

Ecuador

Un paneo a la producción bibliográfica sobre cine en Ecuador (2000-2015)

Marcelo Báez Meza



Sobre el autor

Estudió Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (Ecuador) y, posteriormente, realizó su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador). Poeta, narrador, periodista, crítico de cine y editor. Actualmente, profesor de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Ecuador). Autor de *Adivina quién cumplió cien años* (1996), *El gabinete del doctor Cineman* (2006) y *Cine y literatura: encuentros cercanos de todos los tipos* (2012).

Correo electrónico: mbaez@espol.edu.ec

Cómo citar en APA

Báez Meza, M. (2020). Un paneo a la producción bibliográfica sobre cine en Ecuador (2000-2015). En L. Zavala y J. Aristizábal Santa (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)* (pp. 253-268). Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

Resumen

Ecuador recién obtuvo una Ley de Cine en el 2006, año que constituye el punto de giro de la producción bibliográfica y en el que se crea además el consejo nacional de cinematografía que provee de fondos concursables. El fomento por parte del Estado provoca una eclosión no sólo en el cine, sino en la reflexión crítica sobre los filmes que se van estrenando. Una a una se van revisando las corrientes textuales: una primera, de índole genealógica, dedicada a sondear las raíces históricas del discurso audiovisual; la segunda, más académica, concentrada en la reflexión direccionada por los llamados estudios culturales conjugados con la teoría del cine, y una tercera que apunta a reflexionar sobre el documental etnográfico indigenista. Estas corrientes están representadas por el guayaquileño Jorge Suárez Ramírez; el cuencano Galo Torres; y por Wilma Granda, Paola de La Vega y Christian León de Quito. Aunque incipiente, la producción bibliográfica sobre cine lleva poco tiempo de generada desde la academia, primordialmente, y va en aumento.

Palabras clave: cine ecuatoriano, nuevo cine latinoamericano, estudios culturales, teoría del cine, historia del cine, Ley de cine, documental indigenista.

Un paneo a la producción bibliográfica sobre cine en Ecuador (2000-2015)

Ecuador fue el último país en tener una ley de cine en América Latina. Solo a partir del 2006 el fomento se convirtió en una política de Estado. La producción filmica ecuatoriana ha sido siempre intermitente al igual que la crítica cinematográfica. Dentro de estas limitaciones hemos identificado tres corrientes que se aprecian con claridad. Una historiográfica, una academicista y una que reflexiona sobre el documental indigenista.

El punto de giro a la producción cinematográfica de Ecuador se dio con el estreno de *Entre Marx y una mujer desnuda*¹ (1996) de Camilo Luzuriaga (Loja, 1953). Los premios internacionales que ganó el filme supusieron la inserción de Ecuador en el escenario global. El segundo punto de giro lo trajo *Ratas, ratones, rateros* (1999), ópera prima de Sebastián Cordero. A partir de estos estrenos se dio una especie de eclosión que fue presionando para que se formalizara un apoyo estatal. En el año 2000, Sebastián Cordero publicó un polémico artículo. El título ya de por sí resumía la visión nihilista del director (“Ecuador y América Latina: ¿Es su cine escaso y de mala calidad?”) dejando por escrito una especie de acta de metas del nuevo cine ecuatoriano. Su artículo gira alrededor de tres ejes que van a ser importantes en la mayoría de textos que se producirán en los siguientes 15 años: la reflexión sobre la identidad ecuatoriana, la dificultad de hacer cine y el problema del mercado cinematográfico local y latinoamericano. En la conclusión, el realizador asevera que

No haría cine en mi país si pensara que no hay un futuro positivo para esta industria. Creo que es esencial para todos los países latinos tener material en las pantallas con el que nos identifiquemos y por eso siento una cierta obligación y orgullo por tratar de desarrollar nuestra industria cinematográfica. La competencia es igual de dura en todo el mundo y entrar al mercado norteamericano o europeo no es fácil, ni para los cineastas de esos países. Por naturaleza, el cine implicará siempre un riesgo muy grande, pero el resto está en encontrar la manera de minimizar las posibilidades de fracaso para seguir produciendo y eso se aplica tanto a Ecuador como a Latinoamérica y el resto del mundo. (Cordero, 2000)

