactivistas de la comunidad para construir su documental. El director grabó además entrevistas de personas del pueblo para que explicaran más a fondo el conflicto que se había suscitado a causa de la empresa minera.

El documental presenta una clara posición de autor, haciendo una denuncia de lo que allí sucedió. El director quería que la realidad de Intag se conozca en todo el Ecuador, razón por la cual una vez estrenado el documental viajó por todo el país para entregar copias a organizaciones sociales populares para que lo difundan. Junto con la proyección del documental se hicieron foros para que se discuta el

tema de la minería. Logró además que el documental sea aceptado para ser proyectado en el cine Ocho y medio.

En una conversación personal con el director, contó que su intención no era militar en contra de la minería ya que como extranjero le resultaba complicado asumir una posición política en público al respecto. Su intención es que el documental llegue a la mayor cantidad de personas posibles para que se discuta el tema. Dijo que inclusive quisiera que lleguen a piratear el documental para que se pueda vender en las calles y así llegue a más personas todavía. Para cuando tuve la conversación con él (3 de Junio de 2009) me contó que ya había entregado más de 50 copias en todo el país para que lo proyecten en las ciudades, pueblos y comunidades.

Pero el tema de la minería es mucho más amplio y abarca muchos más lugares que Intag, lo que evidencia que no es una lucha frente a este gobierno. Ya son doce años de lucha en Intag, en Quimsacocha van peleando desde hace 5 años atrás y en Pangui hace 4 años atrás. Es una lucha que viene desde antes. Que los intereses políticos traten de invisibilizar eso es parte de nuestra miseria política.

Dada la necesidad de visibilizar esas otras luchas y los lugares en los que el actual gobierno pretende impulsar los nuevos proyectos de explotación minera la Comisión Ecuménica para los Derechos Humanos (CEDHU) llamó a Pocho Álvarez para que realizara un documental sobre la minería y los derechos humanos. Pocho cuenta que el llamado fue hecho el 10 de octubre del 2008 y le

pedían que el documental esté listo para el 10 de noviembre de ese mismo año. Tenía un mes para hacer el documental. Les dijo que estaban equivocados y que un tema tan grave y profundo no podía ser enfrentado de esa manera. Estuvieron de acuerdo.

Fue así que la CEDHU abrió la posibilidad de que Pocho Álvarez realizara un documental de la minería. Cuenta que es un mundo difícil, polémico, porque está tamizado por la “ambicia”, por el brillo del metal. “Ambicia” es una palabra que está presente en el documental de Pocho Álvarez, “es la suma de ambición y de la codicia, me lo dijo un campesino de Intag.” (Álvarez Pocho, 2009)

Pocho cuenta que lo que entendió de la minería después de hacer el documental es que la ambicia humana, la de la supervivencia, la ambicia de los poderosos y la de un modelo económico que se pretende establecer aquí a través de una suerte de Revolución Ciudadana están entremezclados y se materializan en el discurso del Jefe de Estado en primer plano alentando la ambicia minera y descalificando a lo que él considera un infantilismo ecológico.

Al recorrer el prospecto minero Pocho se dio cuenta efectivamente de la equivocación profunda de este gobierno, de la equivocación profunda del discurso oficial, y al mismo tiempo encontró una sospechosa similitud entre el discurso oficial, el de la minería, y el de las transnacionales.

Para hacer el documental tuvo que reconstruir la historia última de las razones de humanidad que se oponen al despelleje, al arrancar la piel de la tierra en sitios

extremadamente sensibles como la cordillera del Toisán, en Imbabura, la cordillera del Cóndor, en Zamora Chinchipe y Morona Santiago y los páramos de Quimsacocha en Azuay.

Lo que intentó mostrar es básicamente un ejemplo de la gravedad de la propuesta de extracción minera a gran escala y a cielo abierto, porque en el simple ejercicio de exploración, no de explotación, la suma de violaciones a los derechos de la vida han sido tan terribles que hacen reflexionar a cualquier ser humano con sentido común, más aún cuando se las puede ver.

El documental muestra estas violaciones a partir de documentos que los mismos campesinos filmaron. Su puede ver la agresión de Ascendant Copper en Intag, las agresiones de Ecuacorriente en Tudaima, en el Pangui, en Zamora Chinchipe, la represión que hubo en Limón Indanza y en otros lugares.

La explotación minera quiere inclusive llegar a áreas tan sensibles como el páramo de Quimsacocha, poniendo en riesgo una importante reserva acuífera.

Pocho Álvarez demuestra que hay un patrón de conducta violento que cruza a todas las transnacionales mineras, que no les importa irse por encima de los campesinos que defienden la preservación de la vida, la preservación del agua y la tierra. Uno de sus gritos de lucha es “¡Tenemos papas, tenemos maíz, no queremos oro para nuestro país!”

“Yo fui testigo –y está en el documental- del impacto de bombas lacrimógenas en dos campesinos, el uno fue frontal, tuvo fractura, pero los medios sobre este tema no dijeron nada. La violencia genera violencia y cuando existe eso no te puedes lamentar, hay que actuar, actuar es resistir y ¿qué es resistir? es confrontar, los unos están con pistolas y la gente está con piedras, pero además de las piedras tienen una razón fundamental y superior que las asiste, la vida. El gobierno tiene la razón de la política, que buscaba imponer una Ley, no consultada, no debatida. Entonces me siento defraudado por la revolución ciudadana y su participación ciudadana” (Álvarez Pocho, 2009)

Pocho asegura que no tiene ningún cálculo en términos de réditos. “Me interesa que eso se difunda, que sea parte del conocimiento de la gente y lo digo con absoluta conciencia de ciudadano”. (Álvarez Pocho, 2009)

El documental de Pocho Álvarez, *A cielo Abierto, Derechos Minados* (120 minutos) se estrenó en la octava edición de los EDOC 2009. En el documental están no solo los argumentos de la resistencia contra la pretendida explotación minera a gran escala, están también las denuncias sobre el oscuro proceder de las empresas transnacionales, su patrón de conducta velado y violento, una constante amenaza y atropello a la vida, los derechos humanos y colectivos de las comunidades y pueblos afectados por la presencia de las transnacionales mineras. Pocho Álvarez asegura que no está en contra de la minería porque es absurdo, “es una actividad humana que viene desde comienzos de las eras civilizatorias del descubrimiento de los minerales, es una realidad, es un hecho.”

“Una vez que me voy compenetrando con el tema, a través del drama humano de la gente que expresa la voz de su paisaje, la voz de la tierra, el anhelo, el aliento de sus ríos y además que alerta el peligro en el que están las fuentes primarias y que se transforma en la conciencia esencial de la vida... ¿Cómo no me voy a alinear con ellos? Y como no voy a entrar en razón y decir, coño la propuesta minera del presidente actual es un ejercicio perverso. Entonces me sumo a ese discurso, no porque yo haya vivido esa perversidad o porque lo ponga como un adjetivo barato, es porque he vivido con ellos, me han comunicado, yo he tomado prestadas esa imágenes para devolverlos en un ejercicio orgánico, lo más impactante posible, para poder develar, para producir un golpe en la conciencia de la gente, que entre en polémica porque habrá gente que estará convencida y no interesa convencerle, pero hay otra gente que no tiene la menor idea de lo que significa la minería a gran escala y a cielo abierto. Entonces el cine no te despierta a la historia pero el cine es una herramienta útil para al menos polemizar por la vida diaria”. (Álvarez Pocho, 2009)

4.3.4. Indigenismo

Ciertamente en el Ecuador han habido avances en cuanto a la organización de los indígenas dada la creación de partidos y movimientos indígenas de participación política tales como Pachakutik y la CONAIE. Esto lo podemos evidenciar en el corto documental *Historia del movimiento indígena del Ecuador* (14 minutos 34 segundos) dirigido por Augusto Ordoñez. En el documental el dirigente indígena Luis Macas, cuenta la historia del desarrollo del Movimiento Indígena

Ecuatoriano a través de los años ilustrada a partir de imágenes históricas. Este documental se proyectó en el Primer Encuentro de Video Documental Comunitario.

Como se mencionó en el capítulo anterior, en el 2008 la CONAIE volvió a vincularse con los festivales indígenas y formó parte del Noveno Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas.

Cuando la CONAIE se vinculó con este festival todavía no tenía documentales propios. Hoy en día la CONAIE está realizando documentales que tratan temas referentes a las organizaciones, la defensa de los territorios, defensa de los derechos humanos, las nacionalidades indígenas, entre otros temas. También han venido desarrollando el trabajo de capacitación audiovisual en las comunidades. Janeth Cuji cuenta que los talleres han estado dirigidos principalmente a jóvenes que han estado involucrados en el ámbito de la comunicación social y que les ha gustado hacer documentales. Para este año 2009, tienen previsto terminar de capacitar a quince jóvenes con el afán de que tomen en cuenta que la comunicación no es solamente la radio o prensa escrita, sino que también está la comunicación audiovisual.

