

Lo real y lo imaginario:

Diálogo con Camilo Luzuriaga

The Real and the Imaginary: a Dialogue with Camilo Luzuriaga

Daniel Pico
INCINE
horus.fist@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-3516-6232>

Recibido el: 27-05-2024 • Aceptado el: 01-07-2024

Camilo Luzuriaga (Loja, 1953), escritor, productor y director de cine, acaba de publicar el libro *Del Documental a la Ficción* (Alfaguara, 2024), un estudio exhaustivo sobre los representantes, obras, historia y desarrollo del cine ecuatoriano.

Luzuriaga realiza una radiografía de esta historia a través de su propio lente: el lente de un cineasta, quien además es un apasionado del cine e investigador que ha observado minuciosamente los procesos de producción y el trabajo de los actores. En *Del Documental a la Ficción*, no solo se exploran las raíces y la evolución del cine ecuatoriano, sino que también se destacan las historias humanas detrás de las cámaras. Luzuriaga nos lleva en un viaje fascinante a través de documentos, análisis profundos y anécdotas, ofreciendo una visión íntima y detallada del séptimo arte en Ecuador. Su obra es una invitación a descubrir la riqueza cultural y artística de una cinematografía en constante desarrollo, y a valorar el esfuerzo y la creatividad de sus protagonistas.

Camilo Luzuriaga (Loja, 1953), writer, producer and film director, has just published the book *Del Documental a la Ficción* (Alfaguara, 2024), an exhaustive study on the representatives, works, history and development of Ecuadorian cinema.

Luzuriaga takes an x-ray of this story through his own lens: the lens of a filmmaker, who is also passionate about cinema and a researcher who has carefully observed the production processes and the work of the actors. In *Del Documental a la Ficción*, not only are the roots and evolution of Ecuadorian cinema explored, but the human stories behind the cameras are also highlighted. Luzuriaga takes us on a fascinating journey through documents, deep analyzes and anecdotes, offering an intimate and detailed vision of the seventh art in Ecuador. His work is an invitation to discover the cultural and artistic richness of a cinematography in constant development, and to value the effort and creativity of its protagonists.

Documental, ficción, género, personajes, realidad.

Documentary, fiction, genre, characters, reality

¿Escribir este libro, *Del Documental a la Ficción*, era un trabajo inminente para ti? ¿Conoces a alguien que haya intentado realizar un trabajo similar al tuyo?

No, que yo sepa, no se ha intentado relacionar el documental con la ficción de manera profunda. No se han establecido puentes, similitudes, o diferencias significativas entre ambos géneros, ni se ha analizado cómo se desarrollan en relación el uno con el otro.

Parece que a los críticos no les importa mucho la forma del contenido; se centran más en el tema o en lo que se presenta. Ya sea ficción o documental, lo importante para ellos es el contenido en sí. *(En este punto Luzuriaga hace una pausa y le pregunta al entrevistador si tiene preguntas estructuradas. Existe ese compromiso que lo impulsa a dirigir. No hay cámaras, luces ni guión.)*

¿Qué obras o cineastas han tenido una influencia significativa en tu comprensión del cine y en la escritura de este libro?

Mis cineastas favoritos son principalmente los que se dedican a la ficción. El cineasta que más admiro es Krzysztof Kieślowski (*director de cine polaco, se caracteriza por su estilo visual distintivo y su profundidad filosófica*) Es el que ha tenido el mayor impacto en mí. Aunque reconozco que constantemente surgen nuevos directores y directoras, cada uno mejor que el otro, en cuanto a mi formación, pensamiento y evolución como cineasta, Krzysztof Kieślowski sigue siendo el más influyente para mí. Incluso, algunas de las reflexiones en el libro sobre la relación entre documental y ficción están tomadas de él.

¿Qué desafíos enfrentaste al escribir un libro en el que confluyen el análisis cinematográfico, la historia y los estudios sociales? ¿Cómo los superaste?

Este libro nació como un proyecto de investigación para mi doctorado. Al principio, planeaba hacer un estudio sobre la relación entre el cine y la literatura en Ecuador. Siempre me ha interesado el contexto ecuatoriano, lo cual es un poco inusual porque, en general, los académicos tienden a estudiar problemas más amplios, como el cine en América Latina o el cine europeo.