El realizador parte de la preocupación de la producción exigua de películas (tres al año, asegura que era el promedio de productividad hasta el año 2000) y señala dos problemas del mercado cinematográfico local: el interés masivo

¹ Ganó el premio a la mejor dirección de arte en el Festival de La Habana y mejor guion en el XII Festival de Trieste, Italia.

del público en el cine comercial estadounidense y la escasez de películas latinoamericanas que llegan a las pantallas. La ausencia de una ley de cine es el gran escollo, pues implica que los estrenos no tienen ningún tipo de garantía económica. El cineasta pone como ejemplo a su filme *Ratas*, que alcanza una asistencia de 110.000 espectadores² en quince semanas, pero no logra recuperar la inversión inicial de cuarto de millón de dólares y los premios internacionales³ que recibe no son económicos. El cambio de moneda instaurado en septiembre del 2000 (que elimina el sucre e instaura el dólar) ocasiona el decrecimiento del precio de las entradas al cine que constituyen las más bajas de la región a principios de este siglo.

El texto de Cordero marca un derrotero inédito: son los cineastas los que reflexionan sobre la problemática que experimentan. Por provenir de la academia, Cordero sabe de la necesidad de ponerle a su filmografía un marco reflexivo y publica en el año 2010 el libro *Ratas, ratones, rateros (Edición conmemorativa)* del décimo aniversario del estreno de la cinta. Una serie de artículos, ensayos de académicos y críticos forman parte de este libro coeditado por la Universidad San Francisco de Quito, Libri Mundi y Fonsal. Entre los principales colaboradores están el escritor chileno Alberto Fuguet y el crítico uruguayo Jorge Rufinelli que ponderan el filme de Cordero como uno de los más importantes del cambio de siglo.

Seis años después otro realizador, el documentalista Manolo Sarmiento, hará también su ejercicio de autointrospección con el texto “Tres episodios históricos del cine ecuatoriano” que propone la ausencia de un relato audiovisual de la nación. Para Sarmiento el cine en Ecuador vive en una suerte de orfandad por la falta de apoyo gubernamental. Nombra a cineastas como Víctor Arregui, Pablo Mogrovejo y Javier Izquierdo porque: “Tienen en sus manos la posibilidad de articular el relato porque tuvieron la suerte de nacer en el orfanatorio y es sabido que cuando se crece en la orfandad uno se hace descreído. Esa cualidad será importante para adivinar lo que allí pasó y hacer esa historia” (Sarmiento 2006).

Llama la atención que la publicación haya encontrado su lugar en *Letras del Ecuador*, una de las revistas literarias con mayor tradición en el medio. Quizá porque el eje de la reflexión sea Joaquín Gallegos Lara, escritor guayaquileño que escribe dentro de la llamada corriente del realismo social en la primera mitad del siglo XX. Sarmiento le reclama al cine contemporáneo ecuatoriano la misma fuerza que tiene la literatura cuando representa a la nación como lo hizo Gallegos

² El largometraje de Camilo Luzuriaga, *La tigre* (1990) logró 250.000 espectadores y es uno de los primeros que construye una narración audiovisual para captación de las masas.

³ Mejor ópera prima y mejor película en el Festival Cine Latinoamericano de Trieste, Italia (1999). Mejor actor (Carlos Valencia) en el Festival de Cine Iberoamericano en Huelva (1999). Mejor edición en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, 1999.

Lara, autor de la novela *Las cruces sobre el agua*. Por algo Jorge Enrique Adoum lo pondrá (con otro nombre) como protagonista de su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*, por ser el paradigma del escritor comprometido.

