

ETNOGRAFÍA Y MILITANCIA.

El cine de los hermanos guayasamín

(1970-1990)

ENTREVISTA

Resumen

Los trabajos documentales realizados por Gustavo e Igor Guayasamin son un referente dentro de la historia del cine ecuatoriano. Uno de los documentales más reconocidos se trata de Los Hieleros del Chimborazo que cuenta la dura jornada de los indígenas cuando subían al nevado sobre los 5000 metros para obtener bloques de hielo, que luego eran vendidos en el mercado de Riobamba a un precio ínfimo. Este trabajo busca recrear, a través de una entrevista, los pormenores sobre la producción cinematográfica de Gustavo e Igor Guayasamin y dar a conocer su experiencia, sus preocupaciones y propuesta estética que acompañaron a su producción cinematográfica. Ellos, entre 1970 y 1990, realizaron 9 películas atravesadas por temáticas como la situación indígena, la política y la cultura ecuatoriana.

Palabras Clave:

Cine, Documental, Ecuador, Gustavo e Igor Guayasamin

ETHNOGRAPHY AND ADVOCACY: THE CINEMA OF THE GUAYASAMIN BROTHERS (1970-1990)

Abstract:

The documentary works produced by Gustavo and Igor Guayasamín are key references in the history of Ecuadorian cinema. One of their most recognized documentaries is Los Hieleros del Chimborazo, which portrays the harsh journey of Indigenous men who climbed the snow-capped mountain—at over 5,000 meters above sea level—to extract blocks of ice later sold in the Riobamba market at a meager price. This study seeks to reconstruct, through an interview format, the details of the filmmaking process of Gustavo and Igor Guayasamín, while also shedding light on their experiences, concerns, and the aesthetic vision that informed their cinematic work. Between 1970 and 1990, they produced nine films addressing themes such as the Indigenous experience, Ecuadorian politics, and national culture.

Key Words:

Cinema, Documentary, Ecuador, Gustavo & Igor Guayasamin

¹ Los Hieleros del Chimborazo, dirigida por Gustavo Guayasamín y Igor Guayasamín, 1980, Centro de Investigación y Cultura.

Introducción

La pareja de hermanos haciendo cine es un tópico algo recurrente dentro del mundo audiovisual. Desde los inicios, Auguste y Louis Lumiere fueron los primeros “locos” en poner fotografías en movimiento hasta crear la primera película *Le Lune a un Metre* (1898), casi más de un siglo después tenemos el caso de Christopher y Jonathan Nolan con sus aclamadas *Memento* (2001) y *The Dark Nigth* (2008). También tenemos el caso de Joel y Ethan Coen quienes realizaron exitosas y desafiantes películas como *Fargo* (1996), *El gran Lebowski* (1998), *O Brother, Where Art Thou?* (2000) y *No Country for Old Men* (2007). Finalmente, Lana y Lilly Wachowski cambiaron nuestra forma de ver el mundo con la trilogía *The Matrix* entre 1999 y 2003.

En Ecuador, una pareja de hermanos se dedicó a realizar cine en un país y en un contexto en el que todavía era inimaginable hacerlo, serían unos pioneros porque hasta ese momento, si bien es cierto habían ejercicios cinematográficos complejos, los trabajos de Gustavo e Igor Guayasamin tenían una línea temática bien definida: el indigenismo y la militancia política.

Gustavo Guayasamin (Guayaquil, 1949) por una especie de suerte tuvo que abandonar su carrera de arquitectura. El gobierno de Velasco Ibarra había cerrado la Universidad Central y el joven estudiante en ese momento pensó en estudiar cine en México. Estudió cuatro años de carrera en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-México (CUEC) y allí realizó algunos trabajos que le generaron cierto recelo de sus profesores. Entre esos trabajos, se atrevió a realizar una metáfora de una dolorosa situación mexicana, la Masacre de Tlatelolco (1968), cuando miles de estudiantes fueron acibillados desde las terrazas de edificios circundantes que dan a una gran plaza.

Gustavo decidió contar esa historia con imágenes que recogió del camal. Grabó a las mulas entrando al matadero, que luego eran golpeadas y colgadas de manera violenta y horrorosa. Esas imágenes las fue intercalando con los estudiantes asesinados en la plaza de Tlatelolco. Por supuesto, aquel trabajo causó incomodidad, lo llamó *Rastros de México*, y Gustavo no terminó su carrera oficialmente, quizás era como esos cineastas que no creen en los títulos, sino más bien en el acto de filmar.