El cineasta explica al entrevistador la delimitación temática de su obra, que consistió en situar el cine ecuatoriano en el contexto regional y en explorar la convergencia entre el cine documental y el cine de ficción. Luzuriaga, entonces, continúa:

Me interesaba escribir desde la perspectiva del cine y para los cineastas, no tanto para los críticos. La relación entre cine y literatura atrae principalmente a los críticos y, sobre todo, a los literatos, más que a los cineastas. Quería crear algo dirigido a la gente de cine. Al darme cuenta de los numerosos

vacíos en la comprensión de la relación entre documental y ficción, decidí enfocarme en esa temática. No solo era un tema con vacíos, sino también un tema de disputa, debate y empoderamiento.

Existe una rivalidad entre los documentalistas y los creadores de ficción, como “nosotros los documentalistas y a la mierda los ficcionadores” o “nosotros los ficcionadores y a la mierda los documentalistas”. Por eso, cito referencias como las de la académica estadounidense que estudia el caso de Tomás Gutiérrez Alea, (*Gutiérrez Alea es conocido por su enfoque en temas sociales y políticos, así como por su habilidad para explorar la complejidad de la identidad cubana en su cine*) también menciono algunas reflexiones de Jean-Luc Godard sobre esta relación, como su frase: «la ficción para los israelitas y el documental para los palestinos». Según Godard hay una relación jerárquica: la ficción es para aquellos que tienen dinero, los israelitas, mientras que el documental es para los que no pueden financiar la ficción, los palestinos. Esta jerarquía otorga mayor prestigio a los creadores de ficción que a los documentalistas. No digo que esto sea cierto, sino que es una percepción en el medio. Por eso me interesaba explorar y clarificar esta relación.

Mi análisis es formal (*Luzuriaga se refiere a la forma*) lo cual es poco común en el mundo académico contemporáneo, donde los estudios formales están fuera de moda y casi nadie los realiza.

¿Cómo esperas que tu libro contribuya al diálogo académico y cultural sobre el cine en sus múltiples dimensiones?

No tengo muchas esperanzas acerca de que mi libro contribuya significativamente al diálogo académico y cultural sobre el cine, para ser honesto. Sé que los textos académicos son leídos por muy pocas personas. He regalado tantos libros como he podido, pero la Universidad Andina no distribuye libros de manera efectiva. Envié algunos ejemplares a mis colegas profesores de la UARTES, de la UDLA, de la Universidad de Cuenca, y de la San Francisco, donde existen programas de cine. De esta manera, estará más cerca de los profesores. Además, está disponible en la página web de INCINE y lo publiqué en Academia.

Soy consciente de que hay pocos lectores para textos académicos sobre el cine ecuatoriano. Si mi objeto de estudio hubiera sido el cine mexicano, tendría más lectores. Lo mismo si hubiera sido el cine inglés. Ecuador es un país que aún no existe en el panorama mundial del cine y el audiovisual, con muy pocas excepciones y pequeñas insurgencias. El cine ecuatoriano no es un objeto de estudio a nivel internacional.

Desde el principio, fui consciente de esta limitación. Mi interés era estudiar lo que nadie ha estudiado. El cine colombiano se ha estudiado mucho, y ni qué decir sobre el cine mexicano. Las cinematografías del primer mundo han sido ampliamente estudiadas. Pero el cine ecuatoriano no ha recibido tanta atención, especialmente desde la perspectiva de un cineasta.

En tu libro expones de forma clara que existen posibles subgéneros en el cine ecuatoriano, como la farsa, el documental, el lumpen y la hacienda. ¿Hasta qué punto

es importante el tema de la identidad para el realizador en estos subgéneros? ¿Es este tema igualmente relevante en otros subgéneros?

Como resultado de la investigación vi muchísimas películas, en un periodo de tiempo muy prolongado. Los inicios del cine en 1924, me vi casi todo el cine (*Luzuriaga se refiere al cine hecho en Ecuador*), hasta el año 2019, que es cuando cerré la investigación. Descubrí que existen lo que yo llamo *Núcleos*; que podrían, ser géneros del cine ecuatoriano. Me di cuenta que había muchas similitudes entre varias películas, eso está en el capítulo donde me pongo a tratar el género. ¿Y por qué trato el género? Porque el género en nuestro país no es frecuentado.

Nosotros no hacemos cine de género, y no sólo eso: sino que, además, los que hacemos cine, no en mi caso, pero es la tendencia, hablamos mal del género.

Existe un prejuicio entre la gente de cine respecto del género. El prejuicio se da porque se lo tiene en baja estima. Se habla en términos peyorativos del género. El prejuicio frente a lo comercial es muy fuerte en la cinematografía. Aparte de eso está esa cuestión social y la prioridad del famoso cine de autor. Toda la gente que hace cine en nuestro país se considera autor y considera que hace cine de autor.

Nadie declara que hace cine comercial, con excepciones, que no las considero porque ese estreno fue posterior a mi estudio en el 2019 (*Luzuriaga hace referencia a Amor en Tiempos de Likes (2022)*). En el estreno, que fue en Cuenca, dijeron que lo que ellos hacen es cine comercial. Y la gente les aplaudió. En las entrevistas dicen que ellos hacen cine comercial y que van a seguir haciendo cine comercial. Son los primeros que conozco que dicen que hacen cine comercial. Claro, hacer cine comercial es un delito, es un pecado en nuestro país. (Hay un capítulo que está dedicado a ello: me refiero al capítulo sobre el concepto del cine independiente). El cine independiente se declara cine de autor, entonces antípoda del cine comercial. Además, yo digo que es estúpido dividir entre cine de arte y cine comercial. Eso no tiene sentido hoy en día. Nunca ha tenido sentido: el cine es comercial, el cine se hizo para ser vendido, para vender boletos, para venderlo a la televisión, a Netflix, para que la gente pague para verlo. Todo el cine, incluido el cine de Jean-Luc Godard Godard, es comercial. El cine nació siendo comercial y morirá siendo comercial.

En este punto, Luzuriaga establece un diálogo más directo, más cercano. El cineasta desarma corporalmente su estado inicial y le explica al entrevistador uno de los puntos medulares de su obra.

Incluso con el arte. Es decir, hoy en día hablar de arte es presumido. El arte murió hace 100 años. O sea, ¿qué es el arte? El arte es cualquier cosa. Ya fue negado 100 veces. Cuando Duchamp agarra un pedo y lo pone ahí a exhibirlo en un museo, ¿qué está diciendo con eso? Que el arte no tiene sentido. Que el arte murió. Cuando en el MoMA, ponen en una pared blanca la frase «*obra de teatro*» (*Luzuriaga se refiere a la obra de Yasmina Reza "Arte" (1994)*) ¿qué están diciendo? Que no existe el arte, la aureola del arte. Eso murió hace 100 años. Y el aura del actor también. Pero en nuestro país todavía presumimos de ser artistas y de ser actores.

¿La industria implica comercio? (*Luzuriaga se refiere a la industria del cine*) Por supuesto que sí, pero lo que le caracteriza no es que vende, lo que le caracteriza a la industria es que produce.

El concepto de la industria es la producción. El objetivo es vender. La comercialización es otra cosa, una cuestión de las cadenas que comercializan. Por ejemplo, en nuestro país, las cadenas Multicines, Supercines, ellos son los comerciantes del cine. Es una actividad de la cual nosotros también dependemos y a la que no tenemos que denostar. También nombro el catolicismo como la base moral y ética del cine ecuatoriano. Algo que de cierta forma ha influido, para mandar a la mierda a los comerciantes.

Luzuriaga a partir de este momento aparte de seccionar la forma que tiene el cine ecuatoriano y su idiosincrasia frente a la industria cinematográfica y su comercio nos vincula más de cerca a los temas de género cinematográfico.

Entonces, la industria produce un cine genérico, que quiere decir: de géneros, almacenados en géneros. Y resulta que el género es la cosa más difícil de hacer.

En el Ecuador no hacemos cine de género porque no podemos hacerlo. Porque para eso hay que haber vivido 115 años de hacer cine. Y nuestro país está en pañales todavía. El género no puede ser copiado porque se ve ridículo, pero puede ser adaptado. No nombro ahí al *spaghetti western*, que es una adaptación del género western gringo que hicieron los italianos. La telenovela no la inventó el Ecuador ni Colombia y los colombianos hacen una adaptación de la telenovela para hacer la Narconovela, que es un género inventado.

¿Y en el cine ecuatoriano?

Mando hipótesis. Uno es el Cine de Acción Montuvio. Ahí descubrí, para mi sorpresa, que la fundadora había sido La Tigra (*Luzuriaga se refiere a su película estrenada en 1990, basada en el cuento homónimo de José de la Cuadra*) Yo no sabía que La Tigra iba a ser fundadora de un género y que era representante del género del cine de acción montuvio. Y yo no soy montuvio. Para hacer *spaghetti western* no hay que ser italianos tampoco.

Entonces tienes el Cine de Acción Montuvio. Tienes el Melodrama Kichwa, que me iba a descubrir que es fortísimo, que toda la producción Kichwa es melodramática. El Cine Evangélico es otro género y además con obras muy relevantes.

Ahí van tres. Y el otro creo que es el Cine de Hacienda. Que también descubro que hay muchas películas que tienen por centro la hacienda. Entonces de eso van las hipótesis.

Eso no quiere decir que esos géneros vayan a ser desarrollados, pero sirve como esbozos que podrían ser desarrollados.

En ese momento, el entrevistador necesita adentrarse más en la visión del cineasta sobre su perspectiva

personal del cine ecuatoriano.

¿Qué aspecto de la cinematografía ecuatoriana crees que es el más subestimado o menos comprendido por el público en general?

El concepto. Tanto es así que si llego a escribir otro libro su título sería "El drama imposible"; me parece que, para culturas como la nuestra, el drama es imposible de conquistar. No tenemos el ascendente cultural, ni el ascendente de experiencia social para hacer construcciones dramáticas potentes. Estamos a 300 años de Shakespeare. Nos cuesta mucho concebir el drama, aunque ha habido esfuerzos grandes para construirlo. En el libro nombro a *Sed*, (Película de Joe Houlberg (2016)) que de manera más potente construye el drama, y también a *Mono Con Gallinas*, (Película de Alfredo León León (2013) en su segunda parte, porque la primera parte es farsesca.

Luzuriaga le explica al entrevistador que la cultura popular ecuatoriana tiene una fuerte inclinación hacia lo farsesco y lo melodramático, tendencias que también son abordadas en su libro.

En el libro también me refiero a la farsa, que es muy popular. También me refiero a la farsa, que es muy popular. En eso somos *cancheros*, todo el mundo hace melodrama y farsa. La única pieza de comedia que tenemos es *Queremos tanto a Helena*, (Cortometraje de Ana Cristina Franco, (2008)) pero no hay más comedias. Porque para hacer comedia hay que tener la capacidad de reírse de uno mismo. Nos cuesta vernos. Entonces, comedia no hay, epopeya no hay, porque no tenemos héroes; Nuestro único héroe es Jaime Roldós, (Abogado y político guayaquileño presidente del Ecuador entre 1979 y 1981, conocido por su trágico deceso en un percance de avión) que aparece en el documental *La muerte de Jaime Roldós*, (Documental dirigido por Manolo Sarmiento, Lisandra Rivera (2013)) pero no hay otro. No podemos construir héroes porque no somos una nación. El héroe es propio de la nación. También aparece el arquetipo del pensador en el cine de ensayo con algunas intenciones: Aparece en *La Muerte de Jaime Roldós* y *Black Mama*, (Película dirigida por Miguel Alvear y Patricio Andrade (2009)) pero pare de contar, son pocas obras.

A este respecto, el entrevistador intenta indagar más sobre lo que parece latente en el libro y en la entrevista. ¿Qué más le hace falta al cine ecuatoriano?

¿Qué recurso técnico de cine considerarías el más importante para un realizador?

En el libro no menciono a los técnicos, excepto en un momento donde nombro a dos o tres sonidistas. Eso es una omisión porque no era mi objeto de estudio. Mi enfoque estaba en la obra como resultado final. Sin embargo, hablo del *Triángulo de las Bermudas*, que está compuesto por dirección, guión y actuación. Digo que somos fuertes en la representación de la sexualidad; en eso no tenemos

problema. No investigo eso porque, en general, somos fuertes en ese aspecto. ¿Y por qué lo digo? Por la tradición visual, plástica y sonora que nuestro país tiene desde épocas precolombinas.