Ya que nombramos una publicación literaria, hay que precisar que casi no hay revistas de cine en Ecuador. Las pocas que aparecen apenas pueden ser mencionadas porque carecen de una vida garantizada y apenas imprimen un par de números. La única que ha logrado una continuidad es *Babieca*, publicada por la Campaña de Lectura Eugenio Espejo, y concentra sus esfuerzos en la crítica de cine y, en menor medida, en la crítica teatral. Fundada en diciembre del 2015, esta publicación mensual que ha rebasado el número 40, combina las dos corrientes más visibles de la bibliografía sobre cine en Ecuador: la historiográfica y la de los estudios culturales.

Vamos ahora al 2006, año del punto de giro en esta panorámica. La orfandad del cine ecuatoriano de la que habla Sarmiento termina por dos hitos, ambos de la mano del escritor Raúl Vallejo Corral, ministro de Educación de ese entonces: el primero, la creación de la Ley de Fomento del Cine que conllevó la fundación del Consejo Nacional de Cinematografía, y el segundo fue un decreto ministerial del 25 de mayo del 2006 que señala la celebración del 7 de agosto como Día del Cine Ecuatoriano. Este dictamen gubernamental vino de la mano con la instauración del Premio Nacional Augusto San Miguel en honor al pionero del cine de argumento en Ecuador.

Empezó, entonces, una incontenible producción académica de tesis de pregrado y posgrado que aludían a temas referentes al nuevo cine ecuatoriano. La mayoría de estas investigaciones quedaron en repositorios digitales, blogs o publicaciones de mínimo tiraje por parte de las universidades que ampararon esas investigaciones.

A partir de este breve marco que hemos construido encontraremos tres vertientes muy claras en Ecuador: una primera dedicada a sondear las raíces históricas del discurso audiovisual; la segunda, más académica, concentrada en la reflexión direccionada por los llamados estudios culturales, y una tercera que apunta a reflexionar sobre el documental etnográfico indigenista⁴.

⁴ Un caso aparte, más allá de estas tendencias, es Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) que publicó *El gabinete del doctor Cineman* (Guayaquil, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 2006) y *Cine y literatura: encuentros cercanos de todos los tipos* (Quito, Libresa, 2012). El primer libro contiene didácticas lecciones sobre aspectos técnicos del cine, desde la dirección de arte hasta el guion, y termina con una muestra de una docena de textos que siguen una crítica heredera de Guillermo Cabrera Infante (a quien está dedicado el libro) y de Pauline Kael. El segundo libro propone un modelo didáctico para comparar un texto literario y su adaptación cinematográfica. El caso de estudio es el cuento "Las babas del diablo" de Julio Cortázar y el

La vertiente de las genealogías historiográficas ha tenido dos representantes importantes en Ecuador: la quiteña Wilma Granda y el guayaquileño Jorge Suárez Ramírez. La primera con *Augusto San Miguel: los años del aire* (Editorial Pedro Jorge Vera, 2007) de Wilma Granda y, el segundo con *Cine mudo, ciudad parlante: historia del cine guayaquileño vol. 1 y 2* (Ediciones del Municipio de Guayaquil, 2013 y 2015).

Granda, directora de la Cinemateca del Ecuador en el periodo 2012-2017, publica su investigación de maestría, intentando descifrar la vida y la filmografía de Augusto San Miguel Reese de quien no sobrevive ni un solo fotograma. Como investigadora e historiadora del séptimo arte publicó previamente libros claves para nuestra cultura visual: *Cronología de la cultura cinematográfica* (1987) y *Cine silente en Ecuador* (1995), dos catálogos razonados inusitados en la bibliografía sobre el séptimo arte.

En la misma línea de los dos títulos nombrados se destaca otro de exhaustiva investigación, *Catálogo 1922-1996* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2000), libro en el cual Granda formó parte de un equipo de trabajo de la Cinemateca Nacional. En manos de esta investigadora estuvo la misión de redactar títulos (con su respectiva sinopsis) año por año del patrimonio fílmico ecuatoriano.