A su regreso a Quito, empezaron sus primeros trabajos con la cámara, pero el oficio le exigía un ingreso y el trabajo en publicidad estaba en crecimiento. Tuvo una buena oportunidad de trabajo en Venezuela y no dudó en irse. Antes contrajo matrimonio con su novia Teresa, una lojana que vivía en Quito. En Caracas vivieron dos años.

Al volver al Ecuador, Gustavo, retomó con seriedad el oficio de hacer cine. Para ese entonces, su hermano Igor (que además es músico) se había graduado en la misma escuela de cine de México (él sí culminó), y empezaron a trabajar juntos en distintos proyectos.

Los años 70 en Latinoamérica eran tiempos convulsionados. Entre 1960 y 1978, el Ecuador tuvo gobiernos militares. Los jóvenes se organizaban con ideales políticos, se creía en un arte con finalidad social, llegaron con fuerza el rock, la música protesta y los ideales de izquierda. El pelo largo, los pantalones bombachos y la chompa de cuero se veían con agrado en los jóvenes de clase media.

No tan ajenos a esa realidad, los hermanos Guayasamin aprendieron que en ese ambiente de crecimiento urbano, todavía existían seres humanos invisibilizados a los que ni las cámaras ni los medios de comunicación tradicionales querían registrar; y si lo hacían, se mantenía una relación de exotización o lejanía con su realidad e historia. Así, Gustavo e Igor empezaron a filmar y crear historias desde un compromiso y una mirada más cercana hacia los pueblos y comunidades indígenas.

Sus películas fueron:

- Rastros de México (1970)
- Día de los muertos en Guangaje (1970)
- Primero de Mayo (1973)
- Toros de Veta en Palmira (1974)
- Un cielo para la Cunshi, carajo (1975)
- Pasajes de la cultura ecuatoriana (1977)
- Los Hieleros del Chimborazo (1980)
- Retrato de un poeta desnudo (1982)
- TIAG (1987)

Sus filmes capturaron en su momento la vida, las tradiciones y conflictos de las comunidades indígenas de algunas provincias del Ecuador: Chimborazo, Cotopaxi, Bolívar, Tungurahua, Azuay; y a lo largo de casi dos décadas de trabajo lograron varios reconocimientos como el Colón de Oro en el VI Festival Iberoamericano de Cine de Huelva-España (1980), la Medalla de Oro en el XII Festival Internacional de Cine Tammerfors-Finlandia (1982), o el Primer Premio en el Festival de Cine de Pueblos Indígenas en Río de Janeiro (1987). Desde el año 2022, sus películas son parte del patrimonio audiovisual ecuatoriano, y se encuentran en el repositorio de la Cinemateca de la Casa de Cultura.

Sus películas y documentales constituyen un valioso patrimonio cultural, ya que capturaron en su momento la vida, las tradiciones y las experiencias de las comunidades de Chimborazo. Películas y documentales como Los Hieleros del Chimborazo, TIAG, Día de los muertos en Guangaje, Toros de Veta en Palmira o Un cielo para la Cunshi constituyen fuentes históricas y testimoniales sobre las comunidades indígenas, y mostraron, al mismo tiempo, ser un cine de carácter político y militante.

Para la investigadora Karolina Romero:

Resulta indispensable destacar su lugar en la historia del cine ecuatoriano ya que su filmografía se caracteriza por los tránsitos, a lo largo de dos décadas, por el realismo social, el cine militante, el cine indigenista y el cine etnográfico. Esto da cuenta de la autenticidad de su propuesta estética que, si bien, forma parte del indigenismo predominante en el cine ecuatoriano de los años setenta, sobre todo sus primeras películas Día de los Muertos en Guangaje (1971) y Toros de Veta en Palmira (1974); desde muy temprano, la mirada de Gustavo en la cámara y el trabajo de Igor en el sonido, muestran una búsqueda particular que expresa su sensibilidad para filmar los Andes ecuatorianos y las condiciones históricas de pobreza y exclusión de las comunidades indígenas.