“Estamos concientizando a la gente porque antes la comunicación audiovisual era vista muy de afuera, no desde las organizaciones. Sucedió que venía un mestizo o un amigo extranjero o norteamericano y hacían documentales y se los llevaban a sus países. Esos trabajos no se han quedado acá. Pocas veces hemos visto estos

documentales en el cine o la televisión. Aún no hemos hecho conciencia de que somos nosotros quienes podemos hacer videos, que podemos hablar y denunciar.”
(Entrevista a Janeth Cuji, Agosto 2009)

A pesar de la evidente organización, todavía queda mucho por entender del movimiento indígena. La ciudadanía en general sigue sin conocer buena parte de la vida de la población indígena en el Ecuador y los motivos de por qué muchos de ellos siguen viviendo igual que hace 500 años atrás cuando fueron contactados por la conquista española.

En el 2008, Igor Guayasamín junto con su hijo, José Antonio Guayasamín, quien también es cineasta, realizaron el corto documental *Baltazar Ushka, El tiempo congelado* (22 minutos).



Fotograma de *Baltazar Ushka, El tiempo congelado*. 2008

El documental retoma la temática del reconocido documental *Los Hieleros del Chimborazo* al mostrar al último hielero que continúa con el oficio en la actualidad. Baltazar Ushka trabaja cortando y removiendo hielo del

Chimborazo desde hace más de treinta años. La cantidad de nieve que tiene el Chimborazo es cada vez menor. Al comparar la imagen del nevado en el documental de los ochenta, con la imagen que se ve en la actualidad, se puede ver una diferencia significativa, lo cual sin duda es consecuencia del calentamiento

global. Hoy en día Baltazar Ushka tiene que subir más alto para conseguir el hielo. La manera en que se prepara no ha cambiado. Baltazar vestido apenas con un poncho y una bufanda sube al nevado con sus asnos, la paja y unos pocos instrumentos rudimentarios. El hielero baja del volcán con sus enormes bloques de hielo enrollados en paja para que no se derritan y venderlos por centavos en el mercado de Riobamba.

Tal como dice el documental, para Baltazar Ushka el tiempo ha quedado congelado, su vida no ha cambiado ya que sigue recogiendo hielo de la misma manera en que lo hicieron sus antepasados hace cientos de años atrás.

Este documental se proyectó en los EDOC y en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio del Cine Ecuatoriano (Cinemateca).

Igor Guayasamín quien se considera un videoactivista, cuenta que mientras que la realización de *Los Hieleros del Chimborazo* le tomó 5 años, este documental lo hizo en un mes, en gran medida gracias a la tecnología.

La condición de vida de varias etnias indígenas en el Ecuador no ha cambiado por diversos motivos, entre los cuales están lo poco que se conoce y valora de sus distintas costumbres, tradiciones y cosmovisiones. Pero más allá de la sierra y la costa, están los “otros indígenas” de la Amazonía. Pocos ecuatorianos conocen realmente la diversidad de etnias que habitan en las selvas del oriente ecuatoriano.

Uno de los aportes más importantes con respecto al conocimiento de los diversos pueblos indígenas y negros del Ecuador ha sido la serie "*ÑAHUI*" *El Rostro del*

Ecuador, realizados desde 1996 hasta febrero del 2000. La serie, producida por la Fundación ARIG, fundada y presidida por Igor Guayasamín, está compuesta por 21 videos de género docu-ficción sobre los Pueblos Indígenas y Negros del Ecuador.

Los videos son:

- 1.-"PONELA" Pueblo Tsachila Idioma: Tsafiki Duración: 27:00 min.
- 2.-"URCUCUNA" Pueblo K. Imbabura Idioma: Kichwa Duración: 29:53 min.
- 3.-"YAPAKMIAKMA" Pueblo Shuar Idioma: Shuar Chicham. 23:40 min.
4. "EL RIVIEL "Pueblo Negro Esmeraldas Idioma: Español. 32:00 min.
- 5.-"YACU UCUPI" Pueblo K. Cotopaxi Idioma: Kichwa Duración: 21:23 min.
- 6.-"CHAGRAMAMA" Pueblo K. Napo Idioma: Kichwa. Duración: 21:16 min
- 7.-"MULUCU AMA" Pueblo Chachi Idioma: Chapala'achi. 24: 40 min.
- 8.-"WIÑACHISHCA" Pueblo Salasaca Idioma: Kichwa. Duración: 26:06 min.
- 9.-"AYAHUASCA "Pueblo Kichwa Pastaza Idioma: Kichwa. Duración: 23 min.
- 10."LA TUNDA" Pueblo Negro Esmeraldas Idioma: Español Duración: 23 min.
- 11.-"AYAHUMA" Pueblo Cayambe Idioma: Kichwa. 24:40 min.
- 12.-"CUYARINA PACHA" Pueblo Cañari Idioma: Kichwa. 23:00 min.
- 13.-"SUPALATA" Pueblo Saraguro Idioma: Kichwa. Duración: 23:00 min.
- 14.-"CUMBABAENCHO" Pueblo Cofán Idioma: A'ingae. Duración: 23:00 min.
- 15.-"NANICABO" Pueblo Huao. Idioma: Huao. Duración: 23:00 min.
- 16.-"VIDAGUA" Pueblo Negro del Chota Idioma: Español. 23:00 min.
- 17.-"CHIMBORAZO" Pueblo Puruhá. Idioma: Kichwa. 23 min.

18.-"SIECOYA" Pueblo Siona-Secoya. Idioma: Pai coca. Duración: 23:00 min.

19. "SPONDYLUS" Pueblo Manta Huancavilca. Idioma: Español. 23 min.

20.-"INKAL AWA" Pueblo Awa Idioma: Awapit. Duración: 23: 00 min.

21.-"YACHAC" Pueblo Chibuleo Idioma: Kichwa. Duración: 23:00 min.

La selva ecuatoriana está habitada, entre otros, por grupos humanos que jamás han tenido contacto con el resto de la sociedad.

Asediados por la explotación petrolera y maderera y por los turistas, los pueblos indígenas Tagaeri y Taromenani de Ecuador, que viven voluntariamente ocultos, han hecho sentir su presencia con varias muertes en su territorio, el amazónico Parque Nacional Yasuní.

En 2003, un grupo de guerreros Waoranis, vecinos de los tagaeri-taromenani que trabajan en la explotación de madera, atacaron una vivienda y acabaron con la vida de 26 personas (mujeres y niños) de un clan Taromenani, en una masacre denunciada incluso en el plano internacional.

En el 2004 los españoles Ana Ehandi y Aritz Parra, estrenan el documental *Pueblos Ocultos* (55 minutos) a raíz de que se conoció la noticia de que el 26 de mayo de 2003 fueron asesinados 26 miembros del clan Taromenani, un hecho que dejó impasible a la mayoría de ecuatorianos que al no saber nada de estos “pueblos ocultos” dejaron pasar los crímenes como si nunca hubieran ocurrido. El

documental se presentó en los EDOC pero el tema tuvo poca repercusión en la opinión pública.

Pero hubo un realizador que decidió que el tema no debe quedar en la impunidad, para lo cual decidió hacer otro documental que analice de nuevo el asesinato de los Taromenani. En el 2007, el cineasta Carlos Andrés Vera estrenó su documental *Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos* (60 minutos).

“Una treintena de aborígenes Taromenani, uno de los pueblos no contactados, ha sufrido el embate terrible de una violencia que al principio no podemos entender, pero cuyos motivos vamos descubriendo de a poco. Mediante el uso de recreaciones y sobrevuelos aéreos podemos tener una clara idea de la dimensión de los hechos de sangre que ocurren fuera de las fronteras tanto de nuestro conocimiento como de nuestro alcance mediático. Conocemos más de la superficie lunar que de lo que ocurre en el oriente ecuatoriano. Si un árbol cae en medio de la selva no emite ningún sonido ¿Si se tala toda la selva nos daremos cuenta siquiera? Este filme explora la idea de la ambición desmedida como pretexto para masacres étnicas”. (Catálogo Cinememoria)

Carlos Andrés Vera, en un debate sobre cine indigenista organizado por Cristian León en Abril de 2009 explicó algunos motivos de por qué hizo el documental. Su intención fue que el documental sirva como una herramienta de presión para que el gobierno pare el genocidio, poner de su parte para ayudar a solucionar la problemática.