El libro sobre Augusto San Miguel es una investigación galardonada con el Premio Isabel Tobar Guarderas del Distrito Metropolitano. Originalmente, parte de este texto tuvo forma de tesis de maestría titulada *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano (Guayaquil, 1924-1925)*. Este documento académico sirvió a su autora para obtener el título de magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar en el 2006.

El protagonista de esta investigación es Augusto San Miguel Reese (1905-1937), pionero del cine de argumento en nuestro país con *El tesoro de Atahualpa* (1924), primer producto audiovisual con una trama definida. Además, fue dramaturgo, radiodifusor, actor, empresario torero y declamador. Todo un personaje fabuloso (de fábula) más cercano a la literatura que a la realidad.

Es por eso que la obra de Granda se puede leer como una *Bildung roman* sobre un joven guayaquileño que estrenó, entre 1924 y 1925, filmes únicos para su época. Granda nos entrega un perfil completo de un trotamundos, de un hombre que inclusive formó parte del grupo de teatro de Federico García Lorca. Su actitud quijotesca lo lleva a dilapidar la fortuna familiar. Por ejemplo, le pide a su madre 2.000 libras esterlinas del fondo en común para poner punto final a sus deudas y proyectos. A la manera de la United Artists quiere crear un

filme *Blow Up* de Michelangelo Antonioni. La segunda parte del libro recoge críticas de filmes basados en obras literarias.

estudio en Guayaquil. El utópico proyecto queda en el aire (de allí que el título de la “biografía” que hace Granda de San Miguel).

San Miguel sostiene que debemos incorporarnos al arte mundial, pero elaborando arte nacional, sin exotismos ni europeísmos. San Miguel predica desde 1924 hasta su muerte la unidad latinoamericana, urgida de poesía, teatro, cine y, sobre todo, de práctica política. Entonces, ¿cómo se va a pretender que Augusto San Miguel no sea un desconocido? Por último, ¿cómo no va a ser un loco? Sí, loco aquel que pierde todo, su fortuna, su vida, pero nunca su Al revés de la razón. (Granda, 2007)

El de Granda es el primer libro extenso sobre un cineasta ecuatoriano. No solo es darle vida tipográfica a una leyenda. Es un texto pionero sobre los primeros pasos de un cine que está naciendo y que, sin saberlo, persigue la idea de nación.

Esta misma onda historiográfica tiene un hito en *Cine mudo, ciudad parlante: historia del cine guayaquileño vol. 1 y vol. 2*. Su autor es el guayaquileño Jorge Suárez Ramírez, crítico de cine ecuatoriano que ha asistido a todas las ceremonias de entrega del Óscar desde 1959. A través de un encomiable trabajo de hemeroteca, Suárez recorre las primeras proyecciones filmicas en Ecuador que tienen lugar en la ciudad portuaria de Guayaquil. El corte cronológico del primer tomo arranca en 1896 y termina en 1933, con las fichas técnicas de cada película, bajo la premisa estadística de la Film Foundation de Martin Scorsese: la mitad de los filmes hechos antes de 1950 se han perdido y más del 90% de lo filmado antes de 1929 se destruyó. De esta manera, el autor se erige como un curador de un material que no logró sobrevivir.

Como los primeros realizadores ya no están con nosotros, lo aquí narrado es producto de siete años de investigaciones y evaluaciones muy personales, pues jamás he visto películas mudas guayaquileñas. Si en el futuro aparecieran copias, de ellas podría formular un juicio, pero ahora me limito a analizar lo investigado y a sacar conclusiones preliminares, no sin antes informar que he seguido un estricto orden cronológico y mantenido, en lo posible, textos publicados en diarios del periodo analizado. Así, cada filme es presentado con elementos hallados en el año de su exhibición. (Suárez Ramírez, 2013)

La historia cinematográfica del puerto no se concibe aquí como la relación temporal de directores y autores de filmes, ni como la historiografía de intérpretes y estrellas, ni tampoco como la contextualización de estilos, géneros o conceptos. *Cine mudo, ciudad parlante* es el recuento cronológico de productos filmicos concretos presentado año por año, lustro por lustro y década por década. Con este fin expone material fotográfico, programas de mano (con los precios en moneda de la época), cartas y todo tipo de documentos.

Una idea recorre el primer tomo de cabo a rabo: el cine ecuatoriano empezó en Guayaquil, y las primeras exhibiciones de tomavistas se dieron en el primer puerto del Ecuador. El desfile de celebridades extranjeras que visitan nuestro puerto es puesto en escena: Ana Pavlova, Sarah Bernhardt y tantas otras. Cada visitante sirve de espejo que devuelve la imagen de una ciudad que se va abriendo al mundo.

El autor no solo sobrevuela por el puerto, es también un cartógrafo que nos va situando en cada uno de los cines y teatros que tuvo el Guayaquil de antaño, con sus direcciones exactas, la cartelera extensamente analizada y la lista de precios en sucres. Su afán didáctico nos lleva a conocer el funcionamiento del kinetoscopio, el caleidoscopio, el cronógrafo, etc. Es como si la ausencia de material filmico no representara un problema por la abundancia de fotografías, más los facsímiles de cartas, programas de mano, anuncios de prensa y artículos o reseñas que se publicaron en su momento. Este material nos ayuda a visualizar el cine guayaquileño mudo y permite su preservación letrada.

En el segundo tomo de *Cine mudo, ciudad parlante* (2015), Suárez Ramírez nos entrega más datos valiosos: *Guayaquil de mis amores* fue el título más taquillero del celuloide mudo guayaquileño, el teatro Olmedo fue víctima del fuego; irónicamente en esa misma época se filma *Incendio* (1931), la más ambiciosa de todas cuantas se rodaron por su presupuesto y puesta en escena; hay un seguimiento completo al cineasta chileno Alberto Santana (1899-1966) durante su estancia en Guayaquil; todos estos eventos aparecen con material fotográfico tomado de la prensa de la época y de archivos personales de los que vivieron los hechos narrados.

Las historias narradas están tal como sucedieron, en su día a día. Se incluyen muchísimos títulos de películas, de óperas, operetas, zarzuelas, dramas y comedias de grandes autores, almibarados con obras guayaquileñas que las compañías extranjeras aceptaban representar. Había que hacerlo pues los tatarabuelos o bisabuelos de las tres últimas generaciones contaron a sus descendientes la gloria de haber vivido esa época. (Suárez Ramírez, 2015)

En el aspecto histórico el libro expone escenas señeras: la inauguración del monumento de La Rotonda en el malecón, Guayaquil se queda intencionalmente a oscuras como un homenaje al enterarse de la muerte de Thomas Alva Edison, el cadáver del escritor Juan Montalvo llega de París a Guayaquil donde es exhumado para luego ser llevado a la ciudad de Ambato, las primeras maniobras de colonización de las Galápagos y los intentos de hacer cine en esas islas. En las últimas secciones de este mamotreto el autor nos proyecta el paulatino declive del cine silente y cómo de a poco fue ganando terreno el sonoro.

Otro libro fundamental dentro de esta tendencia es *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas* (Quito, Gescultura, 2016) de Paola de la Vega Velastegui (proyecto ganador del Fondo de Fomento Cinematográfico 2015 del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, categoría: investigación y publicación). Aunque la investigadora asegura en su prefacio que se trata de una investigación en gestión cultural, el libro constituye el documento más completo hasta la fecha sobre la historia del cine ecuatoriano. El libro tiene su corte cronológico muy acotado. Empieza en el año final de la dictadura militar (1977) y concluye con el nacimiento de la Ley de Fomento del Cine (2006). Como ya lo visualizó Sebastián Cordero en su manifiesto de la revista *Chasqui*, el cambio de siglo acarrea transformaciones. Paola de la Vega señala el giro en los modos de producción cinematográfica locales y su inserción en modalidades como el emprendimiento cultural, el *networking*, la coproducción internacional, la mejora de los estándares de calidad y la división especializada de funciones en el rodaje.

En todo caso, a quince años de este giro, los agentes del campo se preguntan aún por el tipo de cine que debemos producir, en un marco de transnacionalización, no solo de las economías y mercados, sino también de las relaciones y discursos: ¿cómo pensar la diferencia dentro de un sistema global-transnacional? ¿Cómo lograr responder a este giro, atendiendo a una mirada histórica que apunta a que el cine ecuatoriano se ha construido fundamentalmente en redes de afinidad, familiares, afectos y solidaridad, sin un enfoque de negocio? ¿Este factor se lee como problemático y precario cuando se trata de producir filmes en condiciones de participar en mercados internacionales? ¿O se trata de otras formas de economía que requieren cierto tipo de incentivos estatales, y la creación e inserción de/en circuitos alternativos al sistema industrial? (De la Vega, 2016)

Como vemos en la cita, las pertinentes interrogaciones de la investigadora se suman a las ya planteadas por Cordero en el año 2000. Algunas de ellas siguen en proceso de contestación. En tal caso, para responder a algunas de ellas, De la Vega pasa revista a veintinueve años de gestión cinematográfica: desde la creación de Asocine (1977) y el Decreto de Exoneración de Impuestos a los Espectáculos Públicos, programados y organizados por la Unión Nacional de Periodistas (1980), pasando por la fundación de la Cinemateca Nacional en 1981, la creación de Foncultura (1984) hasta llegar a la Ley de Fomento del Cine (2006), que conlleva a la constitución del Consejo Nacional de Cinematografía. La revisión diacrónica incluye la recolección de testimonios valiosos de los involucrados en cada uno de estos hitos. Se trata de una monumental obra polifónica que la investigadora ha armado, con decenas de voces que forman un mosaico histórico.

La segunda tendencia en el estado del arte del cine ecuatoriano es la conjugación de los estudios culturales con la teoría del cine. El gran representante de esta línea es el investigador Christian León (Quito, 1972), quien hace un paneo de los márgenes en *Ecuador bajo tierra, filmografías en circulación paralela* (2009), libro que disecciona la producción *underground* de Chone, una localidad de la provincia costera de Manabí, donde persiste un modo de producción informal de un cine de acción al que se conoce como *western* chonero. El libro (cuyo coautor es Miguel Alvear) puede ser leído como una memoria de los dos festivales de cine *underground* organizados por la Corporación Ocho y Medio. Se trata del primer gran bosquejo historiográfico de la producción cinematográfica ecuatoriana contemporánea.

Para explicar la complejidad de un fenómeno como Ecuador bajo Tierra, nos parece inadecuado usar calificativos como “exploitation cinema” (cine de explotación) o “trash movie” (película basura). Estos calificativos surgidos en el contexto de la sociedad norteamericana están vinculados a fenómenos singulares del Primer Mundo que difícilmente pueden ser trasladados a fenómenos de países periféricos. Las complejas estructuras de funcionamiento estético, cultural, social y económico en las cuales está inmerso el audiovisual en América Latina torna difícil la comparación. (León, 2009)

Dentro de esta intención de escarbar en los márgenes, Christian León nos entrega *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (Quito, Abya Ayala, 2005) diseccionando la filmografía latinoamericana con el *leitmotiv* de la estética del margen. Publicado como una tesina de maestría, la investigación da cuenta de esos seres abyectos —como les llama el autor— que habitan el nuevo cine latinoamericano, y aporta con la categoría del realismo traumático para designar a las técnicas del cine directo que capturan personajes del margen. Entre los anexos se encuentra una entrevista al director colombiano Víctor Gaviria.

En esa misma línea de combinar los estudios culturales con la teoría del cine, siempre explorando el margen, llegamos a *Héroes menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos* (2011) de Galo Torres (Cuenca, 1962). Siete películas latinoamericanas son analizadas bajo la perspectiva del realismo sucio o contemplativo con personajes insertados en historias mínimas. Se trata de una tesis de maestría que usa la crítica cultural concentrándose en la desdramatización de las historias, la estética de la lentitud y la heroicidad menor de los personajes diseccionados.

