

Cine y audiovisual comunitario en América Latina y El Caribe

Ecuador

a) Antecedentes históricos

“Lo comunitario es una forma de vida, es un contenido. Un contenido que pasa por lo genético, por lo cultural, por la conciencia. Eso nos lleva a revisar la historia, nuestras historias, y nos juntamos para sumar historias. Así nos fuimos haciendo como grupo y nos fuimos adentrando en las organizaciones indígenas de la sierra, que es donde está más fortalecida la organización”¹.

Más allá del imaginario que invoca la comunidad como referente nuclear y articulador de los pueblos andinos, su significado en el alma colectiva cruza los Andes como un símbolo de una historia que nos pertenece. Comunidad –y todo aquello que se relaciona con ella– es una suerte de refugio que alimenta al sentido natural de la organización social de los pueblos andinos, nutre a su historia y sus luchas de resistencia, a sus valores y objetivos como conjunto. Es un término universo, amplio y heterogéneo que alberga de una forma muy diversa las relaciones sociales y su práctica colectiva. Es un valor que imprime de colectivo a la práctica individual, lo vuelve sustantivo y le amplía su perspectiva.

Como universo histórico de los pueblos andinos, como principio articulador de su organización social, como dínamo generador de valores y motivador del proceso social, lo comunitario, en su comprensión y aplicación en la región, Ecuador, Colombia y Venezuela, es una realidad disímil y asimétrica, rica en organización y respuestas, es un campo de disputa vasto como tema, historia y concepto.

Comunidad y procesos comunitarios se presentan como enunciados en permanente construcción; son un hacer que en cada acción, en cada iniciativa se van descubriendo como aglutinantes que juntan la razón superior al común que nos suma, al nosotros y su lucha, una guía que ilumina el camino a seguir para que la vida y la madre, la tierra, no se extingan. En ese sentido lo comunitario es un vasto espacio para proponer y ensayar, para agrupar y fortalecer los principios del colectivo y sus derechos. El derecho a la vida como pueblo, el derecho a su identidad, a su ser cultural, a su historia y a sus ideas. El derecho a expresar y crear canales y formas propias de comunicación, redes y productos propios, realizados bajo su propia cosmovisión y lengua, y en muchos casos concebidos urgentemente como instrumentos de resistencia, como armas de denuncia de la violencia,

¹ Entrevista a Maritza Chimarro, *Festival Río de la Raya*, Quito.

la exclusión y exterminio a la que están sujetas muchas comunidades y pueblos en nuestra América.

Ligado a la reivindicación de los pueblos originarios y sus luchas permanentes en defensa de los recursos naturales, la equidad, la justicia y los siempre esquivos derechos de los pueblos, el cine comunitario aparece como un instrumento múltiple de reivindicación y defensa de los principios superiores: la defensa de la madre tierra (*pakchamama*), la cultura (*kikin kawsay*) y la vida (*kawsay*).

Más que un soporte teórico de reflexión y análisis, como concepto, categoría o tendencia que anima la teoría del lenguaje y el quehacer cinematográfico en esta parte de los Andes, o como forma o modo de producción, el cine comunitario emerge como un instrumento de la acción de comunicación y presencia de las colectividades y pueblos que buscan decir y hablar con su propia voz. Es una herramienta de autoafirmación y recreación de sus imaginarios históricos, de su identidad y pertenencia, y es también una manifestación cierta de la fuerza vital de la comunidad, como historia articuladora de un nosotros que busca romper el histórico cerco de silencio al que fue sometido como sujeto colectivo.

Si bien lo comunitario en el cine aparece como un instrumento de denuncia y defensa, el tema no se agota en la comunidad. Sus aristas son múltiples, van hacia otros horizontes e involucran a las estructuras del poder, a los estados nacionales, sus gobiernos y sus socios estratégicos, las empresas transnacionales, ligadas al extractivismo (petróleo y minería). Hacer del desarrollo comunitario una política de empresa, “apadrinar su crecimiento” significa en muchos casos cooptación de espacios, compra de iniciativas de gestión y decisión para crear bajo el término *comunitario* un escenario de manejo político ajeno a la esencia histórica de la comunidad. En este proceso de cooptación de todos sus espacios, comunidad y comuneros pierden independencia y pasan a ser parte de un engranaje radicalmente ajeno a su naturaleza, su nosotros y su historia.

Toda esta multiplicidad de intereses, aplicaciones y conceptos, su ambigüedad de uso y la diversidad de prácticas, eventos y objetivos, sea para la producción de películas como para la organización de festivales, muestras y encuentros, y otras iniciativas de carácter cultural y de comunicación, hacen del tema *comunitario* una realidad tan amplia y diversa, como la propia diversidad climática, biótica, geográfica y cultural de las comunidades que habitan los Andes.

En ese sentido se puede afirmar que el cine comunitario puede ser un membrete, un alias o un gran paraguas, un amplio campo de cultivo de la experimentación de la comunicación audiovisual y el encuentro con ella en el más amplio sentido de la palabra. Como proceso social expresa también el grado de organización de los colectivos en resistencia, su nivel y capacidad de acción y organización, su aspiración e influencia dentro de la sociedad oficial y sus instituciones. En esa medida cada realidad es un camino; por ello es importante

conocer el sentido que las comunidades dan a lo que se desprende de ella, de su personalidad colectiva, es decir, de lo comunitario como huella o conducta.

Junto a estas reflexiones se debe añadir, como otro antecedente común, el desarrollo y universalización de las nuevas tecnologías de impresión electrónica de imágenes en movimiento, la revolución digital que se extiende por el mundo a finales del siglo XX y que revoluciona la producción audiovisual. La impresión electrónica de imágenes de alta definición, su intercambio y difusión masiva a través del cyber espacio, la creación de las redes sociales y su desarrollo en el Internet, es una realidad que cambia los parámetros y formatos de la producción cinematográfica, de la comunicación y sus posibilidades de intercambio y difusión.

Esta revolución tecnológica, un escenario de transformaciones profundas en el comportamiento de los pueblos, puso al alcance de los colectivos, de sus universos culturales y sus imaginarios, de las personas, individuales y sociales, el instrumental que permite acceder de una forma horizontal y directa al mundo de la imagen y su lenguaje. Este hecho, por costos y facilidades técnicas, contribuye indudablemente al surgimiento del cine comunitario como una herramienta amplia y de acciones múltiples, como un universo de experimentación e intercambio, de conocimiento y difusión, que permite tomar como expresión propia, aquello que antes le era ajeno o natural de otros universos o culturas, el lenguaje de las imágenes en movimiento, el cine.

“El cine comunitario, no anula al autor, lo que hace es que el autor, en otras palabras, no se sienta un individuo, sino que se sienta el representante de la comunidad”².

En Ecuador, al igual que en los otros países del área andina, la propuesta audiovisual comunitaria está profundamente vinculada a las reivindicaciones de los pueblos originarios y las comunidades marginadas, al desarrollo de su capacidad organizativa, a las necesidades de su lucha y resistencia, a sus derechos ancestrales y su irrenunciable voluntad de existir. Al valor de su historia, de su gente y su cultura, al imperativo de visibilizar en su voz los principios que sostienen sus batallas y trincheras, su presencia está atada a la historia de crecimiento y desarrollo del arte cinematográfico, una historia que significa un ejercicio discontinuo, más de esperas y olvidos que de rodajes, más de ausencias que de presencias.

Desde su llegada a las principales ciudades, de la mano del comercio, de los viajeros y exploradores, de los importadores que desde Europa llegan a los puertos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con la novedad de “las vistas en movimiento”, el espectáculo del cine, el invento de la “caja mágica” que proyecta, aparece en momentos de cambios profundos en la historia de Ecuador. Es el fin del siglo, la época de la revolución liberal, el tiempo de la separación de la iglesia del Estado, de la integración al circuito del capitalismo mundial, de la configuración y creación del Estado laico. Es el tiempo de la construcción

² Entrevista a Alejandro Santillán, instructor audiovisual, Comunidad de Sarayacu, Ecuador.

del ferrocarril que unió costa y sierra, y de la lucha contra los conservadores, es el tiempo de la revolución de Eloy Alfaro³.

Así, en medio de un época de convulsiones sociales, de violencia y lucha política, en la primera década del siglo XX se fueron haciendo las primeras proyecciones y en la medida en que éstas se multiplicaban, la carpa de las vistas dio paso a la sala y fueron apareciendo así los primeros espacios de exhibición cinematográfica.

Desde 1901, por medio de exhibidores transeúntes del cinematógrafo que llegan al puerto de Guayaquil, se exhibió cine y a partir de 1906 empezó el registro filmico. En 1910 se constituye en Guayaquil la primera empresa productora y distribuidora de cine: *Ambos Mundos*, y un chalet del Boulevard 9 de Octubre sirve como la primera sala de cine denominada *Edén*. Para 1914 se construyen e inauguran en Quito, en un solo año, cuatro salas monumentales: *Variedades*, *Popular*, *Puerta del Sol* y *Royal Edén* (en Granda et. al. (1986)..

Años más tarde, sin que el tiempo del conflicto político ceda o se extinga y ya no como una simple cámara que registra eventos o acontecimientos de la vida social y política, el nuevo arte –“películas nacionales con argumento”– se muestra a partir de la década de los 1920. Es una época de profunda crisis económica, social y política: la caída de los precios del cacao –el principal producto de exportación de ese entonces– en el mercado mundial las plagas que reducen su producción a la mitad, la devaluación de la moneda, el surgimiento de nuevos movimientos sociales, los proletarios renovados 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 15 de ese mes. La llamada revolución Juliana que busca liquidar la tiranía financiera de los bancos y la inestabilidad política configura una época de convulsión social. Quince gobiernos y más de veinticinco gobernantes en menos de una década.

En este marco de crisis y al mismo tiempo de expansión del cine norteamericano, que busca cooptar y hegemonizar el mercado latinoamericano, las inquietudes artísticas locales alrededor de este nuevo arte que conquista público se van forjando y en la segunda década del siglo se estrenan los primeros largometrajes nacionales. El “arte de la pantalla” como se conocía al cine, encuentra en los argumentales de la *Ecuador Film Co.* la ligazón necesaria para la denuncia y lucha política”.

³ El período de la Revolución Liberal abarca un largo tiempo en la historia de Ecuador, desde las primeras conspiraciones en 1864, hasta el período del triunfo y consolidación de la revolución propiamente dicha, 1895-1912.

En 1924 y 1925 Augusto San Miguel y su empresa *Ecuador Film Co.* estrenan *El tesoro de Atahualpa*, la primera propuesta argumental de un conjunto de películas producidas por este pionero de la actividad. Luego el realizador presenta su segundo argumental, *Se necesita una guagua*, para después exhibir el tercero, *Un abismo y dos almas*, y en abril de 1925 estrenar *El desastre de la vía férrea*.

En *Un abismo y dos almas* revela 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 [...]*” comentará el diario *El Comercio* de Quito el 23 de marzo de 1925.

En 1926 el sacerdote Carlos Crespi realiza *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* y las cámaras comienzan a poner el ojo en el universo de los pueblos originarios. Un año después surge el *Ecuador: Noticiero Ocaña film*, que abre una tradición de noticias en celuloide, quehacer que retoman Gabriel Tramontana y Agustín Cuesta Ordóñez entre 1950 y 1970.

En 1937 un explorador, viajero y fotógrafo, el sueco Rolf Blomberg, filma con el auspicio de la Swenks Filmindustry su primera película en Ecuador: *Vikingos en las islas de las tortugas Galápagos*. Inició con ella una serie de documentales etnográficos sobre los pueblos indígenas de la Amazonía y de la sierra. En los años 1950, el escritor Demetrio Aguilera Malta se une a esta tendencia y realiza algunos documentales de carácter antropológico con comunidades indígenas de la costa y la sierra. Estos dos personajes son de alguna manera, junto a Crespi, los precursores de la tradición documental en Ecuador. Son ellos quienes visibilizan al mundo indígena y su espíritu comunitario, que se vuelven tema de permanente interés para las cámaras.

En las décadas siguientes la inestabilidad política se mantendrá como característica de la sociedad ecuatoriana. Los registros cinematográficos de hechos y actos sociales y políticos, los de carácter institucional o de promoción, así como la elaboración de documentales en general continuarán, no así la producción de las películas con argumento, que no observa la misma dinámica de los registros sociales: las llamadas “actualidades”, los informativos y documentales. Con el paso del tiempo este género de la producción local será intermitente y poco a poco se irá eclipsando

Los argumentales corren otra suerte. En 1929 se filma en Quito el *western* denominado *El terror de la frontera*, que incluye imágenes montadas de un *western* norteamericano. Dos años después, en 1931, se estrena con éxito total el argumental sonorizado en vivo *Guayaquil de mis amores*, de Ecuador Sono Films. “Ya lo han visto setenta mil personas, faltan solo treinta mil para que lo vea todo Guayaquil...” advierte un comentario de prensa local. Al siguiente año, en 1932, se exhiben el argumental *La divina canción*, de los

Talleres Cinematográficos de Francisco Diumenjo, e *Incendio*, dirigido por Alberto Santana (en Granda et. al. (1986).

En 1950 *Ecuador Sono Films* estrena *Se conocieron en Guayaquil*, el primer filme parlante producido en Ecuador. Al año siguiente se exhibe *Pasión andina o Amanecer en el Pichincha* y nuevamente, década mediante, 1960-61, se presentan nuevos largometrajes argumentales: *Mariana de Jesús*, *Azucena de Quito*, producida por Equinoccio Films y *Los Guambras*, por Industria Fílmica Ecuatoriana.

Dando un salto en el tiempo, la década de los 1970 es otro momento calendario de cambios profundos en la estructura de la sociedad y del Estado ecuatoriano. La crisis del modelo agroexportador, que empezó a manifestarse a mediados de los 1950, en los 1960, con el Estado del monocultivo, “la banana republic” toca fondo. Son diez años de inestabilidad social y política hasta que el petróleo hace presencia en Ecuador y con él empieza un acelerado proceso de modernización de la sociedad y del Estado. Son los años largos de la esperanza con el petróleo como sinónimo de redención.

Para esos tiempos y su retórica política, la paleta del desarrollo y bienestar. Su color, olor y textura tienen un nombre genérico: oro negro. Así, en el Ecuador de los 1970, felicidad se conjuga con la p del petróleo y sus derivados. Hay jolgorio en la dictadura militar y sus aliados, en todos los socios que se arrimaron a sus botas impregnadas de crudo y disfrutaron, de una manera u otra, la alegre década del poder dictatorial del petróleo equinoccial.

Pero en otra esfera de la vida un calendario ajeno a la bonanza negra muestra el color contradictorio de la esperanza. Es el tiempo no oficial, el detenido en los rostros del páramo. Es la arcilla vuelta piel y no redimida por las regalías del petróleo que lentamente empieza a madurar su organización en una década de bonanza por los petrodólares y de protestas y movilización de los trabajadores por mejoras en sus condiciones de vida. Es un momento con muchos tempos: mientras en la Amazonía la extracción y explotación petrolera crecía sin control ni reparo o consideración alguna con el ambiente y sus pueblos ancestrales, en Quito el poder político soñaba con modernidad domiciliando marcas y sellos del capital financiero y de las transnacionales del consumo como identidad del nuevo tiempo. Mientras la algarabía petrolera nos conducía al “endeudamiento agresivo externo”, los trabajadores organizados ensayaban la utopía de la unidad.

“Como de costumbre, Ecuador fue un destacado alumno del endeudamiento agresivo, con el cual financió un inmenso e irresponsable incremento del gasto público que casi se triplicó en términos reales durante la década de los setenta” (Correa 2009). En este ambiente de modernidad y contradicción la resistencia fue creciendo. Es una 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. “El Ecuador petrolero consiguió los créditos que no había recibido el Ecuador bananero y mucho menos el Ecuador cacaotero. Pero la riqueza petrolera no fue el único detonante de la carrera de endeudamiento externo, sino la existencia de importantes volúmenes de recursos financieros en el mercado mundial que no encontraban una colocación rentable en las economías de los países industrializados a causa de la recesión” (Acosta 2009).

En este contexto político, social y económico empieza a desarrollarse una nueva generación de cineastas especialmente en Quito. Es la generación que establece un punto de giro y de inflexión, una ruptura de esa inercia de intermitencia histórica del cine en el equinoccio, y que mantiene “a la actividad cinematográfica en permanente refundación”. La generación de los 1970 abre otros horizontes y nutre con propuestas nuevas y creativas al limitado ejercicio del registro social como principal y única preocupación de la cinematografía local.

Para esa inquieta generación de jóvenes realizadores, el universo de los pueblos originarios es un tema ineludible, un imán que atrae el interés permanente. Durante esa década y de una forma artesanal, a manera de ensayo o de un largo prólogo de lo que vendrá, se producen algunos cortometrajes en blanco y negro. En 1975 Gustavo Guayasamín realiza *El cielo para la cunshi, carajo*, basado en un pasaje de la novela *Huasipungo* de Jorge Icaza. En 1976 José Corral 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 Guayaquil. Ese mismo año el Centro Municipal de Cultura de la Municipalidad de Guayaquil realiza el II Encuentro Iberoamericano de Realizadores Cinematográficos y organiza el Concurso Nacional de Cortometrajes. Fredy Elhers realiza, con José Corral, el documental *Nuestra primera historia* y el boliviano Jorge Sanjinés filma en Ecuador con comunidades indígenas de la sierra andina el largometraje “*Llukshi Kaymanta*” (*Fuera de aquí*). En 1978, el Departamento de Cultura del Municipio de Quito organiza el primer Festival Internacional de Cine Ciudad de Quito y la televisión sueca produce *Chimborazo, testimonio campesino de los Andes ecuatorianos*, de Tom Alandt, Fredy Ehlers y Rodrigo Robalino.

Junto a ello, como consecuencia de la voluntad de crecer y bajo la inevitable influencia social de la época, de la lucha de los trabajadores contra la dictadura y su propuesta de organización y unidad, se constituye en noviembre de 1977 la Asociación de Cineastas del Ecuador, ASOCINE, en ese entonces instancia de organización y unidad de los cineastas y espacio aglutinador de propuestas para la lucha por la Ley de cine, objetivo permanente del nuevo gremio.

La identidad en tanto tema de reflexión es lo que en un comienzo seduce y alimenta 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, especialmente aquellos que corresponden al llamado “realismo social” de la década de 1930, es lo que se

abre como tendencia del quehacer cinematográfico equinoccial en esta nueva etapa de producción de finales de siglo.

Los hieleros del Chimborazo de Gustavo e Igor Guayasamín. Años más tarde *Tiag*, de los mismos autores, los *Tsachilas* de José Corral, *Camari* de Gustavo Corral, *Boca de lobo* de Raúl Khalifé y, en la década de los 1990 la serie *Ñawi* de Igor Guayasamín y Lilián Granda, son entre otras producciones documentales las obras que incorporan de manera intuitiva la temática de la comunidad como sujeto del cine ecuatoriano. Posteriormente esta iniciativa será desarrollada y profundizada por las propias organizaciones indígenas y campesinas, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y jóvenes realizadores indígenas que buscan sumar. En esa misma década de fin de siglo, Alberto Muenala, kichwa de Otavalo, realiza el documental “*La marcha de la OPIP*”.

En 1980 se genera una coyuntura especial por un decreto legislativo que exonera a la Unión Nacional de Periodistas y a la Casa de la Cultura Ecuatoriana del pago de impuestos a los espectáculos promovidos y organizados directamente por dichas instituciones. Esta exoneración se extiende a la producción de cine nacional, a los cortometrajes que acompañan la exhibición de un largometraje en la salas de cine del país, lo que da lugar al llamado *boom* de los 1980 o *boom* de los cortometrajes.

Como consecuencia de esta coyuntura Ecuador vive una inédita etapa de producción. Más de setenta cortometrajes, argumentales y documentales, y más de dos largometrajes se ruedan y estrenan durante los tres años de vigencia del decreto, constituyéndose así en la etapa de mayor productividad en la historia de la cinematografía ecuatoriana.

Se estrenan los largometrajes *Dos para el camino* de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, *Nuestro Juramento* producida por el ecuatoriano Jaime García y dirigida por el mexicano Alfredo Gurrola, *Mi tía Nora* del argentino Jorge Prelorán y *Fuera de Aquí* del boliviano Jorge Sanjinés.

En 1982, en pleno crecimiento de la producción, se crea la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, otra instancia de soporte a la actividad cinematográfica de la mitad del mundo. Pasado el *boom*, el quehacer decae y hay un repliegue de la producción.

Los 1980, el retorno a la democracia, son años de crisis económica y política, el neoliberalismo expande su programa en la región y el Fondo Monetario Internacional (FMI) y sus políticas de crédito y endeudamiento, las llamadas “recetas”, son las pautas a seguir para el “buen gobierno”. Son años difíciles: en lo político, el país registra uno de los gobiernos más represivos y autoritarios de su historia y en lo económico vive un tiempo de inflación y devaluación de “extremos imposibles”. En este marco agreste, un nuevo actor social que más tarde mostrará su peso en la historia va creciendo lentamente, desde el páramo hasta los valles, desde el campo hacia la ciudad: el movimiento indígena va saliendo de su proverbial silencio, de las sombras a las que la historia oficial le fue

sometiendo y junto a sectores progresistas de la llamada *Iglesia de los pobres* y los intelectuales “orgánicos”, va desarrollando, promoviendo, su propia organización social y política. La CONAIE (1986) aparece en el espectro de la vida equinoccial y con ella una instancia superior de voz y respuesta.

Mientras se insiste ante el Congreso en la necesidad de una Ley de cine, el gobierno, mediante decreto ejecutivo, abre en el Ministerio de Gobierno y Policía un registro obligatorio para los cineastas, como condición necesaria para su reconocimiento como tales y como requisito para ejercer su oficio y poder exhibir sus producciones. Este insólito decreto, único en la región y la historia del cine, el N° 3467, aparece publicado en el Registro oficial N° 820 de noviembre de 1987. Ventajosamente no tuvo vigencia plena y, gracias a la acción de la ASOCINE, esta vergüenza país fue eliminada años después.

A pesar de este precario ambiente, la actividad se mantiene, se producen algunos documentales y se organizan muestras, ciclos y festivales. A finales de los 1980 y comienzos de los 1990 se filman en Ecuador algunas producciones internacionales, especialmente de Europa: *La ascensión al Chimborazo* del alemán Rainer Simon, *La nieve de los Andes* del alemán Frank Gutke, *Vibes o El misterio de la pirámide de oro* del estadounidense Ken Kwapis, *Amigo mío* de Jeanine Meerapfel de Alemania y Alcides Ciesa de Argentina, *Inka Connection* del alemán Wolf Greem, *La última escapada* y *Lianas en el hormigón* del alemán Richard Blank.

En la segunda mitad de esa década, cuando el empobrecimiento de la economía había generado un proceso de emigración masiva hacia España, Italia y los Estados Unidos, principalmente, el país se sumerge en una profunda crisis económica, una de las más dramáticas de su historia: la crisis bancaria y la dolarización de la economía. Quebrado el país, “congeladas” las cuentas de los ciudadanos en los bancos, el descontento y las revueltas populares que liquidan gobiernos caracterizan el fin de siglo y el comienzo del milenio. Son diez años, una década y siete gobiernos. La inestabilidad política junto a la corrupción son el sino país.

Con la incorporación de las nuevas generaciones de cineastas —venidas de la Escuela de Cine de Cuba y de otras latitudes del planeta— que multiplican con sus obras la presencia y las ideas para la creación de espacios de gestión, tanto en la producción de películas como en la exhibición de cine, y pese a la crisis y el panorama de orfandad, la voluntad de sostener el cine 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”* y hacia mediados del decenio se estrenan dos largometrajes: *La Tigra* de Camilo Luzuriaga, y *Sensaciones* de Juan Esteban Cordero. Hacia el fin del siglo tres largometrajes más se presentan: *Entre*

Marx y una mujer desnuda de Camilo Luzuriaga, *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero y *Sueños en la mitad del mundo* de Carlos Naranjo.

Con el advenimiento del nuevo milenio la producción de películas se incrementa y el número de estrenos de obras argumentales y documentales aumenta cada año. Proyectos y producciones internacionales, de España y de los Estados Unidos, ruedan por Ecuador⁴. De igual manera lo hacen nuevos espacios de exhibición: el festival de cine documental “Encuentros de Otro Cine, EDOC” (2000) y el de ficción “Cero Latitud” (2004), más la presencia de nuevos grupos y colectivos que generan muestras en provincias, multiplican público e interés, de modo que el cine hecho en la mitad del mundo empieza a tener domicilio permanente en el mismo vecindario de la línea divisoria del planeta, el Ecuador.

Tras este este necio y largo andar y después de más de nueve proyectos de ley, once gobiernos y cerca de treinta años, el Colectivo Pro Ley de Cine –conformado por la Fundación Cero Latitud⁵, la Corporación Cinememoria⁶, la ASOCINE y EGEDA Ecuador⁷– consiguen en febrero de 2006 que el Congreso de la República apruebe la Ley de Fomento del Cine Nacional, y ese mismo año, el 18 de octubre, el Decreto Ejecutivo N° 1969 dicta el reglamento con las disposiciones para la aplicación de la Ley a través del Consejo Nacional de Cine (CNC) ente rector de las políticas públicas orientadas a fortalecer la industria cinematográfica y audiovisual en Ecuador.

A partir de ese año, en que Estado y sociedad asumen al audiovisual en su más amplio espectro como parte de su quehacer, la historia del cine en el país empieza a escribirse en otra página. Una distinta, donde al menos la orfandad y el ostracismo, en la propia tierra, empiezan a ser un ayer.

El fomento a la producción, la construcción de la ciudadanía audiovisual, la formación de públicos y la protección, rescate y salvaguarda del patrimonio fílmico y audiovisual son enunciados-objetivos del Consejo Nacional de Cine (CNC) que dejan entrever que desde el Estado es posible avizorar el inicio de otra época.

Integrado por cuatro delegados del sector público, tres delegados de gremios o colegios profesionales de cineastas el CNC, como amalgama de lo público y lo privado, busca liderar los procesos del desarrollo cinematográfico y audiovisual de Ecuador⁸. En ese

⁴ John Malkovich filma *The dancers upstairs (Pasos de baile)*; Taylor Hackford, *Proof of Life (Prueba de vida)* y Joshua Marston, *Mary full of grace (María llena eres de gracia)*.

⁵ Creadora y organizadora del Festival *Encuentros de Otro Cine, EDOC*.

⁶ Organizadora del Festival Internacional de *Cine de Quito, Cero Latitud*.

⁷ Entidad de Gestión de Derechos de Autor.

⁸ El CNC está conformado por un delegado de la Presidencia de la República, del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI), del Ministerio de Comercio Exterior, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y delegados de los gremios o colegios profesionales. (Uno por directores y guionistas, uno por productores y uno por actores y técnicos).

sentido, el fomento a la producción, objetivo prioritario de estos primeros años, ha significado la creación de un fondo de fomento y la implementación de mecanismos públicos para su manejo, asignación y entrega.

Desde 2007 el fondo de fomento para la producción empieza a operar a través de concurso público y un jurado internacional se encarga de premiar, según las bases y montos, a cada categoría (nueve en total). Cada año, desde la creación del fondo, el Estado a través del CNC ha repartido y entregado como ayuda a la producción alrededor de 700 mil dólares anuales para un promedio de 35 proyectos por año. Este capital semilla, entregado a la producción y a la creación, junto a la aparición de las nuevas tecnologías y formatos electrónicos de impresión digital de alta definición de imágenes en movimiento, indudablemente han puesto a la actividad cinematográfica en otra época, han sido el dínamo que dio vuelta a la pesada página de la historia de la producción cinematográfica en Ecuador.

Según las estadísticas oficiales, en la actualidad se estrenan tres largometrajes de ficción al año, frente a uno que esporádicamente se presentaba cada cuatro o cinco años antes de la creación del Consejo Nacional de Cine. Para 2012 y 2013 existen 15 proyectos en postproducción y 7 en rodaje. Estas cifras garantizan al Consejo la tasa de estrenos que se prevé desde lo público.

A partir de 2008, al concurso anual se incorpora la categoría “Producción audiovisual comunitaria” y se le asigna un fondo concursable de US\$ 70.000 para repartirse en 4 propuestas destinadas a “comunidades étnicas, afroecuatorianos, desplazados y grupos vulnerables”.

Esta categorización, como forma de organización y atención al tema “comunitario” a partir de la entrega de recursos económicos para la producción, es —en juicio del CNC— una respuesta a la demanda de apoyo a las generaciones jóvenes de comunidades y pