

Cien Años del Cine Ecuatoriano:

La ficción de un mito y las ironías de su historia

Pocho Álvarez

RESUMEN

Este texto constituye un recorrido crítico por la historia del cine ecuatoriano, en el cual se analizan sus principales hitos artísticos y su evolución a lo largo del tiempo, que examinan las implicaciones políticas que han influido en su desarrollo. A través de una reflexión profunda, se identifican las dinámicas que han caracterizado la relación entre el Estado, las instituciones culturales y los cineastas, evidenciando tanto los avances logrados como las limitaciones estructurales que han obstaculizado la consolidación de una industria cinematográfica sostenible. Finalmente, se plantean posibles estrategias y marcos de acción orientados a fortalecer el cine ecuatoriano, promoviendo políticas públicas descentralizadas, incentivos legales y un mayor compromiso de los diversos actores del sector, con el objetivo de fomentar una producción cinematográfica diversa e incluyente.

ABSTRACT

This text is a critical review of the history of Ecuadorian cinema, analyzing its main artistic milestones and its evolution over time, while at the same time examining the political implications that have influenced its development. Through an in-depth reflection, it identifies the dynamics that have characterized the relationship between the State, cultural institutions and filmmakers, highlighting both the progress achieved and the structural limitations that have hindered the consolidation of a sustainable film industry. Finally, possible strategies and frameworks for action aimed at strengthening Ecuadorian cinema are proposed, promoting decentralized public policies, legal incentives and a greater commitment of the various actors in the sector, with the objective of fostering a diverse and inclusive film production.

PALABRAS CLAVE

Cine, Historia, Ecuador, Política pública, Diálogo.

KEYWORDS

Cinema, History, Ecuador, Public policy, Dialogue.

I LA HISTORIA

A más de ser año de estiaje y apagones, tiempo de crisis, violencia y obscuridad en todos los espacios del quehacer país, el 2024 pasará al recuerdo por haber sido también un tiempo de conmemoración y festejo.

A lo largo de semanas y meses cargados de opacidad, el quehacer de las dos principales instituciones de cultura, el Ministerio y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, usualmente una resta más que una suma, sorprendió por el acuerdo que hicieron a mediados de año con otras entidades: el GAD de Pichincha, universidades y medios de comunicación, para impulsar, en agosto, una celebración oficial: “Cien años del cine ecuatoriano”, la ficción de un mito.

“A veces es bueno inventarse, crear un mito necesario.”¹

Haciendo honor a nuestra pertenencia, ecuador palabra homógrafa²: línea imaginaria que divide al mundo en dos hemisferios y término que otorga identidad a una geografía situada en la mitad de la tierra, *aequator* en latín, Ecuador en español, *...un país irreal limitado por sí mismo...*, diría el poeta Jorgenrique Adoum.

Ecuador es una impronta espiritual, memoria de un nosotros como colectivo que habitamos y nos habita. Un plural que alimenta hacia adentro esa característica nominativa de lo intangible imaginario como identidad, pertenencia y saber. Un conocer plural más cercano al mito que al conocimiento. Por ello tatuamos en nuestra memoria país al Ecuador leyenda. El Reino de Quito. Los descubridores del gran río de las Amazonas. Quito, Luz de América. Abdón Calderón, el niño héroe. El ferrocarril de Alfaro. El Abel de América. La revolución ciudadana. Cien años del cine ecuatoriano.

La ficción de un mito, los 100 años

Decir que el cine ecuatoriano conmemoró, en 2024, sus cien años de existencia, como el Ministerio de Cultura, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Cinemateca Nacional, Universidades y otras instituciones, oficiales y no oficiales, lo consideraron, es generar ficción sobre un mito. Decir cien años de cine ecuatoriano es en realidad un exordio grandilocuente, un artificio para escribir un guión de disertaciones, conversatorios y muestras de un tiempo cinematográfico en la mitad de la tierra, cargado más de optimismo iluso que de una realidad enraizada en la historia de una lucha larga contra la indiferencia de un estado y sociedad impasible al “séptimo arte”. Un bregar de cineastas impregnados por una necia voluntad de ser sin embargo ignorada por ese espacio de conmemoración oficial.

Digo esto porque la historia del arte cinematográfico en el país de la mitad es un guión discontinuo, más de esperas y olvidos, de interrupciones y cortes, que de acción, rodajes, obras y propuestas. Es un “tiempo centenario” que suma ausencias y orfandades profundas, décadas de políticas públicas inexistentes para el cine, y en consecuencia también para las artes y la cultura en general. Un tiempo vacío de por lo menos tres décadas, una suerte de hibernación hasta que el clima país cambie.

¹ Entrevista a Juan Martín Cueva 14-08-2024

² La palabra homógrafa se escribe y se pronuncia igual, pero tiene significados diferentes de doble significado.

Hay que decir que el cine y los cineastas, a lo largo de la historia centenaria que el 2024 conmemoró, no hemos tenido ni con el Estado y su poder Legislativo y Ejecutivo, ni con sus instituciones especializadas, Ministerio de Cultura, Casa de la Cultura, Cinemateca Nacional, una relación diáfana, cercana y amigable. Al contrario, esa relación ha sido, como lo dije anteriormente y lo repito, en muchos momentos o tramos de ese llamado tiempo centenario, distante e inhóspito.

La llegada de “las vistas en movimiento”:

“Las vistas en movimiento”, el cine, llega a Ecuador, al igual que a los demás países de América Latina, a finales del siglo XIX, comienzos del XX, de la mano de comerciantes, viajeros y exploradores que vienen de Europa con la caja mágica que proyecta imágenes en movimiento. Llega a los muelles del puerto de Guayaquil para afincarse rápidamente en una sociedad convulsionada por los vientos de cambio.

Es el nuevo siglo que llega, la época de la modernidad y la construcción de una nueva sociedad integrada al circuito del capitalismo mundial, el tiempo de la edificación del Estado separado de la Iglesia. El estado laico como principio constituyente, una génesis que se mantiene aún como premisa de la actual Constitución Política del Ecuador. Es el momento de las grandes obras, la construcción del ferrocarril que integra costa y sierra en un solo país. Es el período de la revolución liberal que va desde las primeras conspiraciones, en 1864, hasta el período del triunfo y consolidación de la revolución propiamente dicha: 1895-1912.

Época de violencia y lucha política entre liberales y conservadores fue el escenario donde las primeras proyecciones de cine aparecieron en la carpa de las vistas del puerto principal. Según lo que señala la primera estudiosa e investigadora del cine Ecuatoriano, Wilma Granda, 1901 es el año en el que se registra la primera proyección, cuando el mexicano Julio Quiroz, en su carpa ecuestre en Guayaquil, muestra cortos de Europa: “La exposición de París de 1900”, “Los funerales de la reina Victoria” y “Escenas de la Pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo”. Sin embargo, es seguro que cinco años antes ya hubo proyecciones, como aquella que se afirma sucedió a finales del siglo XIX, en 1899, cuando la compañía Watry y Casthor exhibe, en las funciones de teatro, en el Teatro Olmedo en Guayaquil, las primeras películas europeas: “La corrida de toros en Sevilla”, “Un desfile militar en París” y “El jubileo de la Reina Victoria en Londres”.

El “Lumiere”, como llamaban también a las proyecciones cinematográficas, llegó a instalarse y ser un referente, un ícono de la novedad y el cambio que traía el nuevo siglo. En 1906, el italiano Carlo Valenti, llegó a Guayaquil con su cinematógrafo itinerante para filmar y exhibir los primeros registros fílmicos hechos en Ecuador, los cortos: “Amago de incendio”, “Ejercicio del cuerpo de bomberos” y “Procesión del Corpus en Guayaquil”. Para luego, por la misma época, realizar en Quito y mostrar, en el Teatro Sucre, “Vistas del Conservatorio Nacional de Música” y “Fiestas patrias del 10 de agosto”.³

En adelante, la proyección de cine en las principales ciudades del país seguiría abriendo escenarios y pantallas. En 1910, se crea en Guayaquil la primera empresa ecuatoriana de producción y distribución de cine, “Ambos Mundos”, y año seguido, un chalet del Boulevard 9 de Octubre serviría como sede de la primera sala de cine de la ciudad, el Teatro Edén.

³ (Cine silente en Ecuador. Wilma Granda Noboa CCE-Cinemateca Nacional-Unesco 1995).

Hacia 1914 se construyen e inauguran en Quito, cuatro salas emblemáticas: Puerta del Sol, Edén Royal, Variedades y Popular.⁴

La fecha fundacional:

El estreno, en los teatros Edén y Colón de la ciudad de Guayaquil, el jueves 7 de agosto de 1924, de *La primera película nacional de argumento que se presenta en la pantalla cinematográfica* (reza el aviso promocional de la prensa de ese entonces), sirvió de razón y argumento para ochenta y dos años después, formular el Decreto Ejecutivo N° 1969, del 18 de octubre de 2006, del Ministerio de Educación y Cultura, que institucionaliza, el 7 de agosto, como el día del cine ecuatoriano. Así, de esta forma, la burocracia creó oficialmente “el acta fundacional” del cine en el Ecuador, motivo del festejo centenario de agosto del 2024.

Más allá de la narrativa de los decretos que buscan inaugurar la historia oficial, por lo tanto, la memoria del nosotros, hay que decir con el poeta Mario Benedetti: *“el olvido está lleno de memoria.”*

Desde el primer registro cierto de filmación y exhibición de películas hechas en Ecuador (1901), han transcurrido ciento veinte y tres años, y son ciento tres años de la publicación de la primera revista especializada en cine del Ecuador: **Proyecciones del Edén**, y de la exhibición del corto documental: “Los funerales del general Alfaro” producido por Ambos Mundos y Rivas films.

De igual manera son ciento dos años de la exhibición de “Fiestas centenarias del Ecuador”, documental filmado durante y para la celebración de los cien años de la Batalla del Pichincha, el 24 de mayo de 1922.

Aún resuenan el eco de las voces y artículos, coloquios, conferencias y mesas redondas, así como también las evocaciones a “la fecha fundacional del cine ecuatoriano”, agosto 7 de 1924, pero, mirando la historia, me pregunto ¿Qué celebramos o qué debemos celebrar...?

El nacer de un nuevo arte:

La década de los 20 del siglo XX es una época de profunda crisis económica, social y política, un tiempo de organización de la protesta.

Para 1921, la caída de los precios del cacao en el mercado mundial –el principal producto de exportación de ese entonces– junto a las plagas que reducen su producción a la mitad, la devaluación de la moneda, el surgimiento de nuevos movimientos sociales, los proletarios empoderados por la influencia del pensamiento anarquista y la Revolución Bolchevique que llega por el puerto, las nuevas organizaciones sociales y sus paradigmas que plantean la reducción de la jornada de trabajo a ocho horas laborables, pago justo y trato digno, la huelga de noviembre de 1922 y su desenlace trágico con la masacre del día 15, constituye el escenario país que precede al surgimiento, en 1924, de un cineasta, Augusto San Miguel, que apuesta a que una cámara de cine en este espacio imaginario, no se limite a ser un registro solo de eventos o acontecimientos oficiales de la vida social y política del poder, sino que sea la herramienta para proyectar en el nuevo arte –“las películas nacionales

⁴ Granda, Gudiño, Serrano, y Vásquez, 1986).

con argumento”— es decir una proposición razonada, una opinión de autor respecto de la vida del Ecuador país y su sociedad de banqueros y hacendados, de obreros y comunidades indígenas y mestizas del campo y la ciudad, invisibilizadas por el poder y sus intereses.

Así, entre 1924 y 1925, San Miguel y su empresa Ecuador Film Co., estrena los argumentales: “El tesoro de Atahualpa”, “Se necesita una guagua”, y “Un abismo y dos almas”. En abril de 1925 estrenó el documental “El desastre de la vía férrea”.

Así, el “arte de la pantalla”, como se conocía al cine, encuentra en los argumentales de San Miguel, la ligazón necesaria para ser “denuncia y lucha política.” En “Un abismo y dos almas” muestra el maltrato a los indios en la hacienda serrana.

La Ecuador Film Co. presenta esta obra como una especie de sanción para aquellos hacendados desalmados que sin tomar en cuenta que el indio también es hombre los tratan como verdaderos animales [...] (Diario El Comercio de Quito, 23 de marzo de 1925)

“A San Miguel lo celebramos por lo que irradia, por lo que sugiere con temáticas que no eran asimiladas ni calificadas por el poder, como poner a los indios en escena, que no era algo que estuviera bien visto por la época.”⁵ (Wilma Granda, Cine silente en Ecuador, 1995)

Para cerrar esa época, en 1929 se filma en Quito el “western ecuatoriano” “El terror de la frontera”, realizado por un grupo de aficionados al cine de la ciudad de Ambato, que incluye imágenes montadas de un western norteamericano.

Detrás de la celebración, la 1ra. ironía:

La celebración de los cien años encierra una primera ironía de la historia del cine ecuatoriano. Se sabe del argumental “El tesoro de Atahualpa”, que se vio en salas de Guayaquil y que nueve días después de su estreno se pudo presentar en Quito. Se conoce también quienes actuaron, los testimonios de quienes conocieron a San Miguel, la información escrita testimonial y gráfica de la época, publicada en los periódicos del Ecuador, pero la película como tal no existe en ningún lado del planeta, al igual que las otras obras de San Miguel: desaparecieron. Se afirma que el autor pidió que, a su muerte, 1937, lo enterraran con todas sus películas; por otro lado, se especula que su obra siguió el derrotero de la gran mayoría de películas del cine silente: desaparecieron. La base en la que se imprimían las imágenes en movimiento del cine silente, nitrato de plata, era altamente inflamable y fue esta la razón por la cual un alto porcentaje de ese tiempo cinematográfico no existe.

Documental, crónica oficial y películas sonoras:

En 1926, el sacerdote Carlos Crespi realiza en Cuenca “Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas”, primer documental etnográfico que se conoce. En esa misma época, con el auspicio del gobierno

⁵ (Cine silente en Ecuador. Wilma Granda Noboa CCE-Cinemateca Nacional-Unesco1995).

de Isidro Ayora, aparece “Ecuador: Noticiero Ocaña film”, del español Manuel Ocaña, que abre la tradición cronística: la filmación de eventos oficiales auspiciados desde el poder, un quehacer que retomarán Gabriel Tramontana, en Guayaquil, y Agustín Cuesta Ordóñez, en Quito, entre 1950 y 1980.

Para comienzos de la década de los 30s, “Guayaquil de mis amores”, película de Francisco Diumenjo, “Fue la primera película nacional con doblaje en vivo que se convirtió en el espectáculo cinematográfico sin parangón en la historia del cine ecuatoriano”⁶ (Granda, 1995) Posterior a este éxito de taquilla, se presentó bajo el mismo esquema de doblaje, el melodrama “La divina canción” y, en 1931, “El incendio”, ambas películas del chileno Alberto Santana.

En 1934, Carlos Endara muestra su propuesta documental “De Guayaquil a Quito”, una suerte de *road movie*, y el comerciante Miguel Ángel Álvarez filma distintos temas de Quito en crónicas cortas. En 1937, el explorador, viajero y fotógrafo sueco, Rolf Blomberg, filma, con el auspicio de la Svenks Filmindustry, su primera película en Ecuador: “Vikingos en las islas de las tortugas Galápagos”. Inició con ella una serie de documentales etnográficos; los primeros, sobre los pueblos indígenas de la Amazonía y de la Sierra.

Los 50 y las primeras películas sonoras:

En la década de 1950, el escritor Demetrio Aguilera Malta realiza algunos documentales de carácter promocional del Ecuador: “Las iglesias de Quito”, entre otros, y con comunidades indígenas, de la Costa y Sierra, realiza: “Los Salasacas” y “Los Colorados”. Estos personajes, Blomberg y Aguilera Malta, junto a Crespi son, de alguna manera, precursores de la tradición documental etnográfica en Ecuador. Son los primeros en visibilizar el mundo indígena, sus formas de vida y su espíritu comunitario, que se vuelve tema de permanente interés para las futuras cámaras.

En las siguientes décadas, la inestabilidad política por la crisis del banano, el producto de exportación país, la migración interna, campo ciudad, el trabajo precario y la presencia de la hacienda colonial, con todas sus taras, se mantendrá como característica de la sociedad ecuatoriana de los años 50 y 60.

Los registros cinematográficos de hechos, y actos, sociales y políticos, de carácter institucional o de promoción, llamadas “actualidades” e informativos, así como la elaboración de documentales en general continuarán; no así la producción de películas con argumento, no siguen la misma dinámica de los registros documentales. Con el paso del tiempo, el género argumental será intermitente y poco a poco se iría eclipsando.

En 1950, Ecuador Sono Films estrena “Se conocieron en Guayaquil”, el primer filme parlante producido en el Ecuador. Al año siguiente, del mismo director, el chileno Alberto Santana, se exhibe “Pasión andina o Amanecer en el Pichincha” y, en 1960-61, se presentan nuevos largometrajes argumentales: “Mariana de Jesús, Azucena de Quito”, producida por Equinoccio Films, y “Los Guambras”, de Industria Fílmica Ecuatoriana, junto a los documentales “La Feria de Jesús del Gran Poder”, producida en 1964 por el empresario taurino Manolo Cadena Torres, y “Otavalo tierra mía”, dirigida por Gustavo Nieto y producida por la Televisión de las Naciones Unidas, en 1967.

⁶ (Cine silente en Ecuador. Wilma Granda Noboa CCE-Cinemateca Nacional-Unesco1995).

La crisis del modelo agroexportador, con el estado oligárquico del monocultivo, la “banana republic” que empezó a manifestarse a mediados de la década de los 50, toca fondo con la masacre de estudiantes y pobladores de Guayaquil, en 1959. En los años 60, la inestabilidad social y política que comienza con Velasco Ibarra, terminará en 1972, con la dictadura del general Guillermo Rodríguez Lara, y el petróleo como mito de redención histórica: una alquimia que inauguró un acelerado proceso de modernización de la sociedad y el Estado. Son los años de la esperanza del llamado “oro negro”, sinónimo de una nueva época.

La modernización petrolera:

La década de 1970 es otro momento calendario de cambios profundos en la estructura de Ecuador país. Un estado nación que conjuga felicidad con petróleo. Hay jolgorio en el poder, la dictadura militar y sus aliados la Texaco-Gulf, y todos los socios criollos, que se arrimaron a sus botas impregnadas de crudo, disfrutaron, de una manera u otra, la alegre década del petróleo equinoccial.

Pero, en otra esfera de la vida, en la costa sur del Pacífico ecuatoriano, en la provincia de El Oro, los manglares, ecosistema único de reproducción de la vida, empezaban a ser reemplazado por piscinas camaroneras: naciente industria del camarón promovida por los militares.

Es un momento con muchos tempos: mientras en la costa crece aceleradamente la destrucción del mangle y de las comunas de pescadores, en la Amazonía la explotación petrolera se hace sin control ni reparo o consideración alguna con los pueblos originarios y su ambiente, con el río y sus bosques; y en los centros del poder político y económico de Quito y Guayaquil, mientras se sueña con la modernidad que el capital financiero global convoca en la llamada “Kuwiat de los Andes”, campesinos empobrecidos empezarán a poblar estas grandes ciudades, y los campos petroleros.

Así, la algarabía espesa de la bonanza del “oro negro” nos conducía al “endeudamiento agresivo externo”, y los trabajadores organizados ensayaban la utopía de la unidad para organizar la protesta y movilización del pueblo por mejoras en sus condiciones de vida.

En este ambiente contradictorio la resistencia fue creciendo. Década de una dualidad extrema: riqueza y pobreza se hermanan y conviven en este escenario de “crudos” que impone una modernidad a contramarcha. Estado y sociedad experimentan cambios, y ensayan conductas y convivencias con nuevos patrones de consumo y existencia.

La generación de los 70-80:

En este contexto, una nueva generación de cineastas, especialmente en Quito, emerge. Es la generación que establece un punto de giro y de inflexión, una ruptura a esa inercia de intermitencia histórica del cine en el equinoccio, y que mantiene a *la actividad cinematográfica en permanente refundación*.

Durante esa década se crea el departamento de Cine de la Universidad Central (UCE), y su cine club. De una forma artesanal, a manera de ensayo o de un largo prólogo de lo que vendría, se producen

algunos cortometrajes en blanco y negro. En 1975, Gustavo Guayasamín realiza el corto “El cielo para la cunshi, carajo”, basado en un pasaje de la novela Huasipungo de Jorge Icaza. En 1976, José Corral (†), primer cineasta titulado del país⁷, filma el documental “Entre el sol y la serpiente”. En 1977 se realiza el Primer concurso nacional de cortometrajes de cine y televisión, auspiciado y organizado por los canales de televisión 8 de Quito y 2 de Guayaquil⁸. Ese mismo año, el Centro Municipal de Cultura de la Municipalidad de Guayaquil realiza el Segundo encuentro iberoamericano de realizadores cinematográficos y organiza el Concurso Nacional de Cortometrajes.

Freddy Ehlers realiza con José Corral, el documental “Nuestra primera historia”, y el boliviano Jorge Sanjinés filma, entre 1975 y 1976, el largometraje “Llukshi Kaymanta” (Fuera de aquí), con la participación de comunidades indígenas de la Sierra andina: Tungurahua y Chimborazo, con el apoyo de la Universidad Central del Ecuador, actores, colaboradores y amigos de Sanjines de Ambato, Quito y Riobamba.⁹

En 1978, el Departamento de cultura del Municipio de Quito organiza el primer Festival Internacional de Cine Ciudad de Quito. La televisión sueca produce “Chimborazo, testimonio campesino de los Andes ecuatorianos”, de Tom Alandt, con la colaboración de Freddy Ehlers y Rodrigo Robalino (†).

La ASOCINE:

Junto a ello, como consecuencia de la voluntad de crecer y bajo la inevitable influencia social de la época, la lucha de los trabajadores y campesinos contra la dictadura, y su propuesta de organización y unidad, se constituye, en noviembre de 1977, la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), fundada por Gustavo Guayasamín, Jorge Zurita, Gustavo Corral, Ramiro Bustamante, Jaime Cuesta(†), Roberto Salazar(†), Carlos Carcelén, Pocho Álvarez, Freddy Ehlers, José Corral(†).¹⁰

Nace como la instancia de organización y unidad de los cineastas y como espacio aglutinador de propuestas para la lucha por la Ley de Cine, objetivo permanente del nuevo gremio. La identidad país, en tanto tema de reflexión, es lo que seduce y alimenta, en un comienzo, a esta nueva generación de cineastas.

El documental de carácter etnográfico alrededor de los pueblos originarios, la reflexión sobre la historia y la adaptación de cuentos de la literatura, especialmente aquellos que corresponden al llamado “realismo social”, de la década del 30, son la fuente de inspiración y tendencia del quehacer cinematográfico equinoccial en esta nueva etapa de producción a finales de siglo. “Los hieleros del Chimborazo”, de Gustavo e Igor Guayasamín, película emblemática y referente de ese nacer para crecer, da comienzo a ese rodar. En esa misma línea, años más tarde: “Tiag”, de los mismos autores, “Los Tsachilas”, de José Corral, “Camari”, de Gustavo Corral, “Boca de lobo”, de Raúl Khalifé, “Los mangles se van” de Peter Degen, Cristóbal Corral y Camilo Luzuriaga; y, en la década de los 90, la serie “Ñawi”, de Igor Guayasamín y Lilián Granda, son, entre otras producciones documentales,

7 Se graduó a finales de los sesenta en el VGIK, Instituto Estatal Pan soviético de Cinematografía de Moscú-URSS, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

8 La productora Kino realiza los cortos Oro no es (Gustavo Corral) y De que se ríe (Pocho Álvarez)

9 En el 2015, El Consejo Nacional de Cine publicó el libro “Diario ecuatoriano, cuaderno de rodaje” de Alfonso Gumucio, a partir del diario de rodaje de la película en Ecuador, con entrevistas a los colaboradores de Bolivia, Perú, Ecuador y Francia.

10 (†)Fallecidos

las obras que incorporan, de manera intuitiva, la temática de los pueblos originarios como sujeto e identidad del cine ecuatoriano. Posteriormente, esta iniciativa será desarrollada y profundizada por jóvenes cineastas indígenas, mujeres y hombres, articulados a sus propias organizaciones o a la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), son ellos y ellas quienes se encargarán de hacer una suma que multiplica imágenes.

El retorno a la democracia de los 80, una lucha liderada por los trabajadores organizados en el Frente Único de Trabajadores, FUT, con las huelgas nacionales como instrumento eficaz de su lucha, tiene un prólogo fúnebre: la masacre del ingenio AZTRA en 1977, la persecución a los dirigentes sindicales, la Constituyente de 1979 tutelada por los Militares en la Academia de Guerra de Sangolquí que consagra la Ley de Partidos. En el escenario internacional, el conflicto de Paquisha, contra el Perú, en enero de 1981, y la muerte del recién electo Presidente Jaime Roldós, en mayo de ese mismo año, son el prólogo luctuoso de una época que inaugura un tiempo de crisis económica y política. El neoliberalismo expande su programa en la región y las llamadas “recetas del FMI”, son las pautas que seguir para el “buen gobierno”.

Años difíciles: en lo político, se transita de la democracia cristiana de Oswaldo Hurtado al social cristianismo de León Febres Cordero. El aparecimiento del grupo armado “Alfaro vive carajo” será la excusa para que el país registre a uno de los gobiernos más represivos y autoritarios de su historia contemporánea. Esta época de “insurgencia guerrillera” será fuente de inspiración, 20 años después, para la producción cinematográfica documental de dos jóvenes cineastas, Isabel Dávalos y luego Mauricio Samaniego(+), en la primera década del nuevo milenio.

En este marco de incertidumbre y violencia, un nuevo actor social, que más tarde mostrará su peso en la historia, va creciendo lentamente: La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), 1986, aparece en el espectro de la vida equinoccial y, con ella, una instancia superior de voz y respuesta de los pueblos originarios irá emergiendo.

El boom del cortometraje

En 1980 se genera una coyuntura especial que da lugar al llamado boom de los cortometrajes. El decreto legislativo, gestionado y cabildeado por un expresidente de la Unión Nacional de Periodistas (UNP), Luis Mejía Montesdeoca, en ese entonces diputado del Congreso Nacional por el partido Izquierda Democrática, logró la aprobación de un decreto de ley que exonera a la UNP, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y la Sociedad Filarmónica Nacional, del pago de impuestos a los espectáculos públicos promovidos y organizados directamente por dichas instituciones. En esta exoneración, la UNP, primero, y la CCE, después, cada una en relación directa con diferentes grupos de cineastas, ven en el decreto y la relación, la oportunidad única de producción. Las instituciones, para mejorar ingresos y, los cineastas, para, al fin, hacer posible su sueño: cine para la pantalla grande con público y una recaudación posible.

Decreto en mano, tanto UNP, como CCE, acordaron con distribuidores y exhibidores de películas de Quito, Guayaquil, Cuenca y el resto del país (como se estilaba llamar al mercado cinematográfico del Ecuador) producir cortometrajes de máximo 20 minutos de duración que puedan acompañar la

exhibición de las películas importadas del circuito comercial mundial, y así exonerar del impuesto al espectáculo público a las salas de cine y sus funciones diarias.

En una relación poco equitativa, los cineastas hicieron sociedad con la UNP y la CCE. La UNP se quedaba con el 60% de la recaudación total de la programación exonerada, mientras la CCE lo hacía con el 50%. El 40% restante en el caso de la UNP y el 50% en el caso de la CCE, quedaban para el realizador que debía compartir, en ambos casos, con el distribuidor y el dueño de la sala, en una relación porcentual de tercios.

Sin haber puesto un solo centavo para la producción de la película, sin poner trabajo, ni preocupación, ni salas, estas instituciones “productoras”, UNP y CCE, lograron recaudar un importante dinero, únicamente por ser titulares del decreto de exoneración. A pesar de esta desigual relación, el cine ecuatoriano vivió una inédita etapa de producción. Más de setenta cortometrajes, argumentales y documentales, se rodaron y estrenaron en las salas de cine durante los tres años de vigencia del decreto. Y más adelante se produjeron dos largometrajes, constituyéndose en una de las etapas de mayor productividad de la cinematografía ecuatoriana. “Las alcabalas y Quitumbe” de Teodoro Gómez de la Torre, “Don Eloy” de Camilo Luzuriaga, “Montonera” de Gustavo Corral, “Espejo precursor” y “Daquilema” de Edgar Cevallos, entre otros títulos inspirados en la historia. “Luto Eterno”, “Una araña en el rincón”, “Un ataúd abandonado” del mismo director, extraídos como temas de la literatura ecuatoriana; y “Chacón Maravilla” de Jorge Vivanco, Camilo Luzuriaga y Cristóbal Corral, una creación propia, son algunos de los títulos que conforman la producción de esa época, el llamado boom del cortometraje.

En 1983, el decreto fue reinterpretado y el Congreso Nacional eliminó el beneficio al señalar que la exoneración del impuesto debía beneficiar al público que paga la entrada y no a las instituciones “productoras”, UNP, CCE y Sociedad Filarmónica. Ese fue el epílogo que extinguió el boom del cortometraje en el Ecuador.

En ese período se estrenaron también los largometrajes: “Dos para el camino” (1981), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, una comedia con el célebre actor cómico ecuatoriano Ernesto Albán; “Nuestro Juramento” (1982), sobre la vida del cantante Julio Jaramillo, producido por el ecuatoriano Jaime García (†) y dirigido por el mexicano Alfredo Gurrola; “Mi tía Nora” (1983), del argentino Jorge Prelorán (†), con la colaboración y soporte técnico de Jaime Cuesta (†).

En esa década, con el apoyo de Ulises Estrella (†), Cinemateca Nacional de la CCE, Mónica Vásquez presenta el documental “Madre Tierra” (1985), realización técnica del Grupo Quinde, auspiciado por la Embajada Alemana (RFA) en Quito y PRONACOS del Ministerio de Agricultura. Primera película como directora y guionista, lo que la convierte en la primera mujer que dirige una película en el Ecuador. Posteriormente en 1985 presentó Madre Tierra, 1987 Tiempo de mujeres, 1988 El Sueño Verde, entre otros títulos de cortos documentales que los estrenó también durante los dos primeros años de la década siguiente.

Las relaciones agrias:

En 1981, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a través de Ulises Estrella, se acerca a la ASOCINE con el objeto de crear la Sección Académica de Cine de la CCE. Creación aprobada por la presidencia de la CCE y sus instancias directivas. Penosamente, este empeño no funcionó por el desacuerdo que les significó, a la presidencia de la CCE y su delegado, la elección que los cineastas hicieron para director de la Sección de Cine. La efímera existencia de la Sección de Cine fue el prólogo para que meses después, en el mismo año, se cree la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como el espacio de recuperación y memoria del patrimonio audiovisual de la mitad del mundo, y como la instancia de negociación con los cineastas en el marco del decreto de exoneración. Aquí cabe señalar que uno de los compromisos contractuales, de esa exoneración con la CCE, era la obligación que teníamos los cineastas de entregar una copia en 16 o 35mm a la Cinemateca de la Casa de la Cultura de los cortos producidos en sociedad con la CCE.

El Ministerio de Gobierno y Policía como domicilio

Mientras los cineastas insistíamos ante el Congreso en la necesidad de una ley de cine, el gobierno Social Cristiano de León Febres Cordero creó, mediante decreto ejecutivo, la obligatoriedad para que los cineastas del país se inscriban en un registro oficial, que para el efecto se creó en el Ministerio de Gobierno y Policía, como condición necesaria para su reconocimiento y sobretodo para que puedan ejercer su oficio. Además, debían demostrar 25 años de experiencia, haber producido y exhibido, en las salas de cine del país, dos largometrajes o, en su defecto, un largometraje y dos cortometrajes.

Este insólito decreto, único en la región y la historia del cine (No. 3467), que aparece publicado en el Registro Oficial No. 820 de noviembre de 1987, ventajosamente no tuvo vigencia plena. Gracias a la solitaria acción de la ASOCINE, esta vergüenza país fue eliminada dos años después, cuando en agosto de 1989, el escritor y poeta Jorgenrique Adoum, al recibir el Premio Nacional Eugenio Espejo, que le otorgara el gobierno de Rodrigo Borja, en su discurso de agradecimiento, advierte y denuncia la vigencia de este decreto. Al día siguiente de esa ceremonia el decreto fue derogado.

En 1983, Carlos Pérez Agusti, "cuencano nacido en Madrid", filma con el Taller de Cine de la Universidad de Cuenca y el apoyo de La Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Arcilla Indócil. Posteriormente filmó en 1985 La última erranza, adaptación del cuento de Joaquín Gallegos Lara. Para 1988 la Columbia Pictures de los Estados Unidos filma en Cuenca, en el páramo del Cajas, Vibes o El misterio de la pirámide de oro, del estadounidense Ken Kwapis.

Los 90, las producciones internacionales:

A pesar de este ambiente poco amigable para el cine ecuatoriano, la actividad se mantiene. En los primeros años de la década de 1990, la ASOCINE realiza, durante cuatro años, el Concurso Nacional de Cine y Video Ficción "Demetrio Aguilera Malta" Hernán Cuéllar presenta su obra 500 años después. El regreso. Y se estrenan los largometrajes: "La Tigra", de Camilo Luzuriaga (1990), y "Sensaciones"(1991), de los hermanos Juan Esteban (†) y Viviana Cordero.

Por su diversidad geográfica, racial, por fv y cultural, por la proximidad e interrelación de sus pisos ecológicos, el clima y la luz, su economía, la realidad cambiaria (sucre-dólar) y los costos, como escenario, volvían al Ecuador, a pesar de las carencias de infraestructura hotelera y logística, de equipamiento y oferta técnica de equipos de iluminación y cámara; una locación muy seductora para la inversión cinematográfica.

A finales de la década de los 80 y comienzos de los 90, consecuencia del trabajo de relaciones internacionales de los cineastas agrupados en la ASOCINE, vienen a Ecuador, de las extintas RDA, República Democrática Alemana y RFA, República Federal Alemana, dos producciones, que se filman con la participación de ASOCINE como contraparte o proveedora de servicios de producción local. Se rodó la última coproducción entre las dos Alemanias "La ascensión al Chimborazo" (1987), DEFA y TORO Films, del director Rainer Simon, cineasta que mantuvo una especial relación con el Ecuador y produjo después algunos documentales con pueblos de la Sierra, Amazonía y Costa ecuatoriana.

Poco tiempo después de la disolución de la RDA se filmó "La nieve de los Andes" (1990), de Frank Gutke, con guion del escritor chileno Antonio Skármeta, producción de Tellux-Film GmbH.

Producto de estas relaciones contractuales, y del espíritu gremial imperante en la época, pudimos hacer, mediante consenso y autogestión, un significativo legado patrimonial para la ASOCINE y las nuevas generaciones de cineastas. La sede social, una casa grande con un terreno igualmente extenso en "La Mariscal", centro norte de Quito. Una costosa infraestructura técnica, equipos de proyección, 35mm y video. Equipos de iluminación profesional, Tungsteno, y las primeras lámparas HMI. *Dolly* y otra larga lista de infraestructura técnica de comunicación y oficina que lastimosamente se perdió con el tiempo y por otros factores que no tiene sentido mencionar en este escrito.

A esa implosión gremial sobrevive la casa de la Asociación, en la calle Yáñez Pinzón 215, con unos cuantos fantasmas que deambulan por su tablado de madera, paredes y escritorios, presumiendo ser un directorio.

Por esos mismos tiempos se filma en la Amazonía, durante algunos meses, la serie española "Nazca", coproducción de Televisión Española e International Network Group, dirigida por Benito Rabal. En 1991 se filmó *La última escapada*, cuento corto del escritor Pablo Cuvi, seleccionado mediante concurso para ser filmado en un taller, laboratorio integral de guión, dirección, actuación y producción, en el que participaron dos equipos técnicos y artísticos, seleccionados, igualmente, mediante concurso de oposición para las distintas responsabilidades técnicas y artísticas de este taller-rodaje, en video, primero, y luego en cine 16mm, realizado por el cineasta alemán Richard Blank(+), con el auspicio del Instituto Goethe de Alemania-Casa Humboldt y la ASOCINE de la ciudad de Quito. Dos años después, Blank filmaría con ASOCINE, "Lianas en el hormigón" (1993), producción de la Bayerischer Rundfunk (Televisión de Bavaria).

Por esa misma época, Alberto Muenala, kichwa de Otavalo, primer cineasta de los pueblos originarios, realiza, a partir de la marcha de la entonces OPIP (Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza), antecesora de la actual CONFENIAE (Confederación Nacional de Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana), el documental "Kausay manta, Allpa manta, Jatarishun".

En 1994, Jeanine Meerapfel, de Alemania, y Alcides Ciesa, de Argentina, filman con ASOCINE, como contraparte de servicios de producción, "Amigo mío", y, en 1995, el director alemán Wolf Greem filma, con el mismo patrón de relación, "Inka Connection" de la IMDbPro. Mientras, la lucha por la ley de cine continuó y un nuevo proyecto de ley se iba elaborando al calor del fin de siglo.

El veto al Proyecto de Ley, segunda ironía:

El 12 de agosto de 1994, el Congreso Nacional aprobaba la Ley de Cinematografía en segundo debate. Era la primera vez que el poder legislativo daba luz verde a la ley de cine en el Ecuador (octavo proyecto). Sin embargo, tres días después, el Presidente de la república Sixto Durán Ballén, vetó totalmente la ley sancionada por el Congreso, por considerarla "inconstitucional".

Este veto total escribió la segunda ironía de la historia del cine ecuatoriano. Mientras el mundo se aprestaba a celebrar, en 1995, los cien años del cine, en Ecuador, país imaginario, cineastas y cine aún luchaban por su reconocimiento, y lamentaban que su última propuesta de ley fuese declarada inconstitucional, es decir, fuera de la ley, atentatoria al espíritu de la Constitución.

Seguramente, ya que el Ejecutivo no dio ninguna otra explicación al veto, la propuesta de creación del IEC, (Instituto Ecuatoriano de Cinematografía) y del Fondo Nacional de Cinematografía, FONACINE, sustentado en un impuesto del 0.1% al costo de la publicidad que se emitía por los canales de televisión, norma que podría generar un control fiscal a esos medios, fueron, tal vez, los motivos para la declaratoria de inconstitucionalidad.

La necia voluntad:

"Ni un paso atrás", fue la consigna de Sixto Durán Ballén en el nuevo conflicto de límites con el Perú (1995), lo que la historia conoce como "la guerra del Cenepa", prólogo de una época de inestabilidad política y social en el país, y que se expresa en lo que se llamó la década de los siete presidentes.¹¹

La incorporación de nuevas generaciones de cineastas venidas de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños de Cuba, como de otras latitudes, a fines de los 90, trae consigo un aliento que renueva y empuja la creación de nuevos espacios de gestión, tanto en la producción de películas como en la exhibición de cine. Esta nueva generación es un nutriente que sostiene, impulsa y rejuvenece el quehacer del cine y, pese a la crisis y al panorama de derrota y orfandad por el veto a la ley de cine, la necia voluntad de empujar cine se renueva, multiplica y mantiene.

Hacia el fin de la década, tres largometrajes más se presentan: "Entre Marx y una mujer desnuda" (1996), de Camilo Luzuriaga, basada en la novela homónima del escritor Jorgenrique Adoum; "Ratas, ratones y rateros" (1999), de Sebastián Cordero, película que será un referente narrativo y estético, punto de giro.. para el quehacer cine y la producción de ficción en el Ecuador. Un año más tarde, en el 2000... "Sueños en la mitad del mundo" (2000), de Carlos Naranjo.

¹¹ Rodrigo Borja, Sixto Durán Ballén, Abdalá Bucaram, Rosalía Arteaga, Fabián Alarcón, Jamil Mahuad, Gustavo Noboa.

El nuevo milenio:

A finales de siglo y comienzos del nuevo milenio, el Ecuador, después de un largo proceso de negociación con el Perú, la llamada: “diplomacia presidencial de los presidentes Mahuad (Ecuador) y Fujimori (Perú)”, en octubre de 1998, permitió que ambos países ganasen la paz. Sin embargo, el fin del siglo trajo otra tormenta... El feriado bancario será el prólogo del nuevo milenio que inaugura el país de las cuentas “congeladas”. La dolarización sorprendió a un Ecuador quebrado que le había apostado a la emigración como salida a la crisis. El siglo XXI se despliega en una sociedad civil vaciada en el bolsillo de sus ahorros, que transita, según el presidente de la dolarización, Jamil Mahuad: *“De la paz del Cóndor a la paz del dólar”*.¹² (Mahuad, 2021)

El descontento y las revueltas populares que liquidan gobiernos, caracterizaron el comienzo del nuevo milenio, un tiempo estallido donde el dólar, como moneda ecuatoriana, da comienzo al nuevo calendario, un reto nuevo para el cine y su quehacer, la economía ecuatoriana dolarizada no resultaba atractiva para la inversión cinematográfica.

A pesar de la crisis, la producción de películas se incrementa y el número de estrenos de obras argumentales y documentales crece. Es un nuevo momento alentado por la presencia de una nueva tecnología, que inaugura un tiempo inédito que abarata los costos de producción. El universo digital se expande con el nuevo siglo. Compartiendo espacios, película y formato digital, se estrenan: en el 2001 “Alegría de una vez”, de Mateo Herrera, “El lugar donde se juntan los polos”, de Juan Martín Cueva. “Augusto San Miguel ha muerto ayer”, de Javier Izquierdo (2002). En 2003: “Fuera de juego”, de Víctor Arregui, “Un titán en el ring”, de Viviana Cordero, “De cuando la muerte nos visitó”, de Yanara Guayasamín, “Problemas personales”, de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento. 2004: “Crónicas”, de Sebastián Cordero, “1809-1810, mientras llega el día”, de Camilo Luzuriaga, “Qué tan lejos”, de Tania Hermida. 2006: “Black Mama” de Miguel Alvear y Patricio Andrade. 2009: la primera incursión al surrealismo mágico religioso, a la fantasía del imaginario andino, entre otros títulos.

En esa transición de tiempo y tecnología, las viejas y tradicionales salas de cine de barrio van cerrando sus puertas para ser reemplazadas por un nuevo concepto de exhibición: salas múltiples de grandes cadenas como Multicines y CineMark¹³.

Mas allá de las salas múltiples, nuevos espacios de exhibición independiente se abren. Se crea en Quito, en el 2001, la sala de cine Ochoymedio: espacio de difusión, promoción y gestión de cine ecuatoriano, latinoamericano y mundial. Su andar, de más de dos décadas, constituye un referente cálido y símbolo de la difusión del cine ecuatoriano. De igual manera, la Corporación Cine Memoria crea, el 2002, el festival de cine documental: “Encuentros de Otro Cine”, EDOC, que cumplió su vigésima tercera edición, siendo un dínamo y referente, impulsor no solo de la difusión del cine documental, sino un constructor de este género identidad de la cinematografía de la mitad del mundo.

¹² “Así dolarizamos al Ecuador”, Jamil Mahuad Witt. Editorial Planeta Colombia 2021

¹³ Empresa que opera en Estados Unidos y en 13 países de América Latina bajo la marca de Cinemark Holdings, Inc.

Al comenzar el milenio, llegan las llamadas producciones internacionales y se filman en Ecuador: "Proof of Life" (2000), de Castle Rock Productions, filial inglesa de la Warner Brothers, dirigida por Taylor Hackford; Casi al mismo tiempo, John Malkovich filma "The dancer upstairs" (2000), de Lola Films; y Joshua Marston filma "Mary full of grace" (2004), de HBO Films-Journeyman Pictures.

Entre el 2001 y 2017, se hizo el Festival de cine independiente: Quito te muestra; el Festival Cero Latitud, entre el 2003 y 2010, y Chulpicine, festival de cine para niños, desde el 2002. Junto a este movimiento, nuevos grupos y colectivos de jóvenes entusiastas crean en Cuenca, el 2002, el Festival Internacional de Cine de Cuenca. En otras provincias y territorios se van generando muestras de cine como el festival: **El río de la raya**, que exhibe cine a las comunidades de los pueblos de la Amazonía norte, ubicadas en las orillas del río Aguarico, multiplicando el público, de modo que el cine hecho en la mitad del mundo empieza a tener lentamente presencia y domicilio permanente, en el mismo vecindario de la línea divisoria del planeta: el Ecuador.

En el 2006, otro festival emblemático nace en Riobamba, Chimborazo, el **Kunturñawi**, cumplió, el 2024, su décima tercera edición, expandiendo con su "ojo de cóndor", la muestra de películas ecuatorianas hasta Tungurahua, Cotopaxi y Pastaza. Años más tarde, el 2016, la Universidad de las Américas, UDLA, organiza y auspicia el Festival Internacional de Cine Quito, FICQ, que cumplió ya su séptima edición.

La Ley de Cine:

Conformado por Fundación Cero Latitud, Corporación Cinememoria, ASOCINE y EGEDA Ecuador, el "Colectivo Pro Ley de Cine" consigue que el Congreso, en enero de 2006, apruebe "La Ley de Fomento del Cine Nacional", llamada, ley 29. El Registro Oficial N° 202, del 3 de febrero del 2006, publica el texto de la ley, y ese mismo año, el 18 de octubre, el decreto ejecutivo No. 1969 dicta el reglamento con las disposiciones para la aplicación de la Ley, a través del Consejo Nacional de Cine (CNCINE), organismo creado para el efecto, con el objetivo de impulsar políticas públicas orientadas a desarrollar y fortalecer la actividad cinematográfica y audiovisual en Ecuador.

Se necesitaron nueve proyectos de ley, once gobiernos y cerca de treinta años para que Estado y Sociedad asuman al cine y al audiovisual en su más amplio espectro, como parte de su quehacer país, y es a partir de ese año que la historia del cine en el Ecuador empieza a escribirse en otra página; distinta, donde al menos la orfandad y el ostracismo, en la propia tierra, empiecen a ser un ayer.

Me pregunto si ese esfuerzo de varias generaciones y vidas, para exigir que el Estado nación suscriba, después de casi treinta años de lucha, el reconocimiento del cine como un quehacer necesario para el arte y la cultura, para el alma colectiva diversa de la gente del equinoccio andino, ¿no es, objetivamente, esa fecha su acta fundacional?

Me respondo, sí. Pero esa piedra cimiento, una década después, fue removida por el propio Estado, con el apoyo entusiasta de los mismos cineastas. Otra ironía, la tercera en este recorrido por la historia.

Camino al fraccionamiento y el eclipse:

La ley de cine planteó, como política pública, dos conceptos básicos a profundizar como quehacer:

1. Fomento a la producción como política pública, objetivo de la ley. Lo que significó la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, y la implementación de mecanismos públicos para su manejo, asignación y entrega. (Concurso público y, sobre todo, líneas de fomento claras y definidas)
2. Espacio de gestión propio y autónomo, con participación de los cineastas en la planificación, decisión y ejecución de la política pública para el cine.

El organismo encargado de ejecutar la ley, el Consejo Nacional de Cinematografía, debía constituirse con representantes de los productores cinematográficos, directores y guionistas, y actores y técnicos (artículo 6). Esta disposición impulsó, inevitablemente, un proceso de fragmentación en la comunidad cinematográfica. Como resultado, más de una decena de organizaciones y asociaciones surgieron durante ese período.¹⁴

Aparte de mostrar nuestra vocación por el fraccionamiento, este escenario develó la cuarta ironía en esta historia del cine ecuatoriano. La aprobación y expedición de la Ley de Cine detonó algo que se venía gestando desde algunos años atrás, la implosión, el eclipse y extinción de la ASOCINE, histórica organización, la primera que empujó por cerca de tres décadas la lucha de los cineastas por la ley de cine en el Ecuador.

Las otras formas de hacer y pensar el cine:

Un conjunto de factores se juntó en la primera década del nuevo milenio. El cambio tecnológico, la era digital, el reconocimiento de un marco jurídico propio para el cine ecuatoriano, ley de cine, CNCINE, Fondo de Fomento Cinematográfico, el recién creado Ministerio de Cultura y Patrimonio, y el marco político país que jalonaba esperanza: la llamada Revolución Ciudadana.

Y nuevas generaciones se acercaron a la magia de las imágenes en movimiento, a través del manejo de cámaras caseras, y el cine en casa con películas en formato DVD. También pudieron acceder a una formación básica en cine y tecnologías audiovisuales que se daba ya en algunos institutos de formación audiovisual.¹⁵

En el 2008 se incorporó, a las convocatorias de los fondos concursables, la categoría “Producción Audiovisual Comunitaria” para *comunidades étnicas, afroecuatorianos, desplazados y grupos*

14 Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador. COPAE. Asociación de Documentalistas del Ecuador. ADEC. Asociación de Fotógrafos Ecuatorianos. AFE. Asociación de Productores Audiovisuales del Ecuador. APAE. Asociación de Productores Audiovisuales Kichwa-Otavaló. APAK. Gremio de Animadores Audiovisuales Ecuador. Sociedad de Gestión de Artistas y Autores Audiovisuales del Ecuador. UNIARTE. Asociación de Creadores del Cine y el Audiovisual de Pueblos y Nacionalidades. ACAPANA. Guionistas y Autores Asociados. GALA. Colectiva Mujeres Acción. Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos. AETC. Asociación de Directores y Guionistas de Cine. ADG. Academia de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador. ACAE. Cooperativa Audiovisual. COOPDOC. Asociación de Actores y Actrices Audiovisuales de Ecuador. UNIACTORES. Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador. ASOSIDEC.

15 En Quito, Instituto Tecnológico Superior, CuesTV, 1993. Instituto Superior Benvenuto Cellini, 1994, y el Instituto Tecnológico Superior de Artes Visuales, IAVQ, 1996.

vulnerables, con un fondo de 70.000 USD. Esta línea de fomento, a criterio del CNCINE, fue una respuesta concreta a la demanda de apoyo a jóvenes mujeres y hombres de los pueblos originarios, que exigían participación con identidad propia en la construcción de su cine, bajo una forma de producción que en ese entonces lo aglutinaba la categoría "cine comunitario":

*...expresión de comunicación, expresión artística y expresión política que nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.*¹⁶ (Gumucio, 2012)

Una respuesta a las demandas de jóvenes realizadores de las comunidades y pueblos indígenas: tener un espacio propio para el desarrollo de su producción y también como una manera de incentivar y atender esta demanda de lo "comunitario" para, al mismo tiempo, procurar el desarrollo de esta propuesta y su público en sectores históricamente excluidos. Un modelo de *sembrar ciudadanía, en tiempos de Revolución Cinematográfica* fue la explicación oficial del titular del CNCINE de ese entonces, para dar sustento y paso a la creación de la categoría: Producción Audiovisual Comunitaria.

En ese período se financiaron los proyectos comunitarios: *Ñawipi*, Rupai (2009). *Llakiya Kushikuy*, William León (2010), *Tigua*, Germánico Mantilla (2010), *Otavalo Manta*, José Espinoza (2010). *Sumak Kausay*, Eliana Champutiz, Corpan (2011), *Ranti Ranti*, Corpan (2011); entre otros proyectos.

Tiempo después, "el cine comunitario", por los montos menores que otorgaba como categoría, se convirtió en una equivalencia peyorativa: "cine de bajo presupuesto". Una suerte de fórmula para "desvalorizar el trabajo", según criterio de algunas cineastas de pueblos indígenas de la Sierra que vieron discriminación en el monto del fondo, y empezaron a crear consensos para buscar y encontrar un espacio concepto para financiamiento propio y exclusivo.

Del cine comunitario al cine de pueblos y nacionalidades:

El 2014, entre el jueves 17 y el sábado 19 de julio, el CNCINE auspició, en Baños, Tungurahua, la realización del Primer encuentro de realizadores y cineastas de los pueblos y nacionalidades del Ecuador.

*En los últimos años han querido encasillar lo que hacemos con la etiqueta de cine comunitario. Afirmaba, en ese encuentro a un conjunto de jóvenes colegas, Alberto Muenala, primer cineasta kichwa del Ecuador, y añadía: "Ya es hora de que busquemos un nombre propio para el cine que queremos lograr, el de los pueblos y las nacionalidades."*¹⁷

Bajo esta premisa giró la discusión y como resultado el 2015, el CNCINE incluyó en los fondos concursables la categoría: "Cine de los Pueblos y Nacionalidades". Ese año, William León, de Cacha, Chimborazo, presenta las películas: *Llakilla Kushikuy* y *Pillallaw*. Los proyectos: *Kalera Inti Raymi*,

¹⁶ Alfonso Gumucio Dagron. *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*, 2012

¹⁷ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/1/la-mirada-de-los-pueblos-indigenas-proyecta-otro-tipo-de-cine>

de Humberto Morales, *Warmi Pachakutik*, de Alberto Muenala, fueron beneficiados, entre otros proyectos, con los fondos de esa categoría. El primer premio se declaró desierto, lo que motivó un desafinado reclamo de las y los cineastas de los pueblos y nacionalidades: molestos por “no entregarles esos fondos que les pertenecían”.

En 2016, la crisis económica significó una sustantiva reducción de los fondos concursables por parte del Gobierno (30%), y la expedición de la Ley de Cultura disolvió al CNCINE, devino también la desaparición de dicha categoría, hasta el 2023, año en que es restituida de forma más amplia: “Categoría para Pueblos y Nacionalidades, Pueblo Afro y Pueblo Montubio”. Esta inclusión de los otros pueblos del Ecuador produjo alguna ojeriza en ciertas cineastas de los pueblos kichwas de la Sierra: buscaban un categoría propia con un fondo de fomento exclusivo.

Detrás del “otro cine”, como búsqueda, está:

*Un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados.*¹⁸(Gumucio, 2012)

Este principio, en el caso de los y las jóvenes realizadoras agrupadas en la categoría Pueblos y Nacionalidades, me temo, pasó a un plano secundario. Tener acceso a un fondo propio de uso exclusivo que cubra todas las aspiraciones, especialmente las económicas, fue el motivador para empujar el nacimiento de esta categoría.

Detrás de ello hay una concepción del quehacer cine desde la diferencia como exclusión, donde las únicas miradas que entienden la lógica del proceso de su narrativa y su estética son las suyas propias.

*Se debe considerar la posibilidad de que los jurados no entienden los proyectos que planteamos. Nuestra mirada particular, las propuestas narrativas o estéticas podrían ser malinterpretadas. Tenemos derecho a saber desde qué lógica se califican nuestras producciones.*¹⁹

El cine del pueblo del medio día:

En ese mismo espacio de tiempo, en otra geografía, la Amazonía (a diferencia de los cineastas de los pueblos y nacionalidades que buscan, en las llamadas políticas públicas, el espacio de reconocimiento y sostén único de su posibilidad de producción), en Sarayaku, el pueblo del medio día, se va gestando una propuesta audiovisual autónoma y abierta, nacida y sustentada en la propia comunidad y su gestión, en sus necesidades de resistencia y lucha como razón de ser de su crear y su relación con el mundo.

Es la propia comunidad el argumento para hacer cine y es el sentir nosotros, sin exclusiones, lo que mueve a la cámara de Eriberto Gualinga, primer cineasta kichwa de la Amazonía del Ecuador: “Soy defensor de la selva” (2003), “Los descendientes del jaguar” (2012), “Sacha Runa Yachay” (2006),

¹⁸ (Alfonso Gumucio Dagrón. Cine Comunitario en América Latina y el Caribe, 2012),

¹⁹ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/1/la-mirada-de-los-pueblos-indigenas-proyecta-otro-tipo-de-cine>

“La canoa de la Vida” (2018), “Tiam” (2020), y “Helena Sarayaku manta” (2021). Para 2025 tiene previsto estrenar “Kachiñambi”.

Un andar que se inicia a finales del siglo XX y en los albores del siglo XXI, un testimonio y memoria de lucha de su pueblo. Una comunidad y un cineasta que se construyen y hacen su propuesta, de comunicación y de vida, a partir de la defensa de su tierra, de su lucha contra las políticas extractivistas de un estado nacional generador de una política pública que viola los derechos de los pueblos y su espacio natural: la selva, que guarda la vida y todas las manifestaciones espirituales que la nutren y la hacen ser.

El Cine guerrilla:

En ese mismo entorno de tiempo: fin de siglo y despertar del nuevo milenio, en Chone, Manabí, una generación de aficionados al cine, con la formación de haber visto muchas películas de acción en DVD como su único cine, y la intuición del hacer artesanal: una mixtura de apropiación de condimentos, mucha acción y estereotipos de violencia, se lanzaron, con la autogestión como fórmula, para hacer cine. Autodidactas por naturaleza empiezan a experimentar con la cámara y con actores naturales en sus propias calles, libretos originales cargados de vivencias propias y, sobre todo, con la pasión y las ganas de hacer, aunque sea copiando las “recetas del cine acción” como fórmula de la condición local.

Fernando Cedeño, Nixon Chalacama, Carlos Quinto, Nelson Palacios, son algunos de los nombres que, junto a otros, generan un fenómeno de producción y difusión de películas artesanales de acción y bajo presupuesto, único. Fenómeno de venta en el mercado informal de películas en DVD que superó más de un millón de copias vendidas, según algunos investigadores, y llamó la atención de la Academia.²⁰ “Sicarios Manabitas”, de Fernando Cedeño, devino en el ícono de ese tiempo de producción. Le siguieron: “El ángel de los Sicarios” (F. Cedeño); “Tráfico y secuestro al presidente de Elías Zambrano”; “Sicarios malditos” y “Pedro el amante de mamá”, de Nelson Palacios; “Un minuto de visa”, de Nixon Chalacama; “Barahunda en la montaña”, de Carlos Quinto, entre muchos otros títulos y autores.²¹

La guayaquileña Bárbara Morán, *una cineasta popular y de bajos recursos*, produjo: “Lágrimas de una madre” (2007); “Sueños de morir” (2008); “Cuando los hijos se van” (2009); “El gran varón” (2010); “Emigrantes latinos” (2011). “A mí solo Dios me podría detener, de ahí no me detiene nadie. Cuando digo voy a hacer una película, la hago” que encarna el espíritu, el alma de ese colectivo y de aquella época²². Un tiempo en el que se rodaba sin la bendición o auspicio de una política pública de fomento para el cine y que igual, para ellos, no llegaba o no alcanzaba a esos espacios.

Los primeros días de diciembre del 2014, en Alausí, con el auspicio del CNCINE, se realizó el primer Encuentro de Cineastas Independientes y Populares, agrupados en la Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador (ASOCIDEC), paraguas que cubría y agrupaba al autoproclamado “cine

20 Hay algunos artículos, estudios, libros e investigaciones hechas respecto del tema. “Ecuador bajo tierra, filmografías en circulación paralela” de Christian León y Miguel Alvear. Ochoymedio. “Cine de guerrilla en Ecuador: producción, narrativa y circulación” de Mauricio Acosta. UASB. “Filmo, luego existo” de Lucia Monteiro. U Artes. Entre otras publicaciones. A eso se añade el Festival de cine “Ecuador Bajo tierra” que se presentó en su primera edición en septiembre del 2009 y continuó hasta el 2016 en cuatro ediciones. Miguel Alvear presentó, en el 2009, “Más allá del Mall”, película inspirada en esa realidad que había investigado.

21 <https://radiococoa.com/chonewood-una-ficcion-que-traspaso-la-realidad/>

22 <http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/cineasta-de-hacha-y-machete>

guerrilla”, con el objeto de generar propuestas de políticas públicas que promuevan este tipo de producción alternativa; la equidad y valoración, su visualización a nivel nacional e internacional, al igual que la capacitación y promoción del cine independiente ecuatoriano.

Filmar o morir, la quinta ironía:

Ecuador filma o muere, consigna del cine guerrilla. Una ironía de nuestra realidad. Aquello que habitaba, tres décadas atrás, en la pantalla del cine guerrilla, hoy nos habita en el cotidiano de nuestras ciudades y casas. La muerte y la violencia, las armas y el derroche de balas y muertos no es una imaginación del “cine bajo tierra”, no fue una realidad imaginada, es una imaginación de la realidad que nos habita en todos los espacios país. Ya no es solo en el mundo marginal de “Sicarios manabitas”, de Cedeño, es el universo real del poder político de los gobiernos del tercer milenio, el cotidiano de jueces, magistrados y asambleístas, de la policía y ejército, de las cárceles, y del andar por las calles del Ecuador. La corrupción es parte de nuestra cultura país, y nuestra condición humana ha normalizado la violencia en la vida cotidiana país, así como lo hizo en sus pantallas el cine guerrilla.

Del *entertainment* de la acción en fórmula Rambo criollo, pasamos a la realidad del toque de queda, la violencia institucional y legal, los desaparecidos, y los ajusticiados como respuesta a la violencia real, descontrolada y perversa de las mafias comunes y de las mafias políticas vueltas gobierno. A la pregunta que un medio escrito le formuló a Cedeño, si repetiría “Sicarios manabitas”, esto citó el medio: *“El director admite que no repetiría una producción tan cruel como lo fue Sicarios Manabitas.”*²³

La realidad imaginada siempre será más corta que la imaginación de la realidad.

El despertar:

La ley de cine del 2006 fue un despertar de creatividad y propuestas. Por primera vez, en 2007, se entregaban fondos de fomento a proyectos que más tarde serían películas. “Mono con gallinas”, de Andrés Alfredo León; “Black mama”, de Miguel Alvear y Patricio Andrade; “Cuba el valor de una utopía”, de Yanara Guayasamín; “Descartes making off, de Fernando Mieles; “Impulso”, de Mateo Herrera; “Chigualeros”, de Alex Schlenker; “Cuando me toque a mí”, de Víctor Arregui; “Con mi corazón en Yambo”, de María Fernanda Restrepo; “La muerte de Jaime Roldós”, de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera; “El pescador”, de Sebastián Cordero; “Mejor no hablar de ciertas cosas”, de Javier Andrade, son, entre muchos otros proyectos, los beneficiados con este capital semilla, una siembra inicial que dio frutos prontamente.

Una muy larga lista de proyectos a los que el fondo de fomento beneficia a lo largo de casi dos décadas se irá haciendo con aliento de mujer. El nombre de muchas mujeres directoras, guionistas, editoras, fotógrafas, aparecen para nutrir el mirar adentro de temas y propuestas nacidos en la vida de este espacio imaginario.

Nuevos relatos y preocupaciones temáticas se incorporan. El relato intimista, desde el adentro de la experiencia de vida del autor como protagonista y tema, emerge como una tendencia. La familia, los abuelos, la existencia y los paradigmas de una sociedad país como reto, será otro tema. “Abuelos”

²³ <https://radiococoa.com/chonewood-una-ficcion-que-traspaso-la-realidad/>

(2010), de Carla Valencia; "En nombre de la hija" (2011), de Tania Hermida; "El grill de César" (2014), de Darío Aguirre.

La migración y su drama país, como un reto de la globalización, se incorpora a la narrativa y al imaginario de un Ecuador que genera emigración y nunca dejó de expulsar migrantes de todas las edades. "Cara o cruz" (2003), de Camilo Luzuriaga; "Rabia" (2009), de Sebastián Cordero; "Zuquillo exprés" (2010), de Carl West; "Prometeo deportado" (2011), de Fernando Miele.

El tema de la historia, la necesidad de la memoria país, no se abandona como un tema recurrente. "The Rock, Galápagos en la segunda guerra mundial" (2005), de Nicolás Cornejo; "Velasco, retrato de un monarca andino" (2006), de Andrés Barriga; "AVC, del sueño al caos" (2007), de Isabel Dávalos; "Alfaro vive carajo" (2015), de Mauricio Samaniego.

Por otro lado, se incorpora al deporte (fútbol y box), su imaginario y héroes como temas del cine. "Ecuador vs resto del mundo" (2004), de Pablo Mogrovejo; "Mete gol gana" (2007), de Felipe Terán; "Tarjeta roja" (2008), de Rodolfo Muñoz; "La tola Box" (2014), de Pavel Quevedo; "Spencer, un ecuatoriano en Peñarol" (2014), de Nelson Scartaccini y Paúl Venegas.

Un gran abanico de temas se abre en ese tiempo. "El secreto de la luz" (2014), de Rafael Barriga; "Feriado" (2014), de Diego Araujo; "Saudade" (2014), de Juan Carlos Donoso; "Ochentaisiete" (2014), de Anahí Hoeneisen / Daniel Andrade; "Dreamtown" (2015), de Betty Bastidas; "Historia de rieles" (2015), de Tato León; "Espejo de agua" (2016), de José Yépez; entre otros títulos.

Los primeros años, mejor dicho, la primera década del cine ecuatoriano, la era de la Ley de Cine, fue un despertar alentador para el imaginario país. Este despertar en cine contagió a la academia y su mirar de calculadora. Algunas universidades se animaron a incorporar en su oferta curricular al cine y la comunicación audiovisual como carreras de tercer nivel²⁴, y los cines del circuito comercial consideraron a la exhibición de cine ecuatoriano como un producto rentable posible para exhibirlo como parte de su cartelera. Las taquillas dejadas, por "Dos para el Camino" (1981), "La Tigra" (1990), "Ratas, ratones y rateros" (1999), "Qué tan lejos" (2006), "Con mi corazón en Yambo" (2011), "A tus espaldas" (2011), "La muerte de Jaime Roldós" (2013) y "Dedicada a mi ex" (2019)²⁵, en distintas épocas y calendarios, fueron de alguna manera una bengala cierta que iluminó, en el imaginario de las empresas del *entertainment*, la idea de que el cine ecuatoriano es posible, se lo puede exhibir.

En el 2005, Camilo Luzuriaga junto con Lissette Cabrera crearon el Tecnológico Universitario de Cine y Actuación, INCINE, y en el 2013 se creó, en Guayaquil, la Universidad de las Artes: *la única Universidad Pública de Artes del Ecuador* (su slogan), con una licenciatura en cine y otra en artes visuales. De esas y otras aulas, de todos esos espacios nacidos con este despertar, saldrán los nutrientes que alimentarán el mañana del cine en el Ecuador.

Nuevas generaciones de cineastas se incorporan a ese espacio que se fue haciendo a partir de una política pública, una particular relación que morosamente irá generando una forma de ser, donde costos y beneficios aun están por evaluarse a profundidad.

²⁴ La Universidad San Francisco de Quito, USFQ, es la primera, luego lo harán la Universidad de las Américas, la Universidad Católica.

²⁵ Se estrenó en el 2021 en la plataforma de streaming Netflix.

A partir del 2017 los fondos de fomento al cine saldrán de otra matriz, el ICCA. La ley de cultura aprobada ese año borró al CNCINE. Lo único que se mantuvo en ese cambio de época fueron los fondos.

En junio del 2018, el presidente de la República Lenin Moreno se reunió con cineastas y productores audiovisuales para dialogar sobre los incentivos al sector que, como parte de la ley económica urgente, no pasó en la Asamblea Nacional.

*“Debemos hacer un cine rentable. No puede ser que ustedes se sacrifiquen económicamente (...) les ayudaremos a impulsar su industria”*²⁶, manifestó en tono abrazo el entonces presidente “amigo del cine”. En octubre de ese mismo año, en comunicado público, los cineastas le solicitan:

*tomar el liderazgo en un proceso de diálogo y decisiones al más alto nivel para que aseguren la presencia del Ecuador y de su producción audiovisual dentro del contexto global de conversión digital y del creciente protagonismo de la economía de la cultura. (...) Su liderazgo desde la Presidencia de la República es necesario, en función de los importantes desafíos por acontecer durante su mandato, como el apagón analógico programado entre los años 2020 y 2022*²⁷.

Sin embargo, la realidad, dos años después, establecería otro apagón que eclipsaría la empatía de los cineastas con esa presidencia del Ecuador.

Los siguientes años, bajo el “sello ICCA”, nuevos títulos y nombres se incorporan a la larga lista de películas y proyectos que se hacen con los fondos de fomento: “Sé morir” (2015), de Sarahí Echeverría; “Mi tía Toty” (2016), de León Felipe Troya; “Territorio” (2016), de Alexandra Cuesta; “Alba” (2016), de Ana Cristina Barragán; “Chuquiragua” (2017), de Mateo Herrera; “Killa antes que salga la luna” (2017), de Alberto Muenala; “Un secreto en la caja” (2017), de Javier Izquierdo; “Sin muertos no hay carnaval” (2017) de Sebastián Cordero; “Las mujeres deciden” (2017), de Xiana Yago; “Agujero Negro” (2018), de Diego Araujo; “Huahua” (2018), de Joshi Espinosa; “Pawkar Pacha” (2019), de George Torres; “Big Ban” (2019), de Wilson Burbano; “La mala noche” (2019), de Gabriela Calvache; “Azules turquesas” (2019), de Mónica Mancero; “Sacha mamakuna” (2019), de Patricia Bermúdez; “Panamá” (2020), de Javier Izquierdo; “Sumergible” (2020), de Alfredo León; “Los ángeles no tienen alas” (2020), de Enrique Boh; “El día que me callé” (2021), de Víctor Arregui/Isabel Dávalos; “La piel pulpo” (2021), de Ana Cristina Barragán; “El rezador” (2021), de Tito Jara; “Isabel de Godín, crónica de una nómada mestiza” (2021), de Yanara Guayasamín; entre otros títulos y proyectos que recibieron fondos.

A partir del 2020, nuevamente la matriz de los fondos cambiará, se transformará; ese año los fondos de fomento cinematográfico saldrán bajo el “sello IFCI” para beneficiar algunos títulos y proyectos en marcha: “Lo invisible” (2022), de Javier Andrade; “Los Wánabis” (2023), de Santiago Paladines; “Chuzalongo” (2023), de Diego Ortuño; “Dulu” (2023), de Patricia Llallico; “La ruta de la sal” (2023), de Eriberto Gualinga; “Huaquero” (2023), de Juan Carlos Donoso; “Cimarronas” (2023), de Eliana Champutiz.

²⁶ <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/cine-ecuador-rentable-lenin-moreno>

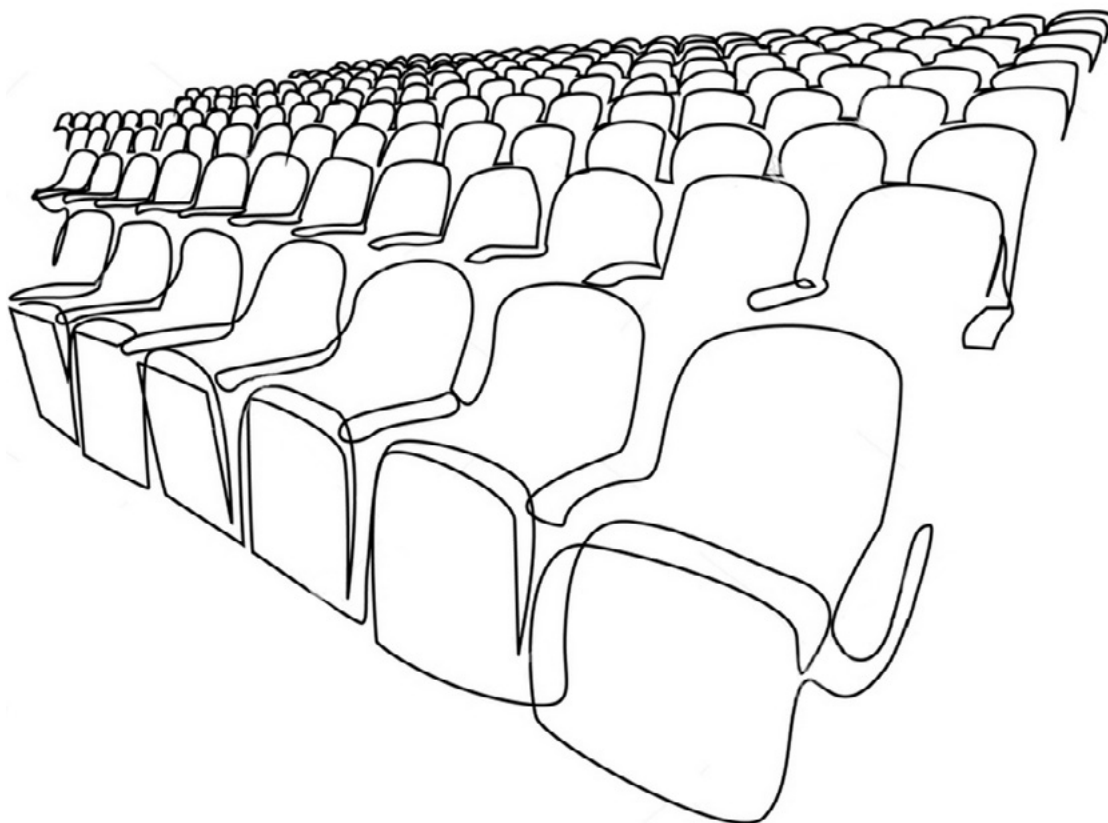
²⁷ <https://www.change.org/p/lenin-cultura-ec-retome-el-di%C3%A1logo-con-el-audiovisual-ecuatoriano-elcinenosedetiene>

Estas particularidades de las marcas de nuestra forma de ser institucional, las revisaremos en la segunda parte de esta larga reflexión. Sin embargo, cabe señalar algunos títulos que se presentaron en estos dos últimos años. “Guañuna” (2023), de David Lasso, primer estreno ICFI que se suma a la preocupante lista de filmes denuncia sobre los crímenes de Estado y, en noviembre, “Neisi, la fuerza de un sueño” (2023), de Daniel Yépez, que incrementa la lista de los documentales sobre el deporte y sus ídolos.

A esta nutrida lista de filmes realizados con los fondos de fomento, hay que añadir otros, especialmente documentales, que se produjeron y se producen de manera independiente, fuera del circuito ICFI, y sin apoyo de los fondos oficiales de fomento cinematográfico. La lista es larga: “La danza del niño maestro” (2023), de Vinicio Córdor, es un referente destacado de esa línea de producción, trabajada desde la autogestión y la minga de voluntades y compromisos con el cine, el tema y el autor.

A la luz del tiempo recorrido, de títulos y autores que emergen y crecen desde la existencia de una necia voluntad y de una política pública para el cine, la Ley de Cine, podemos afirmar que hemos sido reconocidos como un sector de la sociedad, podemos pensar con certeza que la marginalidad se fue alejando como marca de nuestro quehacer, podemos afirmar que después de deambular por calendarios de pruebas de existencia, que han significado más allá de un siglo de un necio caminar, el Estado y la sociedad del equinoccio andino nos reconoció como una presencia cierta.

De ahí en adelante, del ahora cotidiano nació otro reto: ganarnos a nuestra gente, crear el público del cine de la mitad de la tierra. Un pendiente que aún está muy lejos de ser realidad.



II IRONÍA y SARCASMO

La desistitucionalidad, desinstitucionalizada, pensada y operada por la propia institución, el Estado:

Estos “cien años del cine ecuatoriano” como conmemoración y festejo han sido también el encuentro con la ironía: condimento de nuestro caminar y crecer. Cerca de treinta años fue el costo de construir una política pública, una semilla siembra para que el árbol crezca.

Camino a dos décadas de los fondos de fomento como política pública. La pregunta que nos compete hacer es: ¿Cómo fue nuestro crecer? ¿Cómo creció y en que terreno lo hizo?

La única política que se sostiene, el fondo de fomento para la producción

Para el 2007, los tiempos de la llamada Revolución Ciudadana generaron esperanza de cambio cierto en la historia del Ecuador, el optimismo fue como nunca el aliento país. Así, el mismo día de inauguración del gobierno, 15 de enero de 2007, el decreto presidencial número 5 creó el Ministerio de Cultura, una oferta de campaña que obedeció más a la novelería antes que a un estudio o análisis serio, respecto de las necesidades del quehacer cultural en el Ecuador y su adecuada respuesta a su historia.

Con la intuición como linterna y la consigna de organizar en una primera acción, la dispersión de las instituciones de cultura del Estado, sus recursos y fondos²⁸, como mandato, para luego empujar la ley de cultura, su propio marco legal que tardó en llegar una década, el Ministerio de Cultura empezó a dar sus primeros pasos.

Alojó en su misma sede al Consejo Nacional de Cine, CNCINE, para que desarrolle su quehacer y administre el Fondo de Fomento para la Producción, que empezó a operar a través de concurso público con un jurado internacional encargado de asignar los fondos o premios, según las bases y montos a cada categoría (9 en ese entonces).

Cada año, durante su período de operación (2007-2016), el CNCINE repartió y entregó como ayuda promedio a la producción cinematográfica, alrededor de 900.000 dólares anuales para una media de 50 proyectos por año.²⁹ Según las estadísticas del CNCINE, para el 2012, existían 12 proyectos cinematográficos en postproducción e hicieron, hasta el 2016, ochenta largometrajes³⁰, un promedio de ocho películas por año, frente a una que esporádicamente se presentaba cada cuatro o cinco años antes de la creación del CNCINE.

Sin lugar a duda el Fondo de Fomento para la Producción, junto a la aparición de las nuevas tecnologías y formatos electrónicos de impresión digital de alta definición de imágenes en movimiento (cine digital), pusieron a la actividad cinematográfica en otra dinámica, que dio vuelta a la pesada página de la historia de la producción cinematográfica ecuatoriana.

28 Foncultura, Subsecretaría de Cultura, Consejo Nacional de Cultura, Casa de la Cultura, Banco Central entre muchas otros organismos.

29 https://www.creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/Histo%CC%81rico-Montos-por-categori%CC%81a-2007-2019_Pri-mer-Semestre-incentivo-econo%CC%81mico-anual.pdf

30 Cronología Largos Ecuatorianos 2000-2020.xlsx Juan Martín Cueva

El Estado productor:

Otra vertiente para la producción de películas en el Ecuador de la “revolución cinematográfica” fue cuando, algunas instituciones del estado entre el 2013 y el 2016, decidieron ser productores directos de sus propias ideas cinematográficas.

En el 2014, la Superintendencia de control del poder de mercado produjo la serie, de 18 capítulos, “Ciudad Quinde”, dirigida por el ecuatoriano Andrés González, y producida por Vértigo Films. A un costo de más de 700.000 dólares.

“Ciudad Quinde” no fue una producción sencilla. Filmada en la ciudad de Zaruma en el 2014, “Ciudad Quinde” es una producción ambiciosa de alta calidad técnica y con la participación de varios de los mejores actores ecuatorianos. Seguramente por eso no fue barata. Al erario nacional, es decir a los contribuyentes, le costó al menos 735.953 dólares, si se suma todo lo que la Superintendencia de Poder de Mercado registra en sus documentos de gastos de los años 2014 y 2015.³¹

Al año siguiente otra institución del Estado, la Procuraduría General del Estado decidió experimentar cine y produjo “Juego Sucio” (2015), dirigida por la directora cubana, residente en Miami, Nitsy Grau Crespo.

Para producir la cinta -que dura 60 minutos-, la Procuraduría adjudicó en octubre del año pasado el proyecto, bajo Régimen Especial de Contratación -que no requiere concurso- a Nitsy Grau Crespo. El monto del contrato: 440.000 dólares, según un documento de la Procuraduría.³²

A esta suma, habría que añadir los costos de promoción y difusión de la película dentro del país y en el exterior.

Ese mismo año, el Ministerio del Interior, con José Serrano a la cabeza, tampoco quiso dejar de experimentar cine y produjo la serie policial de ocho capítulos “Tierra de serpientes” (2015), dirigida por el chileno Coco Urrutia, a un costo de 100.000 dólares por capítulo, según su productora e informaciones de prensa de ese entonces.³³ A ese monto hay que añadirle los costos de difusión hechos para la transmisión en la televisión local, TC televisión.³⁴

En los tres años, en que diversas instituciones del Estado y sus autoridades decidieron ser productores directos de sus propias ideas cinematográficas con el erario público, se gastaron, a partir de las cifras que conocemos, alrededor de 1'940.000 dólares, cálculo aproximado y modesto. Presupuesto similar al Fondo de Fomento Cinematográfico del 2014, que benefició a 61 proyectos.

Fue un período de inusual creatividad cinematográfica y audiovisual, una hemorragia televisiva de las instituciones del Estado y sus autoridades que desde el 2012, bajo el concepto de la “revolución educativa en la TV”, del entonces, Secretario de Comunicación, Fernando Alvarado, se crea el programa EDUCA, del Ministerio de Educación.

31 <https://cinefilosecuador.com.wordpress.com/2016/06/09/ciudad-quinde-la-mini-serie-anti-monopolio-que-costo-mas-de-700-mil-dolares/>

32 <https://www.elcomercio.com/actualidad/negocios/libro-pelicula-chevron-costos-negocios.html>

33 <https://www.eluniverso.com/noticias/2016/09/22/nota/5814310/estrenan-serie-policial-que-vale-100-mil-capitulo/>

34 <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/406926-se-viene-tierra-de-serpientes/>

Ese mismo año, la Secretaría de comunicación, SECOM, el Ministerio Coordinador de Patrimonio y el propio Ministerio de Cultura, producen “ExpresarteEC”, programa de televisión de más de 100 capítulos, dirigido por Fabricio Terán, y producido por Satre Comunicación, con un presupuesto de 20.000 dólares por capítulo.³⁵

Dos años más tarde, el Ministerio Coordinador de Política Económica produjo “Don Cepito”, serie de 10 programas que se transmitió en la ya entonces televisión educativa: EDUCATV. Ese mismo año, el Instituto de propiedad intelectual (IEPI), actual Servicio nacional de derechos intelectuales (SENADI), produjo la serie de 8 capítulos “El Gran Cacao”, dirigido por Juanka Castillo; y otra serie: “Montecristi tejidos de origen”, primero largometraje documental dirigido por Tato León L., y luego serie de 5 capítulos. El productor ejecutivo, autor de todas estas producciones, con “sello IEPI”, fue Gonzalo Ponce L.

El Ministerio de Turismo hizo el programa de televisión “Ecuador: ama la vida” (3 temporadas), bajo la dirección de Enrique Bayas, y la presentación y cierre del ministro Freddy Ehlers. El mismo esquema de producción y dirección, el mismo equipo técnico, lo aplicó en la Secretaría del buen vivir, que produjo el programa “Acuerdo para el buen vivir” (4 temporadas). Esta vez bajo la conducción del mismo Ehlers.

La erosión regresiva:

Para el 2016, en el epílogo del gobierno de Rafael Correa, 30 de diciembre, aparece publicada, en el Registro Oficial N° 913, la llamada Ley Orgánica de Cultura (LOC). Habían pasado nueve años, once meses y 9 ministros para la aprobación de este cuerpo legal que extingue la Ley de Cine y su órgano ejecutor, el CNCINE.

La LOC creó el Sistema Nacional de Cultura y dos subsistemas: Memoria Social y Patrimonio, y Artes e Innovación. Este último conformado por dos institutos ejecutores: el Instituto de fomento de las artes, innovación y creativities (IFAIC), y el Instituto de cine y creación audiovisual (ICCA).

Con esta creación, la LOC eliminó, no solo la ley de cine y su órgano ejecutor el CNCINE, sino que borró cualquier visión de autonomía y participación de los cineastas en la gestión de planificación, toma de decisiones y ejecución de las políticas públicas para el cine ecuatoriano. Un derecho ganado y reconocido por la Ley de Cine.

Con ello se atenta al principio de la progresividad del derecho.

*“Un principio interpretativo que establece que los derechos no pueden disminuir, por lo cual, al sólo poder aumentar, progresan gradualmente”.*³⁶

El Instituto de cine:

Contrario a lo que se afirma, el ICCA no es producto de la lucha de los cineastas, es lo opuesto, nace de la Ley de Cultura, es parte orgánica de esa arquitectura, y está sujeto al criterio político, a la concepción del quehacer del director o administrador de turno y de su autoridad superior, el o la ministra de cultura.

³⁵ https://www.compraspublicas.gob.ec/ProcesoContratacion/compras/PC/informacionProcesoContratacion2.cpe?idSoliCompra=Ue9OQ3M87N-z5oGxCWefx7_AjObewbSb6vUY16LpsfjQ,

³⁶ El principio de progresividad también está contemplado en el artículo 26 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos y en el artículo 2.1 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

El ICCA es el disolvente del CNCINE. Por ello he afirmado y afirmo que ese instituto, históricamente nunca fue, ni será, el espacio propio de los cineastas. ¿Cómo se puede decir nuestro, a un espacio en el cual la participación colegiada de los cineastas, en las instancias de planificación, decisión y ejecución está vedada?

Quienes apostaron y defienden la Ley de Cultura y ponderan las virtudes del ICCA, señalan que la ley de cine era solo un fondo sin fuente, mientras que la Ley de Cultura no solo contempla el fondo, sino también otras temas, y supera a la Ley de Cine en tres aspectos básicos:

1. Establece un fondo cierto que asegura continuidad en el financiamiento y además amplía el ámbito de acción. No solo es un fondo, contempla, formación, uso de redes y una batería de herramientas para fomento.
2. Incorpora al audiovisual dentro de la ley, por lo tanto, involucra todo aquello que no es cine y convoca a la diversidad de comunidades vinculadas a la producción audiovisual.
3. Establece, por ley, un monto máximo de uso del fondo, 10% para administración y 90% a fomento.

Podemos sostener que la ley considera e incorpora al audiovisual, podemos aplaudir el límite de gastos, podemos exaltar otras virtudes que lo esencial, la autonomía e independencia económica, administrativa y de gestión que otorga una ley o marco jurídico propio: el derecho a la participación en igualdad de condiciones es garantía de una real continuidad de acción, que significa trabajo de largo aliento y crecimiento integral y sostenible.³⁷ Por lo tanto, no podemos relegar el derecho de participación a un problema de reglamentos, cuando este derecho fue reconocido en la Ley de Cine, que fue derogada.

Por otro lado, creer que el Fondo de Fomento, que depende del Ejecutivo, está asegurado por ley es una quimera. Basta recordar los tiempos de crisis, el recorte del 30% del fondo en el 2016, y las reducciones que se hicieron en la pandemia y que llegaron hasta disolver al mismísimo ICCA. Cómo explicar que el encargado de velar y sostener la institucionalidad del Estado, la Presidencia de la República, atente contra ella y provoque una desinstitucionalización de sus instituciones. Ya no es una ironía, es un sarcasmo de la historia.

A lo largo de los calendarios, el Ecuador cinematográfico ha sido siempre una iniciativa de los cineastas organizados, es decir de la sociedad civil. Con la Ley de Cultura el espacio de gestión de esa comunidad organizada, anudada en forma horizontal con lo público, desaparece y se transforma en un quehacer único del Estado, por lo tanto, un sometimiento total a la burocracia y su criterio³⁸. Del desaparecido CNCINE, el ICCA sostuvo y mantuvo solamente el Fondo de fomento cinematográfico, el resto de su arquitectura sustentada en la autonomía y la participación de los cineastas en su quehacer fue desaparecida.

³⁷ El ICCA tuvo una vida corta 2017-2020.

³⁸ Artículo 139.- de la Ley de Cultura. "El Ministro de Cultura y Patrimonio o su delegado presidirá el Directorio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual, actuará con voz y voto dirimente; y convocará a reuniones ordinarias y extraordinarias, de conformidad con el reglamento respectivo."

MONTOS ANUALES DE LAS CONVOCATORIAS DEL CNCINE-ICCA			
2007 - 2019			
Institución	Año	Nº proyectos	Monto
CNCINE, Convocatoria	2007	43	839,000.00
CNCINE, Convocatoria	2008	27	541,500.00
CNCINE, Convocatoria	2009	33	545,000.00
CNCINE, Convocatoria	2010	34	660,000.00
CNCINE, Convocatoria	2011	45	700,000.00
CNCINE, Convocatoria	2012	42	700,000.00
CNCINE, Convocatoria	2013	38	904,000.00
CNCINE, Convocatoria	2014	61	1,980,000.00
CNCINE, Convocatoria	2015	67	1,646,338.34
CNCINE, Convocatoria	2016	20	485,000.00
ICCA, Fondo de Fomento	2017	33	756,000.00
ICCA, Fondo de Fomento	2018	50	1,370,889.00
ICCA, Fondo de Fomento	2019	15	654,000.00
TOTAL		508	11,781,727.34

En general las cifras de montos e informes de presupuestos entregadas en la rendición de cuentas o aquellas cifras oficiales publicadas en la web no concuerdan. Por ejemplo, este cuadro de los montos anuales³⁹ no guarda relación con las declaraciones y cifras del Ministerio de Cultura entregadas a la prensa de ese entonces:

*“Históricamente, se han destinado en promedio, desde 2017, 3,5 millones de USD al año. Para el ejercicio del 2021 se contempla un incremento del 26 %”.*⁴⁰

De igual forma sucede con la rendición de cuentas del 2020, el director del ICCA señaló que en las convocatorias:

*2017, 2018, 2019 y 2020 se ha asignado USD 4.454.235,00 (Cuatro millones cuatrocientos cincuenta y cuatro mil doscientos treinta y cinco dólares) a 160 proyectos beneficiarios y se ha desembolsado el valor de USD 2.891.659,68 (Dos millones ochocientos noventa y un seiscientos cincuenta y nueve dólares con 68/100 centavos).*⁴¹

Del ICCA al IFCI un solo director, sexta ironía:

Fue miembro influyente de una organización de cineastas, ganó por concurso la dirección del ICCA en el 2017, fue su primer y único director y fue, a la vez, el encargado de pensar, diseñar y planificar el nuevo organismo que reemplazaría al instituto que él mismo había inaugurado y ayudado a crecer y funcionar. Tres años después, el 8 de mayo del 2020, recibió del Ejecutivo la orden de cerrar el ICCA,

³⁹ https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=Histo%CC%81rico-Montos-por-categori%CC%81a-2007-2019_Primer-Semestre-.xls

⁴⁰ <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/problemas-cultura-renuncian-directores-ifci/>

⁴¹ Rendición de Cuentas 2020 <https://www.creatividad.gov.ec/wpcontent/uploads/downloads/2021/05/Informe-Rendicio%CC%81n-de-Cuentas-IC-CA-2020.pdf>

abrir el IFCI y ser su primer director. Fue lo que en el argot popular se dice, partero y sepulturero a la vez. Renunció a la dirección del IFCI 84 días después, denunciando injerencia, presiones e imposiciones de asesores y funcionarios en el quehacer de las líneas de acción del IFCI. Todo esto dentro de una relación vertical entre el Ministerio de Cultura y el IFCI. "Yo dicto, tu ejecutas", fue la frase del ministro de ese entonces que definió a futuro, el quehacer y gestión del instituto para la cultura y el arte en este país imaginario.

Un impacto a la débil unidad:

El Instituto de Fomento para la Creatividad e Innovación (IFCI), creado por decreto 1039 del gobierno de Lenin Moreno, fusiona al IFAIC y al ICCA en un solo organismo, diseñado para atender el tema artes en el país. Este polémico decreto fue cuestionado, en su legalidad, por alterar, desde el Ejecutivo, la Ley Orgánica de Cultura, que solo puede ser modificada por el Legislativo.