Lo que no tenemos, ni desde épocas precolombinas, ni durante la colonia, ni en la época republicana, es una tradición dramática. No contamos con muchas obras de teatro escritas en nuestro país. Y en el campo del cine, hay muy pocas obras dramáticas que se han escrito. Estamos empezando a escribir guiones. La tradición actoral, por su parte, sigue siendo *farsesca* en nuestro país.

Indago en los guiones, indago en el criterio de la dirección. Cuando hablo del criterio de la dirección me refiero a una relación con el documental y la ficción. Y lo llego a decir: Dirigimos documentales como si fueran ficciones, y dirigimos ficciones como si fueran documentales, lo mezclamos. Con esa mirada mezclada, ni las ficciones resultan potentes, ni los documentales resultan potentes. Con excepciones.

En contraposición respecto al primer tiempo lento de nuestro cine y a propósito de las nuevas tecnologías que permiten el crecimiento exponencial del cine a nivel mundial, ¿cuál es tu perspectiva sobre el cine ecuatoriano?

Lo menciono en una parte, creo que en *El nacimiento del cine Kichwa* o en *La Nación Incómoda*, sobre la identidad. La identidad es una preocupación relevante para los cineastas ecuatorianos.

Para los indígenas, la identidad no es un problema porque la tienen tan internalizada que no necesitan textualizarla. Lo mismo sucede con los ingleses y franceses: su identidad está clara. En nuestro país, tenemos problemas de identidad. ¿Qué somos realmente?, ¿blancos, mestizos? El concepto de identidad nacional no está claramente definido.

Termino con la pregunta de *si el cine nacional aún es posible* y digo: *además deseable*. Creo que esto es muy importante. Me pregunto si aún es posible porque cada cosa tiene su tiempo. El desarrollo de las cinematografías nacionales suele surgir en épocas de nacionalismo en otros países. Por ejemplo, en Bolivia en los años 50, durante el nacionalismo de Banzer (*Hugo Banzer Suárez fue un dictador, militar y presidente boliviano en dos períodos: 1971-1978*) y su gente. En Colombia, que es un país altamente nacionalista, primera mitad del siglo pasado, ellos tienen cine desde el comienzo. ¿Y qué hacen? Filman *María* de Jorge Isaacs, que es como filmar *Cumandá* (*Novela costumbrista de Juan León Mera (1879)*). Aquí todos los intelectuales nos reímos de *Cumandá*. Pendejada del libro, ¿verdad? Pero cuando alguien hizo una adaptación lo miramos como cine menor, como ocurrió con el filme de César Carmigniani.

En Colombia, filman sus películas basándose en sus literatos y tradiciones. El cine nacional colombiano nació el siglo pasado. Actualmente, los nacionalismos están siendo cuestionados. Entonces, ¿será posible que un país que aún no termina de constituirse como nación pueda hacer un cine nacional? ¿Quién lo va a ver?, ¿solo nosotros? Con eso no se construye una industria ni se cubren los costos. ¿Quién lo ve afuera? Si nuestra identidad sigue siendo un problema, ¿a quién le

interesan los problemas de identidad de los ecuatorianos fuera de este entorno? Sigue siendo un problema para nosotros.

Hay un grupo de cineastas que está abiertamente proponiendo un cine global, como los de *Touché Films*. No les importa la identidad y se burlan de ella, lo cual los ha hecho populares. ¿Será posible que el cine contribuya a constituir una identidad nacional? ¿A los jóvenes de hoy les interesa este país? ¿Les interesa conocer su historia y trabajar para este país? Cada vez más, las personas se ven como ciudadanos del mundo, y eso es cierto, pero no necesariamente de manera forzada. En nuestro caso, puede parecer una fuga.

La entrevista concluye con una interpelación, señalando algo que se ha dejado de hacer o ejecutar. Según el entrevistador, aquí radica la importancia de un libro como Del Documental a la Ficción, ya que promueve una autocrítica a través de la interiorización de su lectura.

BIBLIOGRAFÍA:

Luzuriaga, C (2024). Del Documental a la Ficción. Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano. La Caracola, Quito - Ecuador.