2

2 Karolina Romero, "Boletín", Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Octubre 2022.

3 Ibídem.

Por otro lado, los hermanos Guayasamin, también incentivaron la necesidad de agremiar a quienes se dedicaban al cine, ellos conformaron la Cooperativa de Arte e Industria Cinematográfica Ecuatoriana -CAICE- (1977), ASOCINE (1980), apoyaron en la gestión de la sección de Cine de la Casa de la Cultura (1980) y participaron en la construcción de la Ley de Cine para la Asamblea (1990), junto con otros compañeros que se dedicaban tanto al cine como a la publicidad. (Romero, 2022).

A continuación, transcribimos la entrevista realizada por Karolina Romero, investigadora de la Cinemateca de la Casa de la Cultura, junto con Carlos Naranjo y Mateo Guayasamin, que fue realizada en el mes de octubre del año 2022, para el archivo de la Cinemateca Nacional dentro de la celebración del día mundial del Patrimonio Audiovisual.

Para facilitar la lectura fue necesario realizar algunos cambios menores como nexos, datos y conjunciones que son propios del lenguaje oral.



Figura1: Gustavo Guayasamin (cineasta) junto a Karolina Romero (investigadora de la Cinemateca Nacional) y Carlos Naranjo. Octubre 2022.

Entrevista

Karolina:

Bienvenido Gustavo, es un gusto para nosotros poder tener esta charla y que nos cuente la historia del cine ecuatoriano a partir de su vivencia y su experiencia como cineasta, entonces, la primera pregunta:

¿Cómo inició el trabajo como cineasta?

Gustavo:

Estuve en México y me impresionó que tuve compañeros que estudiaban Cine. Me quedó esa punzada y quería conocer esa escuela y qué requisitos se debe cumplir para ingresar. Pasé los trámites y me sentí contento de haber tomado esa decisión, les caí bien, nos caímos bien, con los profesores, con los compañeros, y las cosas se fueron abriendo de una manera generosa. Sin ninguna complicación, hice trabajos que estuvieron a buena altura, que fueron (al principio) bien aceptados y fui buen estudiante, tengo buenos recuerdos de esa experiencia como alumno (años 70) en el CUEC (Centro de Estudios Cinematográficos)..

¿Antes de ingresar a la escuela (CUEC) habías hecho cine?

Gustavo:

Cine no, fotografía, sí. Se necesitaba tener el equipo que para ese momento era un poco complicado y costoso, pero forma parte del desarrollo, de los pasos que se van dando. Al final, (hacer cine) es una inversión bien fuerte, así que hay que tomarlo en serio y, efectivamente, así fue, tenía que hacer cine y tenía que hacerlo cueste lo que cueste.

Karolina:

Estaba pensando en las primeras películas que hizo con su hermano Igor: Día de muertos en Guangaje (1971) Toros de Beta en Palmira (1971)

¿Cómo era la tecnología, qué cámara utilizaron para hacer esas primeras películas?

Gustavo:

Empezamos con la Bouleau que es una cámara francesa muy buena. La conseguimos en Panamá, en la zona de libre comercio, donde uno no paga impuestos, los costos bajan notablemente y con esa camarita empecé. Me resultó muy buena y estoy satisfecho de haberla comprado porque los resultados han sido buenos, tan buenos que uno puede ampliar a 35 mm, que sí lo hice en alguna ocasión, y los resultados son de buena calidad.

¿Cómo trabajaron estas primeras películas de los años 70? Trabajaban, además, en comunidades indígenas ¿Cuánto tiempo se demoraban en ir a la comunidad? ¿Cómo era más o menos el proceso?

Gustavo:

El proceso es muy largo porque no es tan fácil ingresar a una comunidad. ¿Cómo así tú llegas con una cámara y empiezas a filmar? Te sacan inmediatamente. Tiene que haber un proceso en el que ellos (los indígenas) te acepten, primero sin cámara, como individuo, qué es lo que puedes hacer ahí, en qué puedes ayudar, y poco a poco se van abriendo las posibilidades que te permiten un poquito más y más. Te acercas, hasta que hablas ya de la de la posibilidad de hacer un trabajo cinematográfico, que te permitan filmar en la comunidad y cuando ya hay esa confianza, y ya te han conocido, ya has pasado ese proceso, lo hacen con mucho cariño, con mucho gusto, y así fue, fácil pero después de todos esos pasos.