Lo que sucedió es que los crímenes que se cometieron allí quedaron en la impunidad. A pretexto de que hay que respetar la “justicia indígena” no se pudo hacer nada en contra de quienes cometieron los crímenes porque eran indígenas. Pero lo cierto fue que estos indígenas obtuvieron sus armas probablemente gracias a las madereras, quienes les entregaron escopetas para que cometieran los asesinatos.



Los Waorani venden la madera de su territorio a un dólar por tablón, dejan entrar a los leñadores a zonas prohibidas y hasta han organizado expediciones para buscar a los hombres desnudos, veloces caminantes de la selva del pueblo llamado Taromenani para "traerse una mujer" o para "civilizarlos". Han encontrado en la venta de madera un ingreso más pues desde que abandonaron su vida silvestre (hace apenas cincuenta años, cuando misioneros evangélicos los contactaron), necesitan dinero para sobrevivir.

Más aún, la actividad petrolera los ha empujado a la economía del dinero, pues la contaminación ha acabado con los peces de sus ríos, los animales han huido debido a la apertura de carreteras y las compañías han convertido a muchos Waoranis en mendigantes de motores, techos de zinc, medicinas u otros insumos básicos.

Los Taromenani han sido conocidos por defender su territorio en la selva a toda costa, llegando incluso a matar con lanzas a misioneros evangélicos. Este es el motivo por el cual las empresas madereras no han podido entrar a su territorio. Así que no pudiendo las madereras deshacerse de los Taromenani pagaron a otros nativos para que hagan el trabajo sucio.

Los medios de comunicación dieron muy poca importancia al suceso así que Vera en su documental no quiso reproducir el mismo punto de vista de la prensa. Hubo muchas personas detrás de los asesinatos, no fue “una guerra indígena” como dijeron los medios. Vera logró que su documental se pasara en televisión (Ecuavisa) para que la mayor cantidad de personas lo vean y se haga algo al respecto. Pero según Carlos Andrés Vera, “nada pasó”, el documental se difundió pero no contribuyó a parar el genocidio. A fines de abril de 2006 corrió el rumor de otra masacre protagonizada por indígenas Waorani involucrados en el negocio de la madera, que no ha podido comprobarse.

El documental estuvo además en los EDOC y en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio del Cine Ecuatoriano (Cinemateca).

Es importante respetar la vida de los indígenas de la Amazonía, con sus costumbres y cosmovisión del mundo. En este sentido el documental *Selva de esperanza* (43 minutos 52 segundos) realizado en el 2006 por Iris Disse y Dschoint Ventschr da una muestra de eso. El documental muestra como indígenas Kichwas y Huaorani viven en el entorno selvático, sin destruirlo, a través de la

implementación de métodos de subsistencia no agresivos con el medio ambiente y su lucha contra las empresas petroleras multinacionales. Este documental se proyectó en el Primer Encuentro de Video Documental Comunitario.

4.3.5. Desigualdad social y discriminación

La cantidad de problemas que se viven en el país son tantos que resulta imposible mencionar todos, peor aún todos los documentales que se han realizado. Hay varios temas pendientes, lo visible es una fracción de lo existente.

Sin duda la pobreza, y más aún de los niños que viven en las calles, es una de las consecuencias más impactantes del injusto sistema económico que ha regido en el país por años. Para visibilizar esta problemática se han realizado varios documentales.

En el año 2000, Manuel Meriguet estrenó el documental *Bajo el Puente* (15 minutos) Sinopsis: La vida de unos niños de la calle que viven bajo un puente, en plena zona urbana de Quito. Su horizonte está nublado por la Ausencia casi total de posibilidades de superación, donde, muchas veces, la droga es la única vía de escape para estos gamines. Se proyectó en la Muestra Documental y Ficción en el Nuevo Milenio del Cine Ecuatoriano (Cinemateca).

En el 2006, Pocho Álvarez estrena su documental *Ecuador niñez y adolescencia, una geografía humana quebrada en sus derechos*. 2006 (30 minutos) Sinopsis: “Estamos en deuda con el país más tierno” se inscribe en el documental. Y esa

sola declaración basta para mantener el recuento de lo innumerable: uno de cada dos pobres es niño, niña o adolescente. Hace falta construir un país cimentado en



la cultura del derecho. Y permitir que carentes de derechos, hablen en su propio nombre: “...Hay gente que llega y comienza a hablar de los derechos de los niños... Que los niños son tal, que

tenemos que protegerlos porque son la nueva generación, los que les van a hacer quedar bien, que de tal, van a ser la nueva patria. Pero es solo como para que los vean en la noticia y digan mira tal persona es buena gente, tal persona es... Así es como es la sociedad, por publicidad, para ser más conocido...”

Con testimonios de niños y adolescentes, mujeres y hombres, el documental revela la situación de los derechos de la niñez y adolescencia. Su observación y cumplimiento en los distintos rincones y geografías del país.

La línea narrativa se conjuga con la memorable actuación del desaparecido mimo, José Luis Belandía, muy apreciado en la ciudad de Quito. El documental se pasó en la Muestra Tesoros del Archivo Fílmico Ecuatoriano, Tercera Temporada.

En el 2007, Jorge Oquendo estrenó el documental *Reversa Ecuador Reversa* (11 minutos). Sinopsis: A partir de un dispositivo de tiempo invertido, *Reversa Ecuador Reversa* propone una mirada sobre algunas de las condiciones infames de trabajo infantil en el Ecuador. El realizador propone un viaje hacia y desde el

pasado que navega por distintos lugares de la sierra y la costa ecuatoriana. Las acciones de niños y adolescentes en situaciones laborales se diseminan gradualmente en un deshacer del trabajo. Cuando las cosas deberían acercarse, se alejan y cuando deberíamos avanzar, las imágenes retroceden. Una denuncia de lo absurdo que representa el trabajo infantil, que nos propone vernos como un país en reversa frente a su futuro. (Catálogo Cinememoria, pg. 71)

Ese mismo año, Bernhard Hetzenauer estrenó el largometraje documental *Todos nos hacemos ilusiones* (70 minutos) Sinopsis: En Ambato, pequeña ciudad en medio de los andes ecuatorianos, Vicente de 17 años de edad y antiguamente un niño de la calle, intenta transformar su vida y recuperar los sueños que no ha podido sujetar. La Madre Narcisa, religiosa al mando de un proyecto social, busca maneras para ayudar a los chicos y alejarlos de la calle. Miguel de 19 años de edad y sus amigos, un grupo de lustra-botas, para solventar sus problemas económicos tocan música folclórica en lugares públicos. Narcisa dedica su vida entera para ofrecer a estos chicos, un probable mejor futuro. “Todos nos hacemos ilusiones” pretende acercarse a los chicos de Narcisa para presentarlos como seres humanos luchando para recuperar lo que el destino nunca les ofreció, algo de dignidad. (Catálogo Cinememoria, pg. 81)

El tener un trabajo en el Ecuador no es necesariamente una garantía de estabilidad económica y buen nivel de vida. Tal es el caso de las personas que trabajan para las bananeras del empresario Álvaro Noboa, quien fuera candidato a la presidencia del Ecuador por varias veces consecutivas sin resultado alguno.

Ecuador es uno de los mayores productores de banano en el mundo y miles de personas trabajan en las decenas de haciendas del empresario más millonario del Ecuador.

En el 2004, la cineasta escocesa Jan Nimmo estrenó su documental *Bonita-Ugly Bananas* (22 minutos 55 segundos). En este documental devela la explotación laboral de la que son víctimas los trabajadores de la empresa bananera "Bonita" cuyo propietario es el millonario Álvaro Noboa candidato tres veces a la presidencia del Ecuador. Muestra las terribles condiciones laborales que ha causado que muchos empleados se enfermen por el uso masivo de químicos en las plantaciones. Además evidencia que en las plantaciones trabajan niños de todas las edades. Las peticiones de los trabajadores por un mejor sueldo y una mejora en las condiciones laborales no han sido escuchadas por lo que los trabajadores decidieron salir a protestar. Su protesta fue reprimida a bala, hiriendo a uno de los trabajadores en la pierna, herida que se complicó y su pierna tuvo que ser amputada. El documental se proyectó en el Festival "Nuestra América". Además muchas personas y organizaciones sociales difundieron el documental previo a las elecciones presidenciales en las que participó Álvaro Noboa en el 2007 para que las personas conozcan las prácticas empresariales que llevaron a este candidato a ser una de las personas más adineradas del Ecuador.