De allí estas historias simples, de pequeños dramas cercanos al “no pasa nada”, en las que domina la narración plana, la baja tasa emocional y situacional, la lentitud y la contención: eso impone el mundo real ordinario y común de la

gente corriente. Ese referente compuesto de acontecimientos ínfimos genera en su representación otra consecuencia: que todo el universo contado se lo haga con una imagen concreta que tiende a lo documental, ya sea porque trabaja a partir de material documental o porque adopta una estética documental, como ha señalado Oubiña. Tiempo y espacios reales, y consecuentemente altos índices de materialidad de la imagen que resultan del recurso a exteriores y escenarios naturales, actores no profesionales, improvisación y hallazgos de rodaje. (Torres, 2011)

El profundo análisis de Torres, basado en los estudios culturales y la teoría del cine, permite ver de manera clara la panorámica de algo que él llama el novísimo cine latinoamericano de entresiglos. Queda claro el *dramatis personae* de héroes menores en contraposición con los estereotipos del primer cine basados en la grandilocuencia y el esquema de la narración comercial. Torres prepara así su camino para una obra de mayores ambiciones epistemológicas.

Dos años después, aparece *La odisea latinoamericana* (Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 2013) del mismo Galo Torres que analiza ochenta cintas para detectar indicios de las relaciones de poder y contrapoder de las *road movies*, siempre reflexionando sobre la imagen cinematográfica como organizador del orden social. Se trata de un hito para el estado del arte porque no hay ningún libro que aborde los viajes continentales.

Lo fundamental es que el autor señala con mucha claridad que las películas —con el viaje como *leitmotiv*— de Latinoamérica se diferencian de las películas de carretera no solo de Norteamérica sino también de Europa.

El universo analizado es exhaustivo pues presume de ochenta películas de diversas procedencias geográficas de América Latina (de hecho, el subtítulo del libro es “Vuelta al continente en ochenta películas”). El corte cronológico parte de 1952 (*Subida al cielo* de Luis Buñuel) y culmina en el 2009 (año de *Sin nombre* de Fukunagua y *Turistas* de Scherson). Aunque dominan la muestra los filmes de finales del siglo XX, la categoría cronológica más pertinente sería la del cine latinoamericano de entresiglos. Cada cinta seleccionada opera como vehículo de la representación, como un *topos* de producción discursiva y simbólica. En nueve capítulos, el autor crea una personalísima tipología del movimiento.

Con este libro, Torres nos demuestra que el tema del desplazamiento es ancestralmente literario y nos lo hace saber a lo largo de cada kilómetro de su libro. Según Baquero Goyanes, “el viaje es un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica”. Esta textura fragmentaria (adoptada por el libro de Torres) que ya

aparece en el *Quijote* o *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, en el cine se evidencia en la fragmentación secuencial.

El paisajismo del cine de viajes y su alegorismo visual abre un nuevo expediente en la configuración de una teoría de la odisea latinoamericana, puesto que el escenario del viaje además de hombres y mujeres tiene paisaje. El canon compositivo indica que el paisaje debe estar involucrado con lo dramático, en el sentido de que participa en la configuración del drama y se mantiene en el orden de la caracterización o simbolización de acciones y los personajes. Deleuze llamaba la atención sobre dicha relación y daba el ejemplo del cine naturalista, en el que una película estaría estrechamente ligada a mundos originarios: desierto, bosque, ciénaga; lo que por su carácter informe solo puede albergar personajes cercanos a lo animal, cuyos actos “son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal”. (Torres, 2013)

Cada tramo del viaje novelesco por la carretera de Torres es una secuencia, cada *homo viator* que irrumpe en la pantalla ilustra una lectura sobre la realidad latinoamericana. El crítico nos ha llevado por un *tour* cinemático muy completo en el que conjuga la historia del cine, los estudios culturales y la filosofía del arte. Es una reflexión profunda sobre la imagen nómada, la identidad y las culturas nacionales. El autor ha redondeado su libro con rigor divulgativo, sin caer en academicismos. Su tono es asequible lo cual cumple con la misión del crítico de tender un puente entre el cine de este lado del hemisferio y el espectador.

Cerramos esta panorámica con la tercera y última vertiente que es identificada en la producción bibliográfica sobre cine, la concerniente al documental indigenista. Christian León es también exponente de esta veta con *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010). Estamos ante un trabajo que no tiene parangón en los estudios sobre la representación audiovisual del indígena en América Latina. Con esta investigación, el autor vuelve a dar cuenta del margen, tarea que ya había empezado con el proyecto de *Ecuador bajo tierra*. El libro abarca el documental indígena desde los años 1920 hasta la actualidad con la idea de la nación como eje. León disecciona el documental de lo indígena para exponer cómo operan los procesos de subalternización y representación.

De otra parte, si por un lado se afirma la necesidad de reconstruir el discurso de la nación, por el otro, se hacen visibles una serie de conflictos interculturales a raíz de la presencia cada vez más relevante de los sujetos indígenas. Por una parte, el discurso documental emprende la tarea de recrear lo que Blanca Muratorio ha denominado como “un pasado aristocrático” basado en la restitución de una nobleza indígena real o mítica que fundamentara el origen de la identidad ecuatoriana. Por otra parte, se puede advertir que este intento de afirmar un nacionalismo de bases arqueológicas está permanentemente acechado por las

voces y demandas de los indígenas que desmitifican y deconstruyen la mitología nacional. (León, 2010)

Para León, el cine indigenista está ligado a los procesos de modernización del siglo XX. *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927) del sacerdote salesiano Carlos Crespi (1891-1982), primer documental etnográfico, pasando por *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas* (1936) del sueco Rolf Blomberg (1912-1996), aparecen referidos en este nacionalismo cinemático que muestra un proyecto nacional de mestizaje. Esta investigación es un hito por abordar un corpus que en verdad es incipiente, puesto que hay material audiovisual perdido y la producción de este tipo de documentales es casi nula.

En conclusión, le queda aún mucho camino por delante a la incipiente producción bibliográfica que surge a partir de la creación de la Ley de Cine en el 2006. Quien está generando un pertinente material crítico es la academia. La reflexión va de la mano con la producción audiovisual. A medida que comenzaron a rodarse más filmes, empezaron a darse más debates académicos que circulan en forma de libros digitales o en formato tradicional. Queda así evidenciada una producción bibliográfica en proceso que busca reflexionar sobre un cine que ansía visibilizarse en el circuito internacional.

Referencias

- Cordero, S. (2000). Ecuador y América Latina: ¿Es su cine escaso y de mala calidad? *Chasqui (Ciespal)* 16, 21.
- Granda, W. (2007). *Augusto San Miguel: Los años del aire*. Quito: Pedro Jorge Vera.
- De la Vega, P. (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Gescultura.
- León, C. (2009). *Ecuador bajo cero: filmografías en circulación paralela*. Quito: Corporación Cultural Ocho y Medio.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo nacional de cinematografía.
- Sarmiento, M. (2006). 3 episodios históricos en la historia del cine ecuatoriano. *Letras del Ecuador* (Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas), 43-49.
- Suárez Ramírez, J. (2015). *Cine mudo, ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño*. Vol. 2. Guayaquil: Ediciones Municipalidad de Guayaquil.

- Suárez Ramírez, J. (2013). *Cine mudo, ciudad parlante: historia del cine guayaquileño*. Vol. 1. Guayaquil: Ediciones Municipio de Guayaquil.
- Torres, G. (2011). *Dioses menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos*. Cuenca: Alfonso Carrasco Veintimilla.
- Torres, G. (2013). *La odisea latinoamericana: viaje al continente en 80 películas*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