Una vez hecho público el decreto, las y los cineastas, y sus organizaciones, develaron debilidades e inconsistencias respecto de esta fusión. Con el pasar del tiempo esas diferencias se ahondaron y se transformaron en quebraduras. El primer comunicado, respecto del decreto fusión, fue un dubitativo intento de unidad de los colectivos (colectivas), de cineastas, como se estila decir ahora, agrupados y agrupadas en la llamada Coordinadora del Cine y Audiovisual Ecuador, CAE. Sugería negociar con el gobierno antes que rechazar tajantemente la violación y agresión del decreto ejecutivo. [...] *nos reservamos el derecho de acudir a la Corte Constitucional para que se pronuncie sobre la constitucionalidad del mismo [...]*, fue su respuesta. Posterior a ese comunicado, Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador (COPAE) envió una carta al Ejecutivo, en la que objetan el decreto, pero al mismo tiempo ofrecían sus servicios, [...] *aportar con su conocimiento y experiencia (el de la COPAE) en la conformación de la nueva institucionalidad [...]*, evidenciando la dualidad de su postura.

La dimensión de la agresión e impacto del decreto, no solamente en el espacio cine, sino en la Constitución, como cuerpo legal, en la institucionalidad y el respeto por la jerarquía de la norma jurídica, en la estabilidad de las instituciones y sus procesos sociales, en la construcción de la democracia como un proceso colectivo donde el contenido de los derechos se profundizan de una manera progresiva y en diálogo horizontal con el Estado, no fue medida por el cálculo de la fraccionada realidad de lo cineastas.

El decreto 1039 cierra un proceso de erosión regresiva de derechos, iniciada por la Ley de Cultura y su producto: ICCA. Fue una expoliación que entró en vigor con el nuevo marco legal para la cultura, y que se selló como impronta con el IFCI.

Recuerdo algunos criterios en redes de cineastas jóvenes que simpatizaron con el decreto y le apostaron al mismo sin reparar su carácter:

...enmarcarse en una estructura mayor no es desaparecer. Es otra cosa..., afirmaron y, en correspondencia con la invitación del ministro de Cultura, el cándido: "salgamos del bache

de si el decreto es legal o no es legal”, hicieron el juego al atropello. “Los derechos no son una cosa definida, sino que están sujetos a la interpretación, [...] resulta muy difícil argumentar que la fusión supone un retroceso de derechos”, dijeron en las redes sociales.

Toda esta reacción de beneplácito es una suerte de ironía cruel. Fue una manera muy particular de entender la democracia que dejó ver su aplauso o adhesión al ejercicio vertical autoritario de autoridad, con potestad para “interpretar derechos” e imponer intereses. Una manera práctica y utilitaria de aceptar el presente sin despeinarse con los incómodos interrogantes del por qué. Un pragmatismo despojado de principios, historia y camino, siembra y devenir.

El túnel del tiempo:

En tres años, cineastas y cine, en materia de espacio social, conquistas y derechos, retrocedimos cuarenta y tres años. Un “túnel del tiempo” nos envió al nos envió al 1977 del siglo anterior, a los tiempos de las dictaduras militares, cuando fundamos la extinta ASOCINE para luchar por un marco legal propio: la ley de cine. Hoy, cuatro décadas más tarde, con los fondos concursables como trofeo en mano, fraccionados como plural, con nombres y siglas que reflejan nuestro alto grado de división, y nuestra escasa capacidad de unidad en el quehacer y la toma de decisiones. Despojados de nuestro marco legal, disminuidos y reducidos institucionalmente, de instituto a dirección, me pregunto: ¿Esto que nos sucedió no fue un retroceso en derechos? El regreso al calendario del tiempo sin voz ni espacio propio ¿No es una erosión regresiva de derechos? Será que el pragmatismo del tercer milenio y sus respuestas empíricas no miran esta realidad, y reconocen solamente la utilidad como argumento: ¿los fondos concursables?

La desinstitucionalización como norma:

El IFCI es una creación improvisada e inconsulta de los gobiernos para este espacio de uso múltiple: la cultura y el arte. En 2018, la “reducción de la estructura del Estado” fue propuesta de la Presidencia de la República para fusionar el ICCA y el IFAIC. La respuesta de las autoridades del Ministerio de Cultura de ese entonces, Raúl Pérez Torres, ministro, y Camilo Restrepo, presidente de la CCE, fue:

*Solo una ley orgánica reformatoria o derogatoria podría eliminar a los institutos o fusionarlos.*⁴²

En 2020, el siguiente ministro, Juan Fernando Velasco, justificó, en cambio, la fusión: *El presidente sí puede modificar, dijo, “no solo que tiene la autoridad, sino que el Código Orgánico Administrativo, COA lo permite”.*⁴³ El acomodo de la ley de acuerdo con el interés del momento. El ayer no, el hoy sí, el mañana veremos, la desinstitucionalización como norma de lo público, el ningún respeto a los procesos e instituciones deja en claro que al poder no le interesa entender el concepto “política pública para la cultura y el arte”, su significado y proyección como institución en el nosotros y su mañana.

⁴² <https://www.elcomercio.com/tendencias/autoridades-ministeriodecultura-rechazo-fusion-institutos.html>

⁴³ <https://www.facebook.com/ColectivaMujeresAccion/videos/di%C3%A1logo-abierto-con-la-institucionalidad-cultural/1049437682180784/>

La recuperación de “nuestro ICCA”:

El fraccionado escenario de los cineastas trazó dos líneas de acción para recuperar “nuestro ICCA”. Por un lado, la Coordinadora del Cine y Audiovisual Ecuador (CAE) interpuso, un año después:

*... una demanda de acción pública de inconstitucionalidad por la forma y el fondo en contra de todo el contenido del Decreto Ejecutivo No. 1039 (Registro Oficial No. 209 de 22 de mayo de 2020) y del último inciso del artículo 45 del Código Orgánico Administrativo.*⁴⁴

Demanda que fue admitida a trámite por la Corte Constitucional el 24 de junio del 2021.

Por otro lado, la Corporación de Productores Audiovisuales del Ecuador le apostó a eso que llaman lobby directo con el poder político. Desarrollar una relación de empatía con el ejecutivo, a través de mesas técnicas de trabajo que permitan, por un lado, crear incentivos tributarios para el cine y el audiovisual y, por otro, revertir el decreto fusión. Este arduo trabajo de construcción de un escenario de respuestas, empujado fundamentalmente por el espíritu de compromiso y entrega de su titular, fue factor determinante para que dos años después del decreto dé sus frutos.

El 5 de Julio del 2023, en la emblemática sala del Ochoymedio, frente a una nutrida presencia de cineastas y autoridades de la cultura, incluido el exdirector del ICCA-IFCI, quien fungía también como quien fungía también como anfitrión en sala, el Presidente Guillermo Lasso suscribió los decretos N.º 812, restitución del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), y 813, Reglamento de la Ley de Transformación Digital y Audiovisual. Su pluma fuente hizo realidad la fantasía de transformar el ayer en un presente cargado de mañanas ICCA, que aún no llegan.

La restitución ICCA-IFAIC, ordenada por el decreto 812, es un pendiente que seguirá seguramente el tiempo del cementerio. Al actual gobierno, ministra y presidente, no les interesa cumplir con la ley, es decir: ejecutar la disposición del decreto o derogarlo con otro decreto ejecutivo como establece la Ley. Preferimos el limbo de la desinstitucionalización, el dejemos que “se estese” ahí madurando en el silencio de todos. La restitución del ICCA será, tal vez, un quehacer del próximo gobierno, si es que es de su interés y, sobretodo, si hay un alguien colectivo que empuje esa ardua tarea.

Queda como lección, de esta experiencia de lucha, la pretendida restitución del ICCA, que para el quehacer público el lobby es el método efectivo del hacer. Sin lobby y sin empatías el reclamo o la gestión es inoficiosa. Como muestra un botón: la Corte Constitucional nunca se pronunció. En la práctica, nunca atendió el trámite de la CAE y tampoco dicha instancia de organización tuvo capacidad de presión y lobby.

Como sociedad civil estamos sometidos a una cultura clientelar que traduce un país desinstitucionalizado, que funciona no por la fortaleza de su organización, la razón de sus leyes y el respeto al orden establecido, el vigor de sus instituciones públicas y la eficiencia en el debido proceso, sino por la cercanía, oportunidad y perseverancia del lobby como gestión. La confianza de que la influencia y la empatía es la que genera decisiones políticas, la que da frutos ciertos, en el espacio del poder, nos ha llevado a ser lo que somos, una sociedad civil cliente del poder de turno.

⁴⁴ http://esacc.corteconstitucional.gob.ec/storage/api/v1/10_DWL_FL/e2NhcNBIde6J3RyYw1pdGUuLCB1dWIKOidjZDI4ZWUwMy11OGQ4LTR-hMDUuODUxOS1IMTI3MDA1NDYxNGEucGRmJ30=

Sin capacidad de *lobby* con el actual poder, peor aun con el que vendrá, fraccionados, sin iniciativa y voluntad política para resistir y reclamar el cumplimiento del decreto, peor aun para luchar por la Ley de Cine, las organizaciones y asociaciones, las y los cineastas optamos como respuesta el hacer un diáfano y cómodo *fade out*⁴⁵.

El confort de un escenario, el IFCI:

Más de año y medio ha transcurrido desde del decreto de restitución del ICCA, y el año centenario del cine es ya recuerdo. Creo que tendremos IFCI para rato.

Desde su creación, en el 2020, han pasado por la Dirección Ejecutiva al menos seis directores, más de uno por año y en la Dirección de Fomento Cinematográfico y Audiovisual, un número similar. La inestabilidad en la gestión del Instituto ha sido el sino de su nacer y crecer. Basta ver las bases de las convocatorias que cambian cada vez que hay una muda de autoridades: ministra, ministro, Director del Instituto o de la Dirección de Fomento Cinematográfico y Audiovisual.⁴⁶

No hay líneas institucionales de fomento. En todos estos años de gestión no se ha podido institucionalizar categorías y bases sólidas para las convocatorias, estas cambian de acuerdo con el interés, concepción y humor de la nueva autoridad. Los reglamentos de contratación, los contratos y sus cláusulas, parecen haber sido inspiradas en el *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* de Carreño, antes que en algún estudio serio y responsable sobre contratación pública para obras de arte. De igual forma, los reglamentos y los imperativos que piden a cualquier persona involucrada en el trabajo de un proyecto que ha recibido fondos en la categoría "Pueblos y Nacionalidades": una "certificación de pertenencia" a alguno de los pueblos o nacionalidades, otro de los requisitos absurdos e indignantes del IFCI. Un ejemplo de lo que afirmo se muestra en esta captura de pantalla.



45 La voz y el sonido desaparecen progresivamente desde el primer plano hasta llegar al punto 0.

46 Durante ese período de tiempo en el Ministerio de Cultura pasaron cuatro ministros, promedio uno por año y en dos años 2022 y 2023 cuatro directores del ICCA.

Cabe citar aquí lo que una colega me dijo respecto de esta institución y su quehacer en una larga entrevista: *El IFCI es el banco ineficiente de las artes* su única línea de trabajo como “fomento” es adjudicar fondos, “no hay otro tipo de fomento”. Es como un cajero automático diseñado para, una vez cumplido con protocolos y claves que se ingresan, entregar dinero. La única diferencia con el cajero IFCI es que sus claves son complejas, enredadas y en algunos casos sus protocolos absurdos y muchos de ellos indignantes.

Esta realidad, que cruza al quehacer de los proyectos y trabajo del IFCI, tiene que ver con la presencia omnímoda de Contraloría y sus mecanismos de control de cuentas y gastos, que no consideran o desconocen completamente las características singulares de cada disciplina artística, sus necesidades y sus particulares procesos de producción, y por ello se tiende a homologar bases y mecanismos de control, estatutos, reglamentos y procedimientos, para facilitar y simplificar la labor de control, porque así, quienes administran los procesos pueden responder mecánicamente, es decir “eficientemente” a las rígidas disposiciones establecidas para el control.

Me pregunto: ¿Habría en todo este período de tiempo alguna conversación entre el Ministerio de Cultura, ministros y ministras o sus representantes, para que artistas y gestores culturales, productoras y productores conscientes, le inteligencien a cada una de las autoridades de cultura respecto de la singularidad de características y necesidades de las disciplinas del arte, en tanto procesos económicos y de producción con tiempos propios y formas únicas de ser. Su creatividad, la subjetividad y la improvisación, el dinamismo y la multidisciplinariedad, su universalidad y relación con la cultura, y las manifestaciones espirituales de una comunidad de manera tal que, con estos conocimientos, puedan acercarse a trabajar con el contralor y Contraloría en una propuesta de diseño de mecanismos o pautas de control adecuadas a cada disciplina artística, para que no se considere a la producción artística como una obra de “productos entregables”, similar a la construcción de aceras y bordillos, puentes o parques? Evidentemente, la respuesta a esta larga pregunta es NO.

Tampoco es que a los cineastas “productores (as)” les haya interesado cuestionar esta realidad. Parecería ser que lo único que interesa es el fondo, que se mantenga, se incremente anualmente y para cierta asociación de colegas, sea de su uso exclusivo. No interesa el proceso, la construcción colectiva, el nosotros, es decir, la política pública para el cine como una realidad de consensos, de construcción de público, incluyente y sin sesgos, amplia y de múltiples miradas, colores y vestimentas. Interesa solamente el fondo y nada más.

Al preguntar sobre este tema a colegas, ex-funcionarios del antiguo CNCINE, ellos advierten que, entre estos dos universos, el IFCI y los cineastas, existe una incomprensión mutua que podría traducirse como una distorsión en el mirar, entender y hacer.

Para el Instituto y su dirección de fomento cinematográfico, entregar los fondos es como hacer un favor, “el favor de contratarlos” y para los cineastas igual, pero a la inversa, “la obligación de premiarlos” porque “el fondo les pertenece”. Esta incongruencia genera una seria deformación a la cabal comprensión de lo que significa el concurso público y su objetivo: disponer y administrar fondos públicos destinados para el fomento de un fin cierto y concreto. Por lo tanto, respetar las

normas fundamentales para su manejo y así evitar caer en las llamadas vivezas criollas o desviación de fondos y malos usos.

Ganar un fondo concursable en una categoría o etapa de la producción, los lleva a productores y productoras a creer que ese fondo de fomento asignado debe cubrir la totalidad del presupuesto de producción de la película lo cual es una absoluta distorsión que ha desdibujado el sentido y comprensión de lo que significa “fomento a la producción”.

Veinte años de fondos:

Caminamos a los 20 años de fondos concursables. En febrero del 2026 se cumplirán dos décadas de esta política pública que inauguró la Ley de Cine. Hay una generación que está convencida que el cine ecuatoriano comienza en el 2006, con los fondos de fomento, una generación de cineastas, mujeres y hombres que han crecido y producido con este modelo único de hacer cine en el Ecuador.

En ese sentido, ya es hora de sentarse a evaluar y fiscalizar esta política pública y salir del silencio que hemos construido al amparo de los fondos, la Ley Orgánica de Cultura y su extravío institucional ICCA-IFCI. Es necesario hacer un balance respecto de este tiempo. Debemos preguntarnos ¿Cuál ha sido el impacto, en los cineastas y en la cultura cinematográfica del Ecuador, de los incentivos y la entrega anual de fondos de fomento para la construcción de la actividad, cinematográfica y audiovisual durante estos años? ¿Qué otras políticas públicas se han implementado como fomento, para distribución y difusión de las películas, para su registro, preservación y memoria y sobre todo para la creación de públicos?, razón y sustento del cine.

Pregunto: ¿Por qué el cine ecuatoriano no tiene en Quito, Guayaquil o Cuenca ni en ninguna parte del país, una sala de estreno? ¿Por qué la política pública no consideró construir o habilitar una sala para las películas ecuatorianas durante este tiempo? ¿Hemos dado respuesta, como política pública, a los nuevos escenarios y modalidades de difusión y distribución del cine y el audiovisual en plataformas virtuales? ¿Se pensó desde el ICCA-IFCI en crear, aunque sea de una forma virtual, lo que nunca tuvo el cine ecuatoriano como iniciativa pública, una sala de estreno virtual, un Cholo Plus⁴⁷? La respuesta es otra vez: NO.

Debemos ser críticos con el pasado al cual queremos regresar, “nuestro ICCA”, esa añoranza colectiva miope que nubla la memoria, porque vela lo que hicimos, ignora lo que perdimos y desconoce, que es peor, lo que debemos aspirar para poder ser y decir en voz alta que somos posibles.

⁴⁷ <https://choloplus.com/>

Los números del fomento:

El Consejo Nacional de Cine, que inaugura la política de fondos para la cinematografía, repartió, desde su creación, como fomento a la producción, alrededor de 900.000 dólares anuales para un total de 508 proyectos en sus primeros diez años.

AÑOS	TOTAL, USD	Promedio USDxAño	TOTAL, Proyectos
2007-2016	9,000,838.34	900,083.83	508

Este monto, a pesar de algunas mermas, fue creciendo, especialmente a partir del 2017, cuando entra en vigor la Ley de Cultura y el ICCA reemplaza al CNCINE. Desde de ese año aumentará el monto del fondo de fomento que proviene directamente del 5% de las utilidades del Banco de Desarrollo del Ecuador.

Entre el 2017 y el 2019, el ICCA tiene un fondo de fomento de 3.785.147.00 USD para 278 proyectos, es decir un promedio de 1.261.715.66 dólares por año, para un promedio de 92 proyectos al año.⁴⁸

AÑO	USD x año	TOTAL, USD	PROYECTOS x año	TOTAL, proyectos
2017-2019	\$1,261,715.67	3,785,147.00	92	278

2020, tiempo de pandemia, desaparición del ICCA e IFAIC y creación del IFCI, se realizan dos convocatorias. La primera, en febrero, y la segunda en el mismo mes del decreto.

La fusión de mayo, generó en los cineastas rechazo y una suerte de pánico por el destino de los fondos y proyectos. El director del flamante IFCI explicó que para la elaboración de las líneas de fomento.

...están en diálogo con cada sector para saber cuáles son sus necesidades y prever su presupuesto. (...) Mientras que, debido a procesos administrativos que aún deben cumplirse, para el resto de las artes las convocatorias, algunas inéditas, estarían listas para octubre o noviembre de este año.⁴⁹

⁴⁸ <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/dialogo-revela-desencuentros-sector-cultural/>

⁴⁹ <https://republicadelbanano.com/2020/07/30/director-del-nuevo-ifci-planes-de-fomento-para-las-artes-estarian-para-octubre-o-noviembre/>

Ofrecimiento y palabra que no la pudo cumplir porque renunció al cargo en el mes de septiembre.