En el 2007 Paola Rodas estrenó su documental *Minadores* (22 minutos). Sinopsis: El botadero de Zámboza es ahora la Estación de Transferencia de basura más grande de Quito. Allí trabajan los minadores recolectando basura ante la falta de

oportunidades, bajo la supervisión de un hombre que ha encontrado en ellos su pequeño cabildo. Entre la resignación de algunos, otros luchan con valor por salir adelante y realizar sus sueños. Una interesante mirada de una realizadora comprometida con los excluidos dentro de una ciudad que no cesa de crecer en todos los sentidos, entre ellos: la desigualdad. (Catálogo Cinememoria, pg. 57)



Fotograma de *Tarjeta Roja*. 2007

Ese mismo año Rodolfo Muñoz dirige el documental *Tarjeta Roja*. Sinopsis: El documental narra momentos importantes de la vida de Agustín Delgado, goleador máximo de la selección ecuatoriana de fútbol. A través de su pensamiento y testimonios de amigos y enemigos, se construye la vida de un ser excepcional quien no solo obsequia goles sino expresiones de dignidad y la oportunidad de que sus coterráneos en El Chota alivien su pobreza. En paralelo se recrea cómo los ecuatorianos hemos sacado tarjeta roja a los afro descendientes no solo en canchas deportivas, donde ellos se destacan, sino en la cotidianidad. Una reflexión sobre un problema social que no se erradica aún: el racismo. (pg. 51, Catálogo Segunda Muestra Cine Ecuatoriano del Nuevo Milenio)

La consecuencia máxima de la pobreza, la discriminación y falta de oportunidades de trabajo en el Ecuador es la delincuencia.

Para finalizar un retrato de lo que significa estar preso, confinado por meses, años o décadas, en condiciones deplorables, aguantando lo peor.

En el 2006, se estrenó el largometraje documental *El Comité* (93 minutos) dirigido por el cineasta Mateo Herrera. En este documental podemos ver la vida de los prisioneros en su día a día dentro del Penal García Moreno, la penitenciaría principal en Quito. Nos muestra la complejidad de una situación del centro penitenciario que algún día representó un símbolo de modernidad. Prisioneros y visitantes se mezclan a través de una huelga, durante la cual 370 personas son tomadas rehenes. Después de días de negociaciones se revela la verdad dramática de la cárcel. Además de las condiciones terribles de la prisión (el hacinamiento, la corrupción personal, el maltrato del que son víctimas los presos) la cárcel es un lugar donde se han tejido relaciones y modos de vida. El ser humano se las arregla para subsistir. (Catálogo Cinemateca, pg. 28) Se proyectó en los EDOC.

4.4. Como el videoactivismo cambió al cine

Definitivamente el video cambió por completo la manera en que se concibe el cine. A través del video (vhs, dvd e internet) tenemos la posibilidad de interrumpir el flujo narrativo de una película. Al mirar una película en videocasete literalmente se tiene el control en las manos. Dentro de una sala de proyecciones nos es negado detener la película a nuestro antojo y por ello estamos obligados a “ingresar” dentro del film y “salir” de él sólo cuando haya concluido.

Según Manolo Sarmiento “Hoy en día la reflexión se ha diversificado y la conciencia política, la conciencia revolucionaria, la inquietud política o revolucionaria se manifiesta de distintos modos. Es decir, entró en crisis el concepto de la disciplina partidaria, entró en crisis la tesis de la guerrilla, que estaba muy asociado a un cine explícitamente político. En un momento de los sesentas y setentas cuando todos pensaban que su destino militante iba a ser tomar las armas, pues el cine tenía que estar asociado a esa decisión, tenía que ser explícito y combativo”. (Sarmiento Manolo, 2009)

Manolo Sarmiento cree que hay un lado de ese compromiso que está diluido. Refiriéndose a los cineastas militantes de antes de los ochentas menciona que “antes había esta visión apasionada de la política y del arte, es decir de que estaban haciendo un arte revolucionario y que por lo tanto era un arte que demandaba la entrega absoluta del autor. Ese es el aspecto más interesante que habría que rescatar de esa forma de militar en aquel entonces. Puede haber hecho crisis la disciplina partidaria, puede haber hecho crisis el centralismo, el estalinismo, todo aquello pero creo que la idea del compromiso, de la entrega al arte... esa fidelidad a tus principios es una experiencia muy interesante que dejaron”.

El legado de esos años se evidencia en la gran cantidad de documentales de denuncia que se han hecho a partir de que apareció el video. Pero lo más importante es recalcar la obra de quienes, estando entre las primeras personas que empezaron a hacer cine en el Ecuador, no han cambiado su manera de pensar. Me

refiero a dos casos específicos, Pocho Álvarez e Igor Guayasamín, quienes se han rehusado a hacer películas comerciales.

Igor Guayasamín, asegura que ninguna de sus películas ha estado dentro del circuito comercial.

“Yo nunca he querido ganarme la gran pantalla claudicando mis principios, creo que tiene que haber leyes en este país que obliguen a los distribuidores pasar cine ecuatoriano, independientemente que sea comercial o no, respetando la concepción de los realizadores y sin tener que censurar o cortar una película” (Guayasamín Igor, 2009)

Por su parte, Pocho Álvarez, reconoce que nunca le ha interesado la búsqueda del reconocimiento social. “A mí me ha interesado que ese drama humano del cuál estoy invitado, del cual tomo imágenes prestadas para devolverlas se exprese desde la lectura de la esperanza. Porque la gente lucha, llora, porque busca una vida nueva, porque cree que detrás del llanto hay esperanza. Es una suerte de descubrimiento mutuo. Yo descubro el tema, el tema me descubre a mí, es un empaparse pero no desde una objetividad neutra, no desde el balance de la objetividad periodística, yo no creo en eso, yo creo en la dualidad de la vida.”

Agrega que cuando hace una propuesta, la hace desde el punto de vista de la gente, no desde el punto de los intereses, sino desde el punto de vista de la vida.

“Cuando le conviertes al arte en un negocio, deja de ser arte, ya no cumple el papel esencial de lo que cumple el arte, ya el artista se deteriora, se deforma. El artista es un ser privilegiado en términos de que tiene la sensibilidad, la capacidad de mostrar otras dimensiones de la realidad que el público común no lo puede ver” (Álvarez Pocho, 2009)

Pero el principal problema ha sido la poca difusión que ha tenido la obra de estos dos importantes realizadores. Igor Guayasamín asegura que el problema no es que a la gente no le gusten los documentales ecuatorianos, el problema está en la distribución. Cuenta que cuando se dio la posibilidad de que pasara *Los hieleros del Chimborazo* en dos o tres salas la gente no iba por el largometraje internacional, la gente iba por el cortometraje nacional que se pasaba antes del largometraje. Asegura que la gente exigía ver *Los hieleros*.

A este respecto dice que “nuestro público no es ignorante, nuestro público es ávido de todo este tipo de temáticas. Lo que pasa es que nuestra burguesía y nuestros empresarios son estúpidos, eso es otra cosa. Ahora las cosas van cambiando poco a poco, pero yo no voy a claudicar en mis concepciones, en mi pensamiento. Si la serie *Ñahui* que es una colección de más 21 películas no se pasa en las salas de cine, no es mi problema, es el problema de todo este amarre que existe a nivel de distribución. Pero si Telesur coge esta serie y compra y lo exhibe en el canal venezolano es que el director de allá está en otras políticas latinoamericanas de concepción del mundo”. (Guayasamín Igor, 2009)

El cine nacional pero en especial los documentales de denuncia siempre han tenido que enfrentar problemas de difusión. Pero esto no quiere decir que las películas no se vean. *Los hieleros del Chimborazo* es una de las películas ecuatorianas más vistas dentro del país.

Para Pocho Álvarez una de las grandes falencias de la sociedad ecuatoriana es que toda la producción artística no tiene escenarios de difusión. “Tú puedes entregar capitales, recursos, establecer fondos, que si no tienes escenarios para la difusión, que si no tienes políticas para la difusión del arte es simplemente una estampilla, una propaganda para el gobierno de turno. El gobierno tiene que asumir los escenarios de distribución, la infraestructura de difusión de las obras artísticas. Crear los escenarios es un deber del Estado porque así como ayudan a las políticas de creación de los mega shoppings comerciales, deben generar así mismo políticas para que se creen mega shoppings culturales para que la gente vaya y consuma cultura, para que la gente vaya y consuma arte.” (Álvarez Pocho, 2009)

La posición de Igor Guayasamín es que lo alternativo tiene que volverse masivo “sin claudicar en sus concepciones frente al mundo.”

Desde 1970 cuando Igor Guayasamín tenía 14 años de edad (ahora tiene 53 años) siempre ha estado insistiendo en la misma temática, no ha claudicado en su pensamiento, en las concepciones del mundo, en toda la situación de lucha de clases que se vive en este país y en el continente, la discriminación de género, de

etnia, económica, social y política. Define a su cine como militante ya que sus películas tienen un papel de discusión. Agrega que “tiene que haber todo tipo de cine pero yo me he centrado en mi vida dentro de este tipo de cine de análisis, de un cine humanista.” (Guayasamín Igor, 2009)

4.5. El financiamiento, la producción y difusión del documental en el Ecuador

Hoy en día la difusión de documentales debe ir mucho más allá de los cines, centros culturales e internet. Para que el videoactivismo en verdad tenga un efecto movilizador, no es suficiente con que todos tengan una cámara para hacer videos y difundirlos en pequeñas salas improvisadas o en internet. El siguiente paso es llegar a la televisión y a las grandes cadenas de cine.

“Yo pienso que hay que hacer documentales de activismo, creo que es importante que las comunidades tengan cámaras y los jóvenes que quieran hacer video en las comunidades de todo el país hagan y las vean y las usen como una forma de educación y de tomar conciencia. Pero al mismo tiempo creo que es importante que la televisión sea un instrumento de comunicación también que contribuya a la toma de conciencia, a la educación, no necesariamente al activismo pero creo que hay que mejorar la calidad de la televisión, incluso dentro de los estándares industriales”. (Sarmiento Manolo, 2009)

Pocho Álvarez dice que “antes esas aureolas que les cubrían a los cineastas, de ser los *links*, los puentes entre China con la civilización occidental, ya ha cambiado”.

Es necesario romper los círculos de dominio de la comunicación. “La gente busca canales alternativos para difundir aquello que está vedado, aquello que no es permitido, entonces en esa medida cada ciudadano con las nuevas tecnologías, se convierte en el propio difusor, se convierte en un ente, en un portavoz, en un amplificador, no solo de los sucesos en términos de noticias o de reportajes, sino de aquello que está detrás” (Álvarez Pocho, 2009)

El internet ha significado un avance en cuanto a la difusión de documentales independientes de corta duración. En el Ecuador, cabe mencionar algunas páginas web que dan la posibilidad de ver videos documentales hechos dentro y fuera del país.

Una de las principales redes promotoras de videoactivismo en el mundo es *Indymedia* (www.indymedia.org). Esta página ha constituido una red de mediactivistas establecida en diferentes países de Latinoamérica y reciben videos, textos y fotografías de todas partes, difundiendo versiones alternativas y “libres” de manifestaciones y protestas.

El Ecuador cuenta con su propia página de *Indymedia* (www.ecuador.indymedia.org) que funciona como un centro de medios independiente. Entre los videos que se pueden descargar están algunos que muestran las movilizaciones contra el TLC en Ecuador.

También cabe mencionar la página de la organización ambientalista *Acción Ecológica* (<http://www.accionecologica.org>) en donde se puede ver y descargar

decenas de videos, algunos hechos por ellos y otros realizados por diferentes videastas independientes.

Cuentan con una detallada lista de varios de los videos catalogados de acuerdo a su temática en la sección multimedia. Los temas que tratan son: Petróleo, Minería, Transgénicos, Bosques, Biodiversidad y Fumigaciones

Además la cantidad de videos que circulan por portales como YouTube demuestra que cada vez existen más personas que quieren hacer documentales. No podemos desconocer que hay una industria audiovisual omnipresente que de cierto modo ha sido democratizada gracias a las nuevas tecnologías como el internet, pero el problema es que al ver muchos de estos videos cortos que circulan por internet, salta a la vista que es necesario aprovechar mejor los recursos cinematográficos para que tengan un mayor impacto. Hace falta una mayor especialización en el arte cinematográfico documental.

Si bien es cierto que la mayoría de estas producciones son hechas de manera independiente con limitados recursos económicos, hay muchos ejemplos en los que se demuestra que se puede realizar un buen documental con poco dinero.

Para Igor Guayasamín, la cantidad de dinero que se gasta en una producción está vinculado a la conciencia política y económica de los realizadores, así se tengan muchos recursos económicos. “Yo personalmente, como está el mundo, la crisis económica, financiera, que tiene el Ecuador, yo no me permitiría gastar 3 millones

de dólares en una película. Tú con 20 mil dólares en comunidades afro descendientes puedes crear una posibilidad de trabajo. Lo que pasa es que los cineastas son engreídos, quieren vincularse a todo este mundo, al aparataje de la industria hollywoodense, no por favor... bueno si existe perfecto, pero tiene que haber una conciencia social y también una conciencia económica.” (Guayasamín Igor, 2009)

Piensa que en economías como la ecuatoriana tenemos que producir mucho pero con pocos recursos, “tener conciencia económica de lo que estamos haciendo.” Agrega que, “por lo menos dentro de este género, no puedes irte a una comunidad indígena con un aparataje de 4 millones de dólares para ir a filmar la miseria de un pueblo. Tiene que haber ciertos parámetros de equilibrio en este tipo de análisis. Siempre ha habido las estupideces y las estupideces han habido también dentro del ámbito cinematográfico. Tenemos que ser muy cautos, aún más con las posibilidades tecnológicas que nos brinda el mercado” (Guayasamín Igor, 2009)

La Confederación de Nacionalidades y Pueblos Indígenas del Ecuador, tendrá la responsabilidad de acoger al *Décimo Festival Internacional de cine y comunicación de los Pueblos Indígenas*, festival que se realiza cada dos años.

El festival está diseñado en tres etapas en las que constan las Reuniones Preparatorias, el lanzamiento de la convocatoria y la realización de un taller. El lanzamiento del festival en Colombia en el mes de septiembre, en el marco del

“Primera Muestra de Cine y video indígena- CLACPI, Colombia”, evento que tendrá lugar del 13 al 18 de septiembre en la ciudad de Bogotá DC.

Se realizará además una Muestra Itinerante en comunidades, exhibición y Premiación y VII Encuentro Internacional de Cine y comunicación de los Pueblos Indígenas. Además de manera complementaria, se prevé una serie de eventos de contenido artístico: danza, música y exposiciones diversas.

Según Janeth Cuji, las producciones que participan en este festival tienen que topar temáticas referentes a los pueblos indígenas, sean realizadores individuales o grupos de realizadores, es una convocatoria general.

“Ahora estamos poniendo un poco más de énfasis en el trabajo documental porque estamos dando a conocer las problemáticas que viven los pueblos indígenas no solamente en el Ecuador sino en otros continentes”. (Cují Janeth, 2009)

Recalca que el objetivo es que la gente conozca que los pueblos indígenas están en diferentes países y se encuentran en una constante lucha para sobrevivir.

“Es necesario que los pueblos indígenas nos capacitemos y podamos seguir trabajando en el ámbito audiovisual para algún día poder participar en los grandes cines”. (Cují Janeth, 2009)

Los videos que resultaron ganadores en el Noveno Festival han sido difundidos en centros comunitarios, universidades, cines y en “Casa América” de Madrid. Janeth Cují cuenta que los videos han tenido una buena acogida en diferentes provincias de España. Cada vez más personas se interesan por conocer sobre las

problemáticas de las Nacionalidades de los Pueblos Indígenas. Los problemas que más se tratan en la actualidad son los causados por la actividad petrolera y la minería.

Menciona además que casi siempre procuran que después de cada muestra se haga un pequeño foro para que las personas hagan sus preguntas y comentarios. Ha habido ocasiones que inclusive han podido asistir los mismos actores de los diferentes documentales que han proyectado. La mayoría de videos participantes del festival son documentales aunque también hay trabajos de ficción.

La reciente creación del Consejo Nacional de Cine apuntala hacia un mayor apoyo estatal de las producciones audiovisuales del Ecuador. En la primera edición de la convocatoria del CNCINE en el 2007, se apoyó a 43 proyectos en 10 categorías diferentes por un monto de 820.000 dólares. Los fondos provinieron de la cuenta de Reactivación Productiva y Social del Desarrollo Científico-Tecnológico y de la Estabilización Fiscal (Cereps). En el 2008, se entregaron 554.000 dólares en ocho categorías. A esto, se suman los 375.000 dólares que recibieron ocho proyectos ecuatorianos por parte del Programa Ibermedia.

Las categorías en las que pueden participar los cineastas ecuatorianos son: escritura de guión y desarrollo de proyectos; producción de largometraje de ficción y documental; producción de cortometraje; fomento a la post producción; formación; investigación y capacitación; festivales y muestras, y difusión y exhibición.

Entre los proyectos apoyados en el período 2007-2008 estuvieron varios documentales, de los cuales tres me parecen de gran importancia y relevancia para esta investigación. El primero es el ya mencionado documental sobre el proceso de la Asamblea Constituyente dirigido por Pepe Yépez que según el Catálogo de proyectos del CNC llevará como nombre *Nariz del diablo*.

El segundo es el largometraje documental de María Fernanda Restrepo *Con mi corazón en Yambo* apoyado en el 2007 en la categoría de largo documental.

“Con mi corazón en Yambo es un documental de autor que narra el secuestro, tortura, desaparición y muerte de los hermanos Santiago y Andrés Restrepo, ocurrido el 8 de enero de 1988. Es un viaje llevado de la mano de su padre que intenta recordar aquello que por años ha preferido olvidar, para evitar el dolor. El reencuentro que se da cuando se inicia una nueva búsqueda en la laguna de Yambo, destino final de los restos de los hermanos.” (Catálogo de Proyectos CNC, pg. 29). Y el tercero es el largometraje documental *La muerte de Jaime Roldós* dirigido por Manolo Sarmiento.

A pesar de que realizadores como Igor Guayasamín han hecho cine sin financiamiento estatal, este tipo de ayudas resulta importante y significativa para quienes precisan de un apoyo económico para hacer producciones más elaboradas y que por ende tengan un mayor impacto. Para que el videoactivismo logre incidir

sobre los temas que denuncia debe dar el siguiente gran salto hacia el largometraje documental. Estos tres proyectos que aunque todavía no han sido estrenados dan una buena señal de que el documental de denuncia, militante, si puede ser apoyado por el Estado por medio de organismos como el Consejo Nacional de Cine. No cabe duda que el largometraje es el formato privilegiado para todo tipo de difusión, sea en cines, televisión, festivales o inclusive para ser subido a internet.

Es importante apoyar todos aquellos procesos de formación dirigidos a personas que hacen videos documentales sin haber tenido una formación académica en materia audiovisual. En el catálogo de proyectos del CNC se menciona además el apoyo en Formación y Capacitación al “Taller de Cine Documental”, proyecto del cual es responsable Felipe Terán y lo describe así: “La vocación primordial de los Talleres de Cine Documental es la de ofrecer a adolescentes y jóvenes, en situación de marginalidad, la posibilidad de leer y escribir con imágenes y sonidos realizando películas documentales de bajo costo. Lo que permitirá que escapen a la invasión de modelos culturales foráneos; así como que les permitan construir archivos de memoria popular y étnica, y que expresen puntos de vista individuales y auténticos.” ((Catálogo de Proyectos CNC, pg. 43)

El documental en general casi siempre resulta mucho menos costoso que la ficción, por ende con el dinero que se hace una ficción se puede hacer quizás varios documentales. “Todos los proyectos que son enviados al CNC son leídos

por un Comité de selección, constituido por personalidades del mundo cinematográfico de Latinoamérica. A su vez, este comité selecciona cada uno de los beneficiarios de las ayudas estatales dando de esta manera, transparencia e imparcialidad al proceso.” (Fomento a la producción, revista CNC, pg. 12)

Conclusiones y recomendaciones

A partir de los años setenta los realizadores ecuatorianos y extranjeros de cine documental se vieron fuertemente influenciados por la corriente del nuevo cine latinoamericano. Aún así la necesidad de hacer denuncia social a través del cine viene desde los inicios de la actividad cinematográfica en el Ecuador.

Entendido desde la concepción de cine militante definido por Octavio Getino y Fernando Solanas, en el Ecuador no ha existido ningún grupo de cine que haya sido parte de una organización política de base. Las denuncias que se han hecho a través del cine y del video han estado marcadas por una necesidad de autor.

Se hace necesario desarrollar un circuito político internacional para la difusión del cine militante y el videoactivismo; en esta tarea deben coordinar sus aportes todos los cineastas militantes y anti-imperialistas. Nuestros pueblos y sus organizaciones revolucionarias necesitan intercambiar sus experiencias de lucha, hermanados como están frente al enemigo común y tras un mismo proyecto liberador. El cine puede y debe cumplir un rol de conocimiento y comunicación superior a otros medios.

El Ecuador, así como la mayoría de países del mundo, está infestado por la presencia del cine hollywoodense en las salas de cine comerciales. Por parte del público existe una supuesta preferencia por las súper producciones estadounidenses de cine de ficción. Resulta necesario hacer que el público

conozca más acerca de ese “otro cine”, sea documental o ficción pero que esté por fuera del monopolio hollywoodense.

Según Diego Tapia, crítico de cine, “Una sociedad sin cine propio es una sociedad subdesarrollada, pobre de espíritu. Una cultura sin cine no es contemporánea”.

Agrega que “a los cineastas ecuatorianos les resulta difícil romper los prejuicios de su propio público. Hay una actitud servil frente a la producción de Hollywood. Frente a la producción ecuatoriana en cambio hay una posición de desprecio y de envidia. Otros filmes se ven y disfrutan. Lo ecuatoriano se critica.”

Para que las personas empiecen a apreciar más nuestro cine, es necesario elevar su calidad técnica y narrativa. Algo esencial del aprendizaje en materia audiovisual es el visionar las obras más representativas del cine mundial. Parte fundamental de esta investigación fueron los documentales que pudieron ser vistos, motivo por el cual incluyo como ANEXOS al final de esta tesis los documentales que me parecieron son los mejores por cuestiones técnicas y narrativas. Recomiendo esos documentales con la certeza de que sirven para aprender sobre cómo se hace un buen documental y además por su valioso contenido histórico. Incluyo además la página en donde se los menciona dentro de la tesis para que se pueda consultar en parte lo que trata.

Prevalecen los esfuerzos individuales por hacer documentales independientes, por registrar esas partes de la realidad oculta para los medios masivos de cualquier manera posible. Los recursos tecnológicos nos han permitido que cada vez más

personas puedan grabar en video, sea en la ciudad, en comunidades indígenas o zonas rurales.

La calidad de estos productos visto desde lo meramente técnico podría tener sus deficiencias, pero su potencial debido al contenido y temáticas que abordan es tan amplio que falta mucho por aprovechar. Es por ello que resulta esencial apoyar los procesos de capacitación de los futuros documentalistas en el Ecuador. Se necesitan más escuelas de formación en el ámbito audiovisual, sea en universidades, institutos o por medio de talleres.

De a poco el cine ha dejado de ser un oficio exclusivo de las élites económicas, pero todavía queda un largo camino por recorrer. Es necesario que los temas importantes de denuncia sean abordados desde los mismos actores y protagonistas de los hechos, es decir, que no sea alguien externo el que tenga que ir a abordar los problemas que no son suyos.

Por medio del Consejo Nacional de Cine ya se están apoyando los procesos de formación y capacitación en comunidades de escasos recursos económicos.

Una vez que exista el conocimiento técnico para lograr una eficiente narración audiovisual, el tema a seguir son los recursos necesarios para lograr una producción de calidad. El proceso para desarrollar un buen documental va desde la idea, la investigación, la escritura del guión, el rodaje, la postproducción y la difusión.

En este sentido, el financiamiento de proyectos cinematográficos por parte del Consejo Nacional de Cine desde la escritura del guión hasta la exhibición resulta de suma importancia. Aun así, pienso que no debemos dejar que los criterios de selección de un proyecto de ficción o documental que necesita apoyo en cualquiera de sus etapas (guión, rodaje, postproducción y exhibición) se verifiquen desde la perspectiva de mercado, de si el tema que plantea la película es comercial o no. Para eso están las grandes productoras privadas de cine, que conciben al quehacer cinematográfico únicamente como un negocio. Si el Consejo Nacional de Cine recibe fondos del Estado debería someter sus criterios de selección hacia concebir al cine como una herramienta que contribuya al fortalecimiento de la identidad nacional, que sea útil a un propósito social, no concebido como un mero entretenimiento.

El problema de que sean extranjeros los que escogen los proyectos a ser desarrollados en el Ecuador es que ellos no comprenden la realidad nacional. En el caso de una película de ficción o documental, su criterio de selección podría sustentarse desde la óptica de que el tema que trata es interesante y vendible para el resto del mundo, es decir, visto desde la lógica de distribución de la industria cinematográfica. Una película financiada por el Estado no debe estar ligada a intereses económicos de distribución, sino más bien a otros objetivos como la construcción de identidad y rescate de la cultura.