Karolina:

Para seguir un poco con la cronología de los años 70 en América Latina se da un fuerte movimiento de cineastas que se conoce como Nuevo Cine Latinoamericano.

¿Tenían Ustedes alguna relación con esos cineastas, por ejemplo, con Jorge Sanjinés de Bolivia? o ¿Veían las películas de Solanas de Argentina, de Birri, de Claude de Rocha Brasil? ¿Cómo era esa relación?

Igor:

Yo recuerdo que Sanjinés sí estuvo en nuestra casa, con él se compró un carro, la mitad puso Gustavo, la mitad puso él, para hacer Fuera de Aquí (Llukshi Kaymanta). Él estuvo en casa, lo conocimos personalmente a Jorge Sanjinez. Lamentablemente, ya en la cuestión de quién iba a dirigir la película, Sanjinés dijo: “pero Gustavo, cómo me preguntas eso, yo quiero dirigir la película”, y (Gustavo) le dijo a Sanjinés, “no, yo voy a dirigir la película”. Sanjinés respondió: “Estás loco, hasta aquí quedamos”. Entonces siempre ha habido una posición, si bien es lógico no imponer, sino llegar a acuerdos. Jorge Sanjinés, es un gran cineasta por supuesto, pero quiso imponernos en hacer la película, por lo tanto, no se la hizo.



Figura 2: Igor Guayasamin (cineasta) junto a Karolina Romero (investigadora de la Cinemateca Nacional) y Carlos Naranjo. Octubre 2022.

Karolina:

Estaba pensando justamente en cómo, durante los años setenta, se consolidó en el cine ecuatoriano una fuerte tendencia conocida como cine indigenista. Al observar las películas de ustedes, se percibe claramente una intención de registrar la realidad de las comunidades indígenas, pero, más allá de eso, encuentro en su obra una búsqueda particular, una propuesta estética. Hay un ensayo visual que se desarrolla a través del uso de la cámara y creo que eso marca una diferencia notable respecto a otros cineastas de la época.

Si bien los temas que se abordaban eran similares —las comunidades indígenas, sus condiciones históricas y sociales—, en la filmografía de los Guayasamin, desde sus primeras películas hasta TIAG, se advierte una clara intención de experimentar con el lenguaje cinematográfico. Me parece que esa apuesta por la exploración es algo valioso e importante.

Igor:

Yo lo que diría es una rigurosidad tanto intelectual como técnica. ¿Por qué razón? Porque, por ejemplo, en el caso de Día de los Muertos en Guangaje (1971) es importante señalar que en esta película no hay postproducción, o sea, no hay montaje, la película que dura cinco minutos está editada en cámara ¿Qué quiere decir eso? que había una rigurosidad técnica: Plano general, pausa, primer plano, pausa, al cura, tanto tiempo, la ceremonia de cortarse el pelo en la tumba otra. Entonces, es una película que, en más o menos cinco minutos, es ejemplo de rigurosidad técnica; primero, porque no teníamos recursos y; segundo, era evitar todo el proceso de posproducción, que tampoco había la facilidad en ese momento.

Por otro lado, necesitas también todo un bagaje intelectual para poder, justamente, expresar en cinco minutos este testimonio de la ceremonia del día de los muertos, con todo lo que contempla al interior. Desde el inicio, no hicimos un trabajo donde exista la narración en off (que también es una característica de nuestro trabajo) no explicamos nada. El público te da su opinión y será una concepción del hecho fílmico. Por supuesto, a excepción de Primero de Mayo, porque es una película de formación política, en aquello que llamamos formación del proletariado, se hizo una investigación histórica de lo que era la lucha de clases. Por supuesto, hubo que estudiar a Marx, Lenin, Engels, todos los movimientos sociales en América Latina.