Sin embargo, de la crisis institucional y el impacto de la pandemia en la economía, se entregó 1,857,990.00 dólares, distribuido en las siguientes categorías:

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2020	Animación		
	Escritura de Guion	2	\$18,000.00
	Desarrollo Biblia de Animación	1	\$40,000.00
	Cortos Historias desde la cuarentena	2	\$60,000.00
2020	Documental		
	Escritura de Guion	2	\$18,000.00
	Desarrollo Largometraje	6	\$74,935.00
	Producción Largometraje	5	\$320,000.00
	Postproducción Largometraje	3	\$133,310.00
	Cortos Historias desde la cuarentena	2	\$27,500.00
2020	Ficción		
	Escritura de Guion	4	\$36,000.00
	Desarrollo Largometraje	5	\$100,000.00
	Producción Largometraje	3	\$360,000.00
	Postproducción Largometraje	1	\$50,000.00
	Producción Largometraje Kichwa-Shuar	1	\$12,000.00
	Cortos Historias desde la cuarentena	5	\$72,500.00
	Desarrollo nuevos medios: Otros formatos	3	\$55,000.00
	Desarrollo nuevos medios: Series Web	2	\$40,000.00
	Escritura de Guión	4	\$15,840.00
	Muestras y Festivales	4	\$56,000.00
	Promoción y Distribución	4	\$85,000.00
	Producción-Postproducción-Distribución Comunitario	4	\$161,405.00
	Coproducción minoritaria	1	\$50,000.00
	Cultura en Movimiento-Emerge 2020	15	\$72,500.00
TOTAL		79	\$1,857,990.00

El 2021 se entregaron 1.420.000.00/100 dólares, a sesenta y cuatro proyectos, en las siguientes categorías.⁵⁰

⁵⁰ <https://www.creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/2022/05/Informe-Final-de-Rendicion-de-Cuentas-IFCI-2021.pdf>

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2021	Largometraje Ficción	3	\$330,000.00
	Largometraje Documental	3	\$210,000.00
	Nuevos Medios: Series Web	3	\$75,000.00
	Cortometraje de Animación	4	\$120,000.00
	Desarrollo biblia Largometraje-Series Animación	2	\$40,000.00
	Festivales y muestras cine-audiovisual	7	\$140,000.00
	Coproducción minoritaria	2	\$100,000.00
	Postproducción Largo Ficción-Documental-Animación	3	\$135,000.00
	Postproducción Largo Ficción Pueblos y Nacionalidades	2	\$200,000.00
	Movilidad	35	\$70,000.00
Total		64	\$1,420,000.00

“En 2022, IFCI, por primera vez en 15 años, no realizó ninguna convocatoria a concursos para promover la creación de largometrajes en el país.”⁵¹

El IFCI se limitó a entregar fondos a movilidad internacional para cine y audiovisual por un total de 83.640,00/100 dólares a 34 beneficiarios que asistieron a 24 espacios internacionales en 17 países⁵².

En 2022, epílogo del gobierno de Lenin Moreno, el entonces Ministro de Cultura, Julio Bueno (enero-mayo), suscribió un decreto ministerial reconociendo a los videojuegos como parte *“fundamental de la innovación y creatividad”*. A partir de allí, el Ministerio de Cultura considera a los videojuegos como:

“... un sector con mucho potencial por su consumo dentro del mercado y hay un interés creciente por su desarrollo dentro del Ecuador”.

Dos años después se incorporará, en las bases de fomento del cine y el audiovisual, la creación de videojuegos para celulares, esto abrió otros campos que obligaron a introducir cambios a la planificación del fondo de fomento y a las convocatorias en el área audiovisual.

En 2023, el IFCI entregó, en sus dos convocatorias, julio y septiembre, un monto de 2.629.535.00 dólares a 42 proyectos:⁵³

51 <https://radiococoa.com/la-inminente-muerte-del-cine-ecuatoriano/>

52 <https://creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/2023/06/Rendicio%CC%81n-de-Cuentas-2022-Explicativa-6.pdf>

53 https://creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2024/01/INFORME-ANUAL-DE-GESTIO%CC%81N-22_23-F.pdf

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2023	Post producción largo ficción-documental pueblos y nacionalidades	4	\$200,000.00
	Producción Largometraje ficción-documental pueblos y nacionalidades	2	\$150,000.00
	Postproducción de largometraje de ficción o documental	14	\$700,000.00
	Producción largometraje ficción-documental	6	\$900,000.00
	Festivales de larga trayectoria	6	\$450,000.00
	Series Web de Ficción y documental 4 140.000USD	4	\$140,000.00
	Producción Cortos Ficción	5	\$75,000.00
	Video Juegos para dispositivos móviles	1	\$14,535.00
Total		42	\$2,629,535.00

Para el período 2024 y 2025, el IFCI proyecta entregar un fondo de 3.261.000.00 dólares por año. En el 2024 se ejecutará esa cantidad en 50 proyectos aprobados.

AÑO	CATEGORÍA	Nº PROYECTO	MONTO USD
2024	Promoción-Distribución	2	\$60,000.00
	Festivales Cinematográficos	6	\$210,000.00
	Escritura de guión	4	\$36,000.00
	Producción Largometraje Ficción-Documental	6	\$900,000.00
	Postproducción Largometraje Ficción-Documental	14	\$700,000.00
	Producción Largo Ficción-Doc. Pueblos Nacionalidades.	2	\$300,000.00
	Postproducción Largo Ficción-Documental Pueblos Nacionalidades	4	\$200,000.00
	Ópera Prima	2	\$200,000.00
	Escuela, Marketing-Publicidad	1	\$75,000.00
	Escuela, Desarrollo Video Juegos	1	\$120,000.00
	Desarrollo Teaser Animación	3	\$210,000.00
	Desarrollo Piloto Series Ficción	4	\$200,000.00
	Coproducción minoritarias	1	\$50,000.00
	Total		50

Esta estadística es una muestra del comportamiento de los números que han hecho los fondos concursables. Sus montos y variantes, las categorías o líneas de fomento que se han sustentado en cada convocatoria, una data que debería ser estudiada a profundidad para ver, a manera de radiografía, el proceso de construcción de la política pública para el cine y su impacto en la evolución de esta actividad; no solo cuantitativa como fondo, sino como detonador de una quehacer artístico y técnico, que se sostiene también en un proceso económico que busca resolver una ecuación compleja: la cinematográfica como arte y el *entertainment* como construcción del séptimo arte, aquello que la mayoría de cineastas ecuatorianos buscan, aspiran o sostienen, *la creación de una industria cultural* posible.

<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/el-ministerio-de-cultura-y-patrimonio-y-el-instituto-de-fomento-a-la-creatividad-y-la-innovacion-presentan-concursos-publicos-para-festivales-de-larga-trayectoria/>

Se debe también evaluar y analizar cuál ha sido el impacto de esta política pública en la sociedad ecuatoriana y su diversidad de público, qué es lo que ha construido en su imaginario, cómo ha contribuido a la construcción de un nosotros, a su pertenencia y conocimiento plural.

No pretendo aportar a un análisis que les corresponde a otros actores. Busco traducir las inquietudes que nacen de mi limitada observación e interpretación del comportamiento de estas cifras.

Los desequilibrios:

Para filmar, la cámara necesita de un soporte sólido que le permita capturar imágenes en movimiento: el trípode. Tres patas que soportan peso y reparten equitativamente su apoyo para sostener el proceso de filmación. De igual manera, el cine como actividad se asienta en un trípode: **película, sala y público. Si lo queremos ver o decir de otra manera: una idea, una política pública para producir-difundir y público**, razón, destino y sostén de este quehacer.

Si observamos las convocatorias en sus líneas o categorías de auspicio, no existe una que se llame “formación de públicos”. La prioridad, como línea de fomento en cifras y montos que se entregan como estímulo, es “producción”; y es correcto ese acento, siempre y cuando no sea el único, porque el cine, como soporte de continuidad, necesita de su público, una relación de siembra y cosecha que impulsa procesos sostenibles de crecimiento cualitativo.

Sin público que alimente y sostenga el proceso de ser y hacer cine, edificamos orfandad. Por ello, una política pública orientada solo a la producción no es correcta, más aún si estamos inmersos en una realidad de dominio histórico de la industria de Hollywood y sus moldes de *entertainment*, las plataformas *streaming* que dominan a los públicos del mundo y, por supuesto, a este nosotros que nos habita. Por lo tanto, es indispensable asumir esta realidad y entender que el otro soporte indispensable del proceso de construcción del cine ecuatoriano es nuestro público.

Un ejemplo que llama esta reflexión, y que debería ser estudiado en sus raíces y porqués; porque es la excepción que confirma la regla: la experiencia de “Enchufe TV”. No solo por ser una iniciativa desarrollada sin recurrir a los fondos concursables, de lo que se sabe, sino por su proceso de generar público a nivel nacional, a partir de la plataforma YouTube, para luego expandirse a nivel regional, y constituirse en un “producto de exportación” desde el entretenimiento.

Le apostamos al producto, no al proceso:

Si revisamos la información disponible de los fondos de fomento para el cine: **Estadísticas oficiales de proyectos y financiamiento de proyectos de cine, audiovisuales y similares**, publicación en línea del IFCI. La información data que se dispone es: “Consulta de datos estadísticos”, procesados desde el 2007 hasta el año 2022.

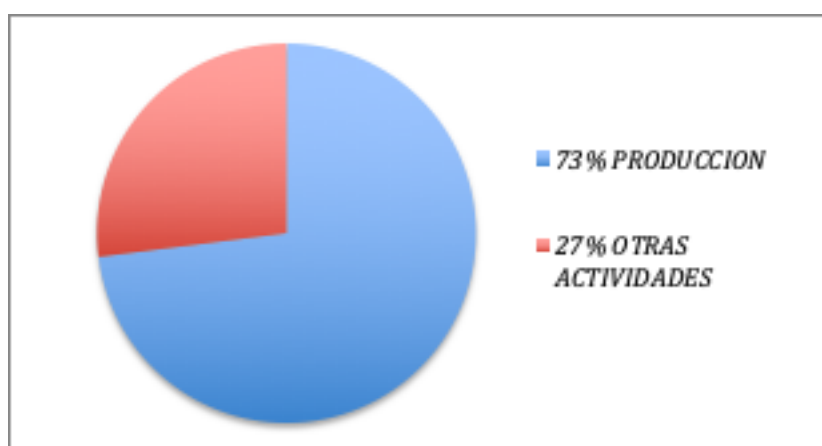
El detalle de proyectos y beneficiarios que han suscrito convenios de fondos no reembolsables con el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), con el ex Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) y el ex Consejo Nacional de Cinematografía CNCINE), nos permite analizar lo siguiente:

- El monto total no reembolsable entregado en este período de quince años (2007-2022) suma: 16.139.648.34/100 dólares.

- De esa suma, se entregó:

- A. 11.849.993.34/100 dólares a: Producción, en su más amplio sentido, (Desarrollo, Producción y Postproducción de Cortometrajes Ficción-Documental, Animación y Coproducciones) y
- B. Los 4.289.655.00/100 dólares restantes se entregó a Festivales, Promoción y Distribución, Escritura de guion, Adquisición de Derechos, Diseños y publicaciones, Formación, Nuevos medios: otros formatos, serie webs, Formación, Movilidad y Producción de video juegos, Otros eventos: Cultura Viva Comunitaria, Teatro del Barrio, FIAVL, EMERGE (2020).

El 73% de los fondos asignados fueron para producción y el 27% restante se destinó a varias actividades entre esas: festivales, promoción y distribución.



A los 16.139.648.34/100 dólares, período 2007-2022, habría que sumar 2.629.535.00/100 dólares entregados en 2023, y 3.261.000.00/100 dólares, asignados para 2024. Un total de 22.030.183.34/100 dólares se han entregado como fondo de fomento al cine en el Ecuador desde su creación (2007-2024).

AÑOS	MONTO
2007-2022	16,139,648.34
2023	2,629,535.00
2024	3,261,000.00
TOTAL	22,030,183.34

Otro aspecto que nos debemos preguntar es ¿Cuántos proyectos que han recibido fondos públicos terminan y son exhibidos? ¿Cuántos han visto la luz de las pantallas? ¿Cuántos se quedaron inconclusos? Y ¿cuántos ecuatorianos mujeres y hombres, niños, jóvenes y adultos las han podido ver?

De los 376 proyectos beneficiados, entre el 2007 y el 2021, según la información del IFCI, registrada en la base de datos⁵⁴, entre el 2016 y el 2022 se estrenaron y reestrenaron 90 películas ecuatorianas, un promedio de 13 películas por año, un poco más de 1 película por mes.

Durante ese período (2016-2022), siete años, **1'050.263** espectadores asistieron a las salas de cine para ver cine ecuatoriano. Un promedio de 150.037 personas por año, 12.503 por mes. 3.126 por semana, 446 al día.

Período	Años	No. Espectadores	No. Películas	Espectadores x AÑO	Espectadores x MES
2016-2022	7	1,050,263.00	90	150,037.57	12,503.13

La película con mayor número de espectadores durante ese período de 7 años fue, *Dedicada a mi ex* de Jorge Ulloa (Enchufe TV), con 312.758 espectadores. Lo que representa casi el 30% del total de espectadores de ese período.

En un universo de 13.700.000 personas adultas (la población de electores de Ecuador), los 446 individuos que van al cine significan aproximadamente el 0.0033% de la población. Esta realidad de cifras debe guiarnos respecto de las necesidades, prioridades y cambios que debemos adoptar para que el cine ecuatoriano se sostenga también con el aliento de su público natural.

Período	N.º años	Peliculas en salas	Promedio x año	Promedio x mes
2016-2022	7	90	13	1

Promover la proyección sistemática del cine ecuatoriano, como política pública, para corregir el desequilibrio entre producción y exhibición, algo así como la campaña del libro y la lectura: la necesidad de darse a conocer adentro, en territorio y comunidades, es un imperativo. Por lo tanto, habría que revisar el sentido de los *tours* cinematográficos que las autoridades del Ministerio de Cultura, a pretexto de promocionar cine ecuatoriano, y de paso cacao y chocolate, como lo hizo la ministra Romina Muñoz Procel en la 77ª edición del **Festival de Cine en Cannes**, celebrado en mayo del año que se conmemoraron “los cien años del cine ecuatoriano”, es otra necesidad básica.

Es inadmisibles que se inviertan recursos públicos en viajes de promoción de funcionarios y burócratas, en espacios y “mercados” que no aportan al crecimiento de la tan ansiada “industria cinematográfica” del Ecuador. Esos recursos deberían emplearse prioritariamente en la promoción tierra adentro, de manera que nuestra geografía humana, nuestro público, conozca al menos la existencia del arte cinematográfico de la mitad de la tierra.

54 <http://www.ilea.gob.ec/lea/mac/> Monitoreo de actividad Cinematográfica. Estreno y reestreno de películas ecuatorianas en salas de cine.

Un fondo con reglas excluyentes:

Tener acceso a un fondo propio, de uso exclusivo que cubra todas las categorías, desde el desarrollo de guion hasta la postproducción, distribución y exhibición, fue el aliento que empujó la creación de la categoría “Pueblos y Nacionalidades”, reinaugurada nuevamente en la convocatoria del 2023.

Detrás del principio de reparación a comunidades y pueblos que históricamente han sido discriminados, ha ido creciendo una concepción del quehacer cine desde una postura que entiende la diferencia como exclusión. Así, sostenida por el derecho a la auto-representación y la resignificación, la diversidad y autovaloración, se camina por un borde complejo, donde la exclusión y racialización del quehacer del arte y las pantallas está vivo y presente.

Una concepción endogámica que desde el propio IFCI se alienta, con la aplicación de reglamentos discriminatorios y excluyentes que atentan al derecho al trabajo sin discriminación de religión, raza o filiación política, como establece la Constitución Política del Ecuador. Las bases técnicas elaboradas como arquitectura de manejo del fondo de Pueblos y Nacionalidades, establecen un principio discriminatorio que no se compadece con la práctica de la producción artística.⁵⁵

Los pedidos de certificación de pertenencia a pueblos indígenas, afros o montubios del país, como condición previa para trabajar en proyectos de “Pueblos y Nacionalidades”, a pretexto de promover el acceso al cine de comunidades históricamente relegadas, está institucionalizando la exclusión y discriminación como quehacer y conducta de la política pública.

“Bases Técnicas del Concurso Público, Convocatoria a la Producción y Postproducción de Largometraje Ficción y Documental para Pueblos y Nacionalidades, Pueblo Afro y Pueblo Montubio”

4. Proyectos a los que se convoca:

El concurso convoca a proyectos cinematográficos que cumplan con las siguientes características:

- Proyectos que ejecuten al menos un 70% de su producción y postproducción en Ecuador.*
- Proyectos que cuenten con al menos cinco (5) cabezas de equipo que pertenezcan a un pueblo o nacionalidad del Ecuador. Para el presente concurso público se entiende como cabeza de equipo los siguientes cargos:*

⁵⁵ <https://creatividad.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2024/07/Cine-Produccion-y-postproduccion-Pueblos-y-Nacionalidades-29-7-2024.pdf>

Equipo creativo	Equipo interpretativo/personaje	Equipo Técnico
Guionista (Obligatorio) Director/a (Obligatorio)	Primer papel Segundo papel Locutor/a-Voz en off (para documentales)	Director/a de Fotografía Sonidista Director/a de Arte Productor/a (Obligatorio) Productor/a de Campo Diseñador/a de Sonido Editor de Sonido jefe o Montajista de Sonido Montajista

Esta realidad traduce una deriva nada saludable para el quehacer cine en este país imaginario. Estamos construyendo un quehacer artístico, que puede, sino lo ha hecho ya, sembrar exclusión. Así, la esencia y cualidad del cine como arte, su carácter universal de abrazo no solo como obra, sino como proceso de producción y construcción, sustentado en una minga de una humanidad posible donde la diferencia, el color de la piel, la vestimenta, su cultura, imaginarios y relatos, la voz y el idioma, su historia y pertenencia no sea un defecto, ni una cualidad.

Por ello no concibo construir una narrativa desde la exclusión como argumento y sostén de un proceso. Hacerlo es nutrir el racismo como principio del hacer y eso es contrario a la esencia del arte y sobre todo del ser "Runa"⁵⁶.

Me pregunto, los cineastas y su fraccionada realidad de organizaciones que luchan por el quehacer cine en el Ecuador: ¿Dónde estamos?, ¿dónde habitamos y qué hacemos frente a este caminar...? ¿Cuál es el interés común como proceso?... ¿Los fondos solamente?

Burocracia multiplica burocracia:

En el equinoccio andino, antes de la ley de cine del 2006, no existía ninguna institución del Estado que atiende al cine, sus necesidades de producción, promoción difusión y desarrollo. Hoy, prácticamente dos décadas después de la ley, tenemos: un ministerio, un instituto, una dirección "especializada", el fondo de fomento y dos membretes más, que seguramente dan lustre a quienes llenan esos espacios de burocracia con nombres rimbombantes y operatividad 0.

"El Consejo Consultivo de Artes Cinematográficas y Audiovisuales" creado por el Ministerio de Cultura, de "conformidad con la Ley Orgánica de Cultura, su Reglamento General y la Ley Orgánica de Participación Ciudadana", según reza el documento de convocatoria de postulantes a seleccionarse, junio del 2024, para:

*"asesorar en la formulación de la política pública en el ámbito de consulta y para emitir los informes correspondientes para la mejora de la política pública."*⁵⁷

⁵⁶ Runa en Kichwa, ser humano, individuo y comunidad, entorno geográfico, montaña y tierra, historia y pertenencia a la vez. Un todo espiritual como concepto de significado y significante del ser.

⁵⁷ <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/convocatoria-para-seleccion-de-miembros-al-consejo-consultivo-de-artes-cinematograficas-y-audiovisuales/>

Un espacio desconocido y callado, no se sabe si habrá asesorado en algo, y peor aún, si habrá emitido algún informe para mejorar el servicio del “cajero automático del arte”, por ejemplo.

Como parte del rompecabezas “cine institucional” está otro membrete de las instituciones que también “atienden el desarrollo de la industria cinematográfica en Ecuador”, el “0° Ecuador Film Commission” o la “Comisión Fílmica Ecuatoriana”. Esta comisión, creada por la ley orgánica de cultura, realmente empieza a operar años después de su creación, cuando se expide su “reglamento de conformación y funcionamiento”, en febrero del 2022, e integra a dos delegados del cine y el audiovisual al espeso directorio que lo conforma.

- *Ministro/a de Cultura o su delegado/a quien presidirá y tendrá voto dirimente.*
- *Ministro/a de Turismo o su delegado/a*
- *Ministro/a de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca o su delegado/a*
- *Un representante de los productores del cine y el audiovisual*
- *Un representante de los directores del cine y el audiovisual*
- *El/la director/a del IFCI que será secretario/a permanente de la Comisión.*⁵⁸

Como instancia gubernamental de promoción de la producción cinematográfica y de la creación audiovisual, *presidida por el “ente rector de la cultura”*, tiene como objetivos básicos promover al país como destino fílmico, facilitar la producción cinematográfica y audiovisual a nivel nacional e internacional, al igual que promover los beneficios e incentivos tributarios que ofrece el país para que lo posicionen como destino de inversión cinematográfica, televisiva y audiovisual, estimulando coproducciones y atrayendo inversión extranjera a través de mecanismos de cooperación internacional.

En el mundo, generalmente, las *film commissions* dependen de las instancias gubernamentales, turismo o desarrollo económico. Persiguen el fomento de la industria cinematográfica y al mismo tiempo apuestan por sus atractivos naturales, su infraestructura logística y de servicios de producción para rodaje, facilitando búsquedas de locaciones, trámites, permisos y demás obstáculos: culturales, legales y de carácter burocrático. En ese sentido las *films commissions*, dependiendo del desarrollo de la industria cinematográfica, se han creado con carácter estatal nacional o local departamental o provincial, como FilminCali en Colombia o el *Screen Flanders Film Commission* en Bélgica⁵⁹.

Promover como destino fílmico y atraer la inversión extranjera, implica no solo crear herramientas concretas que permitan conocer un país como destino fílmico. Por ejemplo, el libro de las locaciones, una suerte de catálogo donde esté al detalle, las características de la geografía, desde el clima, tipo de vegetación y población, comunidades, pueblos y ciudades que habitan en ella, la comida y las culturas que moran en sus espacios, su historia, las vías y formas de acceso, su capacidad logística y de hospedaje en general. Se trata de crear lo que llaman ahora los *Film Friendly Zones* (FFZ). Pregunto: ¿habrá habido alguna inquietud de este tipo, en el quehacer de la “0° Ecuador Film Commission”, más allá de las redes, que generan imagen de la Ministra de Cultura en Cannes?⁶⁰

58 <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/comision-filmica-ecuatoriana-solicita-a-los-gremios-audiovisuales-designar-representantes-a-esta-instancia/>

59 <https://www.latamcinema.com/colombia-estrena-comision-filmica-en-cali/> <https://razonypalabraeditorial.com/wp-content/uploads/2024/04/libro-las-films-ryp.pdf>

60 <https://www.facebook.com/ecfilmcom> https://www.instagram.com/creatividad_ec/p/DBR98z_P5Y5/ <https://www.instagram.com/filmcommissione-c/?hl=es>

Promover Ecuador como destino de filmación en las actuales condiciones de crisis institucional y política, con el karma auestas que nos durará mucho tiempo. Ser un “narcoestado” y estar entre los tres países latinoamericanos más violentos, junto con Venezuela y Honduras⁶¹, y sostener, como interés de Estado, la fiebre minera “legal” e ilegal, ambas sinónimo de destrucción del paisaje, la geografía, el tejido social, de comunidades y pueblos⁶², sin mencionar la destrucción del manglar por la industria del camarón que no para de extenderse; es iluso y demagógico pretender ser país destino de filmación en estas condiciones.

Necesitamos cambiar, para ello es imperativo la coherencia como país, como un nosotros, Estado y sociedad, una política pública realista y sincera que nos permita establecer prioridades y mirarnos hacia adentro, sentida, sincera, y críticamente, para luego ver el cómo cambiamos, priorizamos gastos y recursos y qué hacemos para proyectarnos hacia afuera, para no estar lejos, muy lejos y cada día más lejos de ser un país que pueda seguir los buenos ejemplos de política pública como Costa Rica, destino cinematográfico.⁶³

Al olvido, la memoria:

Si la naturaleza de la cámara está en el registro de la realidad y sus representaciones, en la aprehensión de un presente que en el momento mismo de ser filmado ya es pasado, el cine es un constructor innato de la memoria y la imaginación de una comunidad y su amanecer. El plural no vive y no se edifica como nosotros, sin memoria. Y en un país como el Ecuador, donde la memoria es el olvido, debemos señalar que ese espacio de edificación del nosotros, mediante la conservación y preservación de las imágenes en movimiento, es una realidad, en la mitad de la tierra que, ni la política pública, ni los cineastas le prestamos la atención debida, la que debe tener como gestor y sostén, como insumo básico y natural para la construcción de la llamada identidad y pertenencia de una colectividad, la memoria.

Para el Ministerio de Cultura, empezando por su arquitectura de leyes que olvidó incorporar a la Cinemateca dentro de sus competencias como realidad cierta que guarda la memoria audiovisual del Ecuador, y a la cual hay que reconocerle su marco legal y sus caminos operativos propios e independientes, pasando por el inconsulto IFCI que no tiene en su quehacer ninguna propuesta de sistematización y catalogación de las obras que reciben fondos y son nutrientes de la memoria audiovisual. Siguiendo por la Casa de la Cultura Ecuatoriana que tiene a la Cinemateca como una dirección operativa, vitrina de promoción y brillo, propaganda para la gestión del presidente de turno, y la propia Cinemateca Nacional preocupada en cumplir la adecuada promoción de gestión como sala, sin una línea sólida a seguir que promueva permanentemente investigación, catalogación y preservación, objeto de su naturaleza principal como archivo, sin presupuesto, aislada y sin un norte, perdida respecto de su lucha por la autonomía, y, junto a ello, las y los cineastas en toda la gama técnica y creativa, desde guionistas, directores hasta utileros y *gaffers*, a quienes poco o nada les interesa el mañana, la conservación de las obras que su vida ayuda a construir como memoria de una época, ha sido y es el universo que le habita al archivo de la memoria audiovisual del Ecuador.

61 <https://www.hrw.org/es/world-report/2024/country-chapters/ecuador>

62 Basta ver lo que sucede en la amazonía con el río Napo y en la cordillera del Condor con el proyecto Mirador en Zamora Chinchipe <https://planv.com.ec/investigacion/napo-donde-la-mineria-legal-y-la-ilegal-se-funden-como-el-oro/> <https://planv.com.ec/historias/conflicto-minero-ecuador-cuales-son-otros-ejes-la-relacion-con-canada/>

63 <https://www.latacinema.com/costa-rica-estrena-paquete-de-incentivos-para-filmaciones-bajo-la-direccion-de-su-nueva-comisionada-filmica/>

Son 44 años de existencia de la Cinemateca Nacional, más de cuatro décadas de un estado de adolescencia que no debe persistir. Su dependencia absoluta a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a los presupuestos residuales que puede asignar el humor, la comprensión y bonhomía del presidente de turno y su limitada visión, asfixia su crecimiento y el mañana posible del archivo nacional del cine y audiovisual del Ecuador.

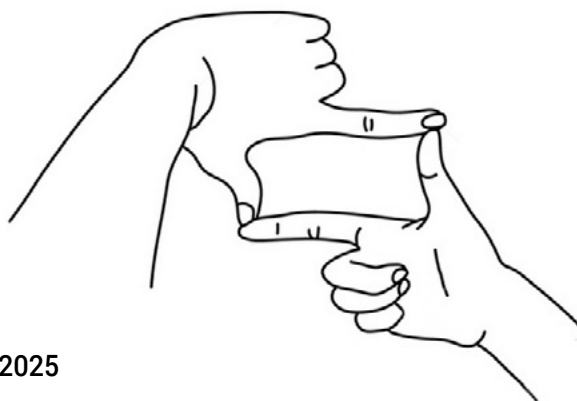
Mientras exista interés cero por parte de cineastas y autoridades, mientras Ministerio y Casa de la Cultura no tengan un diálogo sincero y a profundidad respecto de esta realidad y las necesidades de la memoria del cine en la mitad de la tierra, la Cinemateca seguirá siendo un escenario menor que se sostiene gracias a la voluntad y creatividad de sus funcionarios, que hacen milagros técnicos para tener la infraestructura mínima que permita rescatar imágenes en movimiento y sostener operativo el film scanner, que desde hace más de cuatro años opera sin el debido mantenimiento por opera sin el debido mantenimiento por ausencia de presupuesto.

Los 15 mil dólares que la Cinemateca dispone como presupuesto operativo anual, no cubren las más elementales necesidades de los procesos técnicos que demanda preservación, restauración y catalogación.

Caminamos a los cuatro años del compromiso que adquirió la presidencia de la CCE con la autonomía de la Cinemateca, una tarea nada fácil que quedo estancada y sin aliento desde hace algún tiempo. Ni siquiera se pudo avanzar en la posibilidad de que la Cinemateca sea una Entidad Operativa Desconcentrada (EOD), por lo tanto, no hay que dudar y decir para sumar, es hora de que la cinemateca salga de la precariedad.

Cambiar toda esta inercia de marginalidad es un empeño que significa un largo trabajo que empieza por cambiar esa arquitectura mal hecha, deforme y deformante que es la Ley de Cultura, la LOC, el Ministerio y la Casa de la Cultura, y su relación si acaso existe. Esa aspiración de la memoria audiovisual, demanda en los cineastas un esfuerzo sincero por superar el fraccionamiento que nos habita, la intolerancia como cédula, la imposición como diálogo.

Nos exige un repensar sobre lo posible en tiempos bélicos y de violencia, en un acuerdo mínimo que permita construir el largo plazo del arte y la cultura para que la memoria sea posible como un referente que contribuya al cambio. Debemos concertar esfuerzos para crear un espacio común, un comité de apoyo y soporte al quehacer del archivo audiovisual que sume cineastas, intelectuales, la academia y el sector privado interesado en auspiciar con recursos el trabajo de sostener el archivo de la memoria audiovisual del Ecuador, un interés y responsabilidad, una necesidad que debe ser considerada por todos quienes habitamos esta geografía y somos herederos de una historia.



III No sin Nosotros:

A manera de conclusiones extraídas de este largo escrito reflexión, creo necesario resumir, sintetizarlo, en algunos puntos. Pero, previo a ello, como premisa de este epílogo,, debemos decirnos a nosotros, al Estado y sus instituciones, a los gobiernos y autoridades que vendrán, que cualquier política pública que se implemente para el cine, no es sin nosotros.

- El crecimiento sustantivo del arte cinematográfico en la mitad de la tierra es responsabilidad de los cineastas. Un reto que significa salir del espacio de confort y construir un diálogo horizontal hacia adentro con su fraccionada realidad, para establecer acuerdos mínimos respecto del presente y sus perspectivas como devenir.
- Alentar y coadyuvar la construcción de una política pública para el cine, descentralizada e incluyente que atienda la producción y exhibición en la era de la digitalización, lo que se llama construcción de un público posible y que, al mismo tiempo, estimule a los otros sectores de la administración pública, gobiernos locales, la sociedad civil y las empresas privadas a invertir en la producción cinematográfica de manera que la dependencia que los cineastas han generado con el Estado, y sus fondos de fomento, no se transforme en una atadura ni en una suerte de burocracia del arte en movimiento.
- Se debe buscar mecanismos o espacios para optimizar los incentivos que se generan desde otros marcos legales como la Ley Orgánica de Comunicación, aprobada en 2013, y la Ley de Transformación Digital y Audiovisual, otro marco legal que establece como sector de interés nacional al audiovisual, en la perspectiva de promover el fomento y desarrollo de la producción cinematográfica para “producir cine de calidad”, atrayendo inversión, mediante la exoneración de tributos a quienes tengan “el certificado de inversión audiovisual”.
- Entender qué somos y qué buscamos en tanto arte y proceso económico, para manejar la tensión arte vs *entertainment*, la tan buscada industria que no llega, y el axioma: *mientras mas industria, menos arte*.
- Esto implica crear espacios para la reflexión y el diálogo. A más de elegir anualmente a la película ecuatoriana que va a representar en los Óscars norteamericanos, me pregunto: ¿El pomposo membrete de Academia de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador (ACEC) sirve para algo más...? ¿Podrá incluir, en su “extenso quehacer como academia”, mejorar la calidad de los premios Colibrí y su *copy-paste* mal hecho de los Óscars gringos como evento...? ¿Será posible o será mucho pedir que cree espacios de debate con la Academia, que proponga análisis, investigación y reflexión sobre temas propios de interés del arte cinematográfico, procure el intercambio de experiencias y promueva, dentro de la Academia, la formación de la crítica, tan necesaria e importante para el cine y las artes en general...?
- Es necesario hacer un estudio, un análisis y una evaluación crítica y a fondo de estos años de Fomento Cinematográfico, su impacto en la conducta y modo de ser de los y las cineastas de este país; el clientelismo, las sagas y repeticiones, los carruseles y demás vicios de un

membrete país que hace honor a su nombre imaginario. Debemos empujar una auditoría a sus cifras y desajustes, a su gestión como política pública en el quehacer del universo del cine, entendido este no solamente como producto sino como un proceso holístico. Debemos ser críticos de la institucionalidad pública, IFCI y su matriz el Ministerio de Cultura, y la Casa de la Cultura Ecuatoriana que ahoga el crecimiento de la memoria del cine: la Cinemateca Nacional, dos instituciones que restan y que no contribuyen a la institucionalización cierta y autónoma del quehacer público para el arte y la cultura.

- Soy parte de una minoría que sostiene la propuesta de la necesidad de cambiar la Ley de Cultura, su arquitectura y competencias e impulsar la Ley de Cine. Sé que esta postura no está en ningún guion de las organizaciones de cineastas, peor aún en el interés del Estado y sus instituciones de gestión en cultura, pero no pierdo la esperanza de que algún día esta erosión regresiva que vivimos dejará de ser, y se podrá sembrar la semilla de un marco jurídico propio, con participación plena de un nosotros posible, las y los cineastas, en la construcción de su mañana y un tiempo nuevo, que tenga en cuenta el camino recorrido y sus lecciones respecto del Estado y sus instituciones, que a lo largo de más de cien años del cine en el Ecuador andino, no han sido ni sostén, ni apoyo confiable para la construcción de un arte cinematográfico diverso, incluyente y universal en su propuesta y esencia.

Quito, 30 de diciembre del 2024

Adenda

Cuando se terminó de escribir este texto, aún no era de dominio público la sentencia de la Corte Constitucional a la demanda de inconstitucionalidad del decreto 1039 del Gobierno de Lenin Moreno, presentada por la Coordinadora del Cine y Audiovisual Ecuador, CAE.[1]

Tres años, cinco meses, dos días después de su aceptación a trámite, un fallo de mayoría con un voto salvado, en noviembre del 2024, decidió, luego de un largo estudio de 46 puntos, “*aceptar parcialmente la acción pública de inconstitucionalidad*”, debido a que el artículo 147 de la Constitución, numerales 5 y 6, no autorizan al presidente de la República a suprimir los órganos, entidades creadas por la Constitución. De igual forma, la Corte Constitucional “*desestimó la inconstitucionalidad*” del Decreto Ejecutivo 1039 de 8 de mayo de 2020, porque este ya había sido derogado anteriormente por el decreto 812 de Guillermo Lasso el 5 de Julio de 2023.[2]

Esta tardía y muy poco luminosa sentencia de la Corte Constitucional apuntala las razones y esperanzas de quienes sostienen como objetivo el regreso a “nuestro ICCA”, un sueño que aun no se cumple y que de cumplirse será en el gobierno que regirá los destinos de este país imaginario en el cuatreño 2025-2029.

Una sentencia ociosa que no contribuye a nada. Al contrario, subraya desde mi punto de vista, el estado de desinstitucionalización del Estado Ecuatoriano. Han pasado 547 días desde el decreto 812 y seguramente pasarán otros cien, doscientos, días más, sin que la Constitución se cumpla. Será la voluntad y humor del poder ejecutivo el que decida el cuando preocuparse por cumplir con esa normativa legal en este espacio marginal llamado cultura.

Por ello sostengo que el camino de la construcción del quehacer cine en el Ecuador no es desde el estado, es desde el nosotros aunque el pronombre este fraccionado y cada vez más en el olvido.

Quito, 1 de febrero del 2025