Cuando el Estado invierte dinero en salud y educación, no lo concibe desde su beneficio inmediato, es más bien una inversión social que de cierto modo no es

verificable en réditos económicos a corto plazo. Es necesario insistir en el completo entendimiento de la “inversión social” que realiza el Estado, que es distinto al excesivo “gasto público” del que se acusa al actual gobierno. La inversión o gasto (como lo califica la derecha) por parte del Estado no se somete a una lógica de mercado. Cuando se invierte en educación gratuita no se están haciendo cálculos de cuánto se va a ganar en la construcción de un colegio en cantidad de ingresos netos para el Estado. Esto contrario a la construcción de un colegio privado que espera recuperar lo invertido y generar más ganancias gracias al pago de las matrículas y pensiones por parte de sus alumnos.

En este caso, el Estado invierte el dinero de todo el pueblo ecuatoriano para garantizar el derecho a la educación en aras de mejorar la situación general de la población. Se concibe de esta manera a la educación como forma de liberación del sometimiento capitalista que ve a las personas únicamente desde la funcionalidad generadora de ingresos para los dueños del capital. La educación gratuita recupera su inversión al tener cada vez más un pueblo educado, consciente de su realidad y listo para emprender su proyecto de vida con una visión más amplia de su entorno y libre del sometimiento ajeno.

El cine educa, promueve una visión del mundo, genera hábitos de consumo, maneras de comportarse, por tanto, no es un simple negocio de entretenimiento.

Tal como lo dice Pocho Álvarez, “El cine ha sido un instrumento de manejo de masas, de sostén de ideologías definitivo y demoledor. No se puede entender la propagación del inglés si no es a través del cine.” (Álvarez Pocho, 2009)

Las grandes potencias capitalistas, así como también los países que conformaban la Unión Soviética se dieron cuenta del poder ideológico y propagandístico que tiene el cine. Con financiación de los Estados, se realizaron películas propagandísticas que fomentaban el nacionalismo y la defensa de la ideología socialista, así como también en defensa del capitalismo. Pero el caso del desarrollo de la industria cinematográfica de Hollywood se vio prontamente desligado del Estado, al menos eso es lo que nos hicieron creer. Sistema capitalista y empresa privada van de la mano. El Estado capitalista promueve el consumo, beneficiando así a las empresas privadas.

Todavía no se puede hablar de una industria cinematográfica en el Ecuador, es más no creo que ese sea el camino adecuado. Los proyectos que han sido elegidos por el CNC demuestran una amplia pluralidad y variedad, no se han beneficiado únicamente temas comerciales. Aún así, el documental debe tener un tratamiento especial concebido como una cuestión de “Estado” no de “mercado”, motivo por el cual debería haber un jurado independiente que sea exclusivo para los proyectos documentales y que esté integrado por representantes de los distintos sectores del cine documental, no sólo realizadores, productores y técnicos, sino también de investigadores, historiadores y gente vinculada al cine documental.

La esencia del documental no está regida ni por la industria ni por el mercado, sino por el hecho de contar historias y de ampliar las miradas que hay sobre la realidad. El documental tiene una producción de un gran aporte cultural y de debate político social que no sólo hace al desarrollo cultural de una sociedad en un momento determinado, sino que también sirve como legado para futuras generaciones.

Está claro que resulta imposible que el cine documental dependa únicamente del Estado para desarrollarse. Por este motivo es que debe encontrar todos los medios posibles para su financiación, sean estos provenientes de fondos privados nacionales o internacionales.

Existen varias convocatorias para proyectos de documental alrededor del mundo, pero son muy pocas las personas que pueden aplicar a estos fondos.

Así mismo hay personas que han filmado secuencias no armadas de video sobre temas de denuncia y que no han sabido cómo aprovechar ese material. Para ello es necesario crear un archivo público libre de derechos para el uso de los documentalistas que requieran de estas imágenes para la construcción de un producto más amplio. La conciencia política de los realizadores resulta importante cuando se trata de compartir imágenes ya que deben estar consientes que el objetivo mayor es la difusión de un tema importante para cambiar una realidad, no únicamente el lucrar del hecho de que más personas vean el documental.

El que una buena película documental se haga es solamente la mitad del camino. La difusión del documental debe ir junto a su distribución comercial para que genere el mismo nivel de expectativa que una película de ficción. Pero va mucho más allá de eso. Para que sea de verdad un documental militante debe movilizar conciencias, generar debates y acciones de cambio frente al hecho que está presentando. Resulta necesario motivar y direccionar ese debate por medio de foros después de la proyección siempre que sea posible.

El principal espacio de difusión de documentales en el Ecuador es el EDOC (Encuentros del Otro Cine). A pesar de su vital importancia y avance en la difusión de los documentales ecuatorianos, el problema es que son demasiados documentales en poco tiempo. Se proyectan todo tipo de temáticas y son muy pocas las proyecciones en las que se tiene un foro con presencia del director. Sin desmerecer el esfuerzo y empeño de los organizadores del festival, resulta difícil medir el verdadero impacto que ha tenido el festival en la difusión de documentales militantes, ya que no presenta un eje temático específico sino más bien variado. Podría decirse que de alguna manera no se asume una posición política, no es un festival de temas de denuncia, cosa que es sumamente válido en el sentido de que pretende mostrar la mayor cantidad de temas posibles.

Como ya se había mencionado anteriormente, resulta necesario que en el país se realice una muestra de cine documental militante y videoactivismo. Las personas deben conocer los documentales que en esta investigación se han mencionado para entender mejor la realidad de nuestro país. Los documentales aquí

mencionados tienen un valor histórico que puede ser aprovechado por todas las generaciones, en especial las más jóvenes.

Las imágenes en movimiento son un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos así como la evolución del universo.

La muestra deberá proyectar los documentales escogidos desde los años setenta hasta la actualidad, procurando además que cada proyección sea acompañada por un foro en el que participen sus realizadores, protagonistas y personas que contribuyan al entendimiento más amplio de la temática que presenta el documental.

Es importante además que la difusión de los documentales salga del circuito de las grandes ciudades. Las muestras itinerantes son la mejor manera de llegar con el cine a comunidades que no cuentan con salas de cine. Un reproductor de dvd, unos parlantes y un proyector, juntos son una herramienta que puede abrirnos las puertas a un mundo desconocido, a realidades que aunque parezcan lejanas nos demuestran lo parecidos que somos los seres humanos en todas las latitudes.

Quienes hacen documentales de denuncia desean que sus trabajos se difundan no tanto por el reconocimiento personal, sino porque intentan incidir sobre la realidad que están presentando. Es necesario encontrar esa brecha en el sistema en el que

las empresas y los gobiernos puedan financiar los documentales militantes sin adelantar su condicionamiento económico al mero hecho comercial.

Estoy convencido en que el documental puede ayudar a cambiar el mundo. Si bien es cierto que habrán muchas personas que ven documentales de denuncia y siguen con sus vidas como si nada hubiera sucedido, habrá quienes se conmueven y decidan hacer algo al respecto. Tal vez no sea inmediato, pero la ideología y el entendimiento del mundo se va construyendo de a poco en cada persona, y el documental puede contribuir a que seamos más sensibles frente a la realidad. Con mayor conocimiento viene mayor responsabilidad y el documental aporta a que conozcamos mejor nuestro entorno para ser más responsables a la hora de actuar en la sociedad.

Bibliografía

Álvarez Pocho. *La Felicidad la construyen los infelices*. Pg. 21. Catálogo 2009. EDOC.

Barriga Rafael, *Entrevista a Manolo Sarmiento*, “Hay una relación directa entre olvido y pereza documental”. *Esta entrevista se realizó vía correo electrónico, el 9 de Abril de 2008*.

Bello Gilberto, *Identidad y dependencia del cine colombiano*, pgs. 42-46, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Bustos Gabriela. *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

Cabrera Julio. *Cine: 100 años de filosofía, Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Ejercicio 10, Karl Marx, Costa-Gravas, Oliver Stone y el cine politizado. Política y pensamiento. Pg 240-263. Editorial Gedisa. 1999. España.

Catálogo Videoteca de la Corporación Cinememoria. Festival Edoc 2002-2008

Cronología de la Cultura Cinematográfica (1849-1986) de la Serie: HISTORIA DEL CINE EN EL ECUADOR, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 1988. Investigación: Teresa Vásquez, Mercedes Serrano, Wilma Granda, Patricia Gudiño. Redacción: Teresa Vásquez, Mercedes Serrano. Dirección: Ulises Estrella.

Diario Hoy. “Para Conocernos, el cine de Alberto Muenala”, Sección C, Cine Ecuatoriano. Quito, 29 de Julio de 1989.

Dubravic Martha. *Comunicación Popular: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Corporación Editora Nacional, Quito, febrero 2002.

Entrevista a Pocho Álvarez, documentalista ecuatoriano, Marzo 2009.

Entrevista a Jorge Luis Serrano, Presidente del Consejo Nacional de Cine, Marzo 2009.

Entrevista a Manolo Sarmiento, Director de la Corporación Cinememoria, Abril 2009.

Entrevista a Igor Guayasamín, documentalista ecuatoriano, Junio 2009.

Entrevista a Camilo Luzuriaga, cineasta ecuatoriano, Mayo 2009.

Entrevista a Ataulfo Tobar, documentalista ecuatoriano, Junio 2009.

Entrevista a Alfredo Breilh, documentalista ecuatoriano, Junio de 2009.

Entrevista a Janeth Cuji, Dirigente de Comunicación de la CONAIE, Agosto de 2009

Entrevista a Rodrigo Robalino, documentalista programa La TV, Agosto de 2009.

Entrevista a Wilma Granda, subdirectora de la Cinemateca Nacional, Agosto de 2009.

Estrella Ulises, *Ensayo. Reflexiones sobre el cine ecuatoriano*, pgs. Pg. 10-12, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Fornet Ambrosio, *Nacionalizamos los cines pero no las pantallas*, pgs. 4-9, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Francés Miquel. *La Producción de Documentales en la Era Digital*. Ed. Cátedra. Madrid. 2003.

Getino Octavio, *Cine Latinoamericano. Economías y nuevas tecnologías audiovisuales*. Editorial Trillas. México, 1990.

Getino Octavio, *Apuntes sobre el cine latinoamericano*, pgs. 16-23, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Gumucio, Alfonso, *Cine, historia y memoria popular*, pgs. 13-15, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Granda Wilma. *El Cine Silente en Ecuador (1895-1935)*, Casa de la cultura ecuatoriana, Cinemateca Nacional UNESCO, 1995

Granda Wilma. *Gente de barrio o por qué Borges*. Cuadernos de Cinemateca No. 5. Año 2004. Pg 13-21.

Gubern Román: *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2000.

Hurtado Oswaldo. *Política Democrática, Los últimos veinte y cinco años*. Corporación Editora Nacional. 1990. Quito, Ecuador.

King John. *El Carrete Mágico*. Una historia del cine latinoamericano. TM Editores. México 1994.

Lilián Álvaro Lugo y Francisco Costales Flores,
<http://viviendoconfilosofia.blogspot.com/2008/11/la-filosofa-y-el-cine-ecuatoriano.html>, La filosofía y el cine ecuatoriano.

López Ronald Grebe y Lemos Lucía, *El cine ecuatoriano*, pg. 28-40, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Mercado Maria Luisa y Ávila Gabriela, *Cine minero boliviano*, pgs. 58-60, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Núñez Jorge. *Historia Política del siglo XX, Colección Nuestra Patria es América No. 3.*, Editora Nacional. 1992. Quito, Ecuador.

Peñaloza Julio, *Perspectiva actual del cine boliviano*, pgs 48-52, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Sanjinés Jorge, *Cine latinoamericano ó el lugar de la memoria*, pgs. 24-27, Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Octubre-Diciembre 1984. Cine Latinoamericano. Ciespal.

Serrano Jorge Luis. *El nacimiento de una noción*. Apuntes sobre el cine ecuatoriano. Ediciones Acuario. 2001. Quito-Ecuador.

Solanas Fernando y Getino Octavio. *Cine, cultura y descolonización./Fernando Solanas y Octavio Getino*. Buenos Aires. Siglo XXI., (1973)

Tapia, Diego, *¿Ser o no ser?*, pgs. 26-29. Cuadernos de Cinemateca. Año 2000. No. 2. Casa de la cultura ecuatoriana.

<http://www.memoriaciudadana.org>

<http://www.ecuador.indymedia.org/>

<http://www.accionecologica.org>

<http://www.imagendelos pueblos.org/mingasocial.php>

<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=57999>

<http://www.ochoymedio.net>

<http://www.felcoargentina.com.ar>

<http://videoactivismo.blogspot.com/2008/01/somos-un-evento-independiente.html>

http://www.sindominio.net/afe/dos_mediactivismo/Mediact_cap3.pdf

<http://documental.kinoki.org/historia.htm>. Kinoki Documentales.

http://www.basecine.net/complemento.php?id_comple=134. Base Cine

<http://www.educar.org/INVENTOS/cine.asp>, Educar.org

<http://www.superchicos.net/cineorigen.htm>, Súper Chicos, El Origen del cine por
Adriana C. Berrios.

<http://documentalcine.blogspot.com/2008/07/faq-cine-documental.html>, Cine
Documental – Historia del documental.

<http://www.culturalianet.com/pro/prod.php?codigo=15464>, Culturalia.

<http://documental.kinoki.org/johngrierson.htm>. Kinoki documentales,
Pensamiento de John Grierson.

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentosocial.htm>, El
documental de la naturaleza y la sociedad

<http://www.losguionistas.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=664>

<http://noticias.kinoki.org/cine-documental-festivales/festivalito-festival-cine-chico-canarias/>

ANEXOS

Lista de documentales recomendados

<i>Nanook el esquimal</i> , de Robert Flaherty (1922)	pg. 24
<i>Drifters o Pescadores a la Deriva</i> , de John Grierson (1928)	pg. 26
<i>El hombre de la cámara</i> , de Dziga Vertov (1929)	pg. 31
<i>High School o Escuela secundaria</i> , de Frederick Wiseman (1968)	pg. 35
<i>Noche y niebla</i> , de Alan Resnais (1956)	pg. 93
<i>La hora de los Hornos</i> , de Fernando Solanas y Octavio Getino (1968)	pg. 112
<i>Banderas al Amanecer</i> , de Jorge Sanjinés (1982)	pg. 136
<i>La Batalla de Chile</i> , de Patricio Guzmán (1975-1979)	pg. 142
<i>Asentamientos Humanos, medio ambiente y petróleo</i> , de Mauricio Berú y Ulises Estrella (1976)	pg. 160
<i>Cartas al Ecuador</i> , de Ulises Estrella (1980)	pg. 162
<i>Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos</i> , de Freddy Elhers (1979)	pg. 167
<i>Los hieleros del Chimborazo</i> , de Gustavo e Igor Guayasamín (1980)	pg. 170
<i>Boca de lobo. Simiatug</i> , de Raúl Khalifé (1982)	pg. 172
<i>Gente de barrio</i> , de Brian Moser (1980)	pg. 174
<i>Nuestro Mar</i> , de José Corral (1982)	pg. 192

<i>Los mangles se van</i> , de Camilo Luzuriaga y Peter Degen (1984)	pg. 194
<i>Cuerpo de mujer</i> , de Gustavo e Igor Guayasamín (1984)	pg. 198
<i>Segunda y Tercera Huelga Nacional</i> , del CEDIME y Alfredo Breilh (1983)	pg. 231
<i>Nosotros una Historia</i> , de Pocho Álvarez (1984)	pg. 236
<i>Aztra: ni perdón ni olvido</i> , del CEDEP y Ataulfo Tobar (1984)	pg. 240
<i>¡Alfaro Vive, Carajo!: del sueño al caos</i> , de Isabel Dávalos (2007)	pg. 203
<i>Forajidos: el legado de abril</i> , de Pocho Álvarez (2005)	pg. 313
<i>Guayaquil Informal</i> , de Andrés Loor y Ernesto Iturralde (2009)	pg. 321
<i>Tóxico Texaco Tóxico</i> , de Pocho Álvarez (2007)	pg. 326
<i>Después de la neblina</i> , de Anne Slick (2008)	pg. 322
<i>Bajo Suelos ricos</i> , de Malcom Rogge (2008)	pg. 322
<i>A cielo Abierto, Derechos Minados</i> , de Pocho Álvarez (2009)	pg. 338
<i>Baltazar Ushka, El tiempo congelado</i> , de Igor Guayasamín y José Antonio Guayasamín (2008)	pg. 341
Serie "ÑAHUI" <i>El Rostro del Ecuador</i> , de Igor Guayasamín (1996-2000)	pg. 343

<i>Pueblos Ocultos</i> , de Ana Echandi y Aritz Parra (2004)	pg. 345
<i>Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos</i> , de Carlos Andrés Vera (2007)	pg. 345
<i>Bonita-Ugly Bananas</i> , de Jan Nimmo (2004)	pg. 352
<i>El Comité</i> , de Mateo Herrera (2006)	pg. 354