Y si me permites, entonces, todo ese bagaje justamente viene de varias fuentes, o sea, a nivel de la familia íntima, es mi padre, es mi madre que son parte de nuestra historia. Mi padre va a Cuba en 1963, y ahí se convierte la casa, justamente, los desayunos, las cenas, los almuerzos, siempre se discutían de todas estas ideas antiimperialistas. Ubiquémonos, en la década de los 60 y 70, tenemos la guerra de Vietnam, y yo recuerdo a mi padre decir: “Estos gringos, cómo asesinan al pueblo de Vietnam”. En el 68 tenemos la gran Revolución cultural en Francia, tenemos las dictaduras en Brasil, tenemos la dictadura en Argentina (Videla), los inicios de la revolución nicaragüense, tenemos todo un continente absolutamente convulsionado; y, por supuesto, representantes dentro de la rama cinematográfica como Solanas en Argentina con la Hora de los Hornos, eso es de 1969, si no me equivoco; tenemos Glauber Rocha en Brasil; tenemos Jorge Sanjinez en Bolivia con Yaguar Mallku: tenemos a Miguel Littín con El Chacal de Nahueltoro en Chile; tenemos las películas de Humberto Solás en Cuba, con Lucía; o a Santiago Álvarez. Hay películas anteriores, por supuesto, de la Ex Unión Soviética, donde está Vertov, el gran documentalista, también tenemos a Serguéi Eisenstein con Acorazado de Potemkin; vivimos en ese tiempo toda una revolución política y artística a nivel de América Latina y a nivel mundial.

Gustavo, después de graduarse del colegio Benalcázar en el 69, viaja a Europa y ahí es donde él, un muchacho posiblemente de 18 años, capta todas estas circunstancias. Después de estar en varios países europeos, al regresar, él toma dos decisiones: una, hacer cine (aunque primero estudió arquitectura); y otra, ponerse la trenza indígena como identidad personal en él. En ese tiempo eso era una cosa muy pesada, entonces, a partir de eso, es la casa, o sea, el origen de la casa, papá y mamá, siempre fue una casa donde se hablaba de ser antiimperialista, de tener una conciencia de la lucha de clases, no quiero extenderme, pero sí ubicar históricamente todo este proceso.

TIAG puede considerarse un largometraje, se acuerdan algo de la filmación TIAG ¿Qué es lo que más se acuerda de esta maravillosa película de 1987?

Gustavo:

Es una propuesta que se hace sobre una base de una intensa relación con la comunidad, porque normalmente las personas que hacen cine, vienen de afuera, están ahí unas pocas semanas, filman “por encimita” a las comunidades, les dejan un poco de dinero y se van. No hay esa primordial o principal preocupación que debería haber sobre cuál es el verdadero sentido, la verdadera propuesta, los verdaderos sentimientos, las verdaderas preocupaciones que tiene esa comunidad, entonces, sentarse con ellos, hablar con ellos, que se manifiesten sobre qué creen que se debe hacer en esa comunidad, qué temas les interesa que nosotros deberíamos filmar, entonces en ese momento las condiciones son diferentes, estamos haciendo un cine que se hace de otra manera, estamos con el total apoyo y la total decisión de la comunidad. Además, siempre hacen una asamblea y ahí definen exactamente a dónde vamos, con qué comunidad vamos a trabajar, cuáles son los temas principales que les interesa y nos ajustamos a su realidad, no vamos a imponer lo que nosotros queremos hacer, sino lo que ellos quieren que nosotros hagamos. Eso cambió totalmente nuestra relación con ellos y posibilitó hacer un cine más profundo y respetuoso con lo que ellos son y cómo quieren ser vistos.

Igor:

Respecto a TIAG, después de hacer Los Hieleros del Chimborazo que no nos permitieron ingresar a las comunidades como La Moya, Quindigua o Cuatro Esquinas; nos quedamos con un clavo ahí y dijimos no, tenemos que hacer la segunda parte de Los Hieleros que fue TIAG, que es la vida íntima de varias comunidades indígenas. Con el apoyo de Celso Fiallos, quechua hablante, con el apoyo del padre Pedro Torres, un cura revolucionario de origen colombiano, vivimos prácticamente ahí más de un año en las chozas, hay tomas y secuencias al interior de TIAG que duran alrededor de 15 minutos. Fue ciertamente completar una historia que había quedado inconclusa. Para hacer una película totalmente intimista, choza adentro, yo recuerdo, como simple anécdota, que pusimos un foco en una choza para poder grabar, pusimos el foco para que haya un poquito más de luminosidad, la planta de luz con extensiones a más de treinta metros y se empezó a filmar. Cuando se prendió el foco todos los compañeros que habitaban esa familia, Telemaza me recuerdo, salieron en estampida porque era poner luz por primera vez en sus vidas, y tuvimos que dejar prendido el foco por un par de días para que nuevamente haya la cotidianidad y pueda haber esa relación íntima en la familia y ahí recién prendimos cámara.

Y, por otro lado, TIAG tiene esta gran anécdota que Monseñor Leonidas Proaño fue quien prácticamente exige a los salesianos financiar esta película, porque en principio era una película sobre él, por eso sale en los primeros 5 minutos, cuando es declarado “obispo de los indios” en la comunidad de San Juan, cerca de Riobamba. Nos conoció y nos dijo: “No, yo no quiero una película sobre mí, hagan una película sobre el pueblo indígena”.

Él nos da el consentimiento para poder hacer la película, y como tenía peso dentro de la curia, ahí es donde nace TIAG, pero nosotros le pusimos los primeros 5 minutos (a él) porque realmente fue quien entregó todas las haciendas de los curas a los indígenas. Eso es histórico, cientos o miles de hectáreas fueron entregadas a los indígenas. Entonces se dieron esas circunstancias y recibimos financiamiento por parte de la congregación Salesiana para realizar TIAG, un convenio que duró 5 años.

Mateo:

Luego hicieron una adaptación de la gran novela ecuatoriana, Huasipungo de Jorge Icaza, El cielo para la Cunshi, carajo. Yo quiero preguntar:

¿Llegó a ver la película Jorge Icaza o no?

Igor:

Claro que sí, o sea la película se realiza para justamente conseguir los derechos, para poder hacer toda la novela, y entonces hicimos un esfuerzo con varios cineastas, porque éramos un grupo en ese tiempo. Ya se había fundado ASOCINE, entonces con Gustavo Corral, Ramiro Bustamante, Pocho Álvarez, Alfredo Breihl, etc. Se hace la película para recrear un pasaje de la novela, le mostramos a Jorge Icaza, y él lamentablemente había vendido los derechos a una productora mexicana y hasta ahí quedamos. Por otro lado, por supuesto, esta película se exhibió en muchas comunidades indígenas y yo recuerdo una de las críticas: “no se jala una vaca así. A una vaca se va uno atrás y le azota y ahí camina, eso está muy mal en la película, hay que repetir esa escena”.

Mateo:

Una vez Ustedes hablaron que luego de que grababan y hacían la edición, también se presentaban y regresaban las películas a las comunidades o se devolvía el material a las comunidades

¿Cómo era esa experiencia de volver y presentar el cine a las comunidades?

Gustavo:

Era una sorpresa que exista un grupo de camarógrafos que no se llevaban las imágenes de su pueblo y que no sepan a dónde van a ir esas filmaciones, entonces fue para ellos de gran gusto ser convocados, regresar y mostrarles lo que hicimos, hace tanto tiempo atrás y que se les presente.

Lo que había antes era solamente extranjeros que venían, filmaban aquí, lo que les parecía, como turistas, se iban y no sabíamos qué hacían con ese material, dónde se exhibía, para qué servía, no sabían nada, pero ahora les enseñábamos y les regresábamos a las comunidades, ellos lograban verse y les alegraba ver lo que habíamos filmado. Eso fue una rica experiencia, y para nosotros, muy satisfactorio haber cumplido lo que habíamos prometido. Eso nos permitió profundizar más en las comunidades, regresar y recibir sus brazos abiertos y poder hacer trabajos más profundos, documentales con ciertas características más auténticas. Nos adentramos en la comunidad, convivimos en sus propias chozas, con su propio pensamiento y su propia ira. Se expresan ellos, tal cual como son y eso es lo que recogimos y eso devolvimos. Luego les dejábamos una copia en VHS, no tenían equipo, pero por lo menos ya podían verlo en algún momento.

Igor:

Eso hicimos con Los Hieleros del Chimborazo, con justamente el que canta, Juan Guamán Sula, a él le entregamos copias y se encargó de distribuir en otras comunidades de Chimborazo. Así es, hicimos todo un trabajo, se podría llamar ahora de Cine Club, pero en ese tiempo era cine militante.



Figura 4: Proyección de películas en la provincia de Chimborazo. Año 1980.



Figura 5: (izquierda) Igor (junto con su hijo José Antonio) y Gustavo (derecha). Proyección de "Los Hieleros del Chimborazo" en la provincia de Chimborazo. Año 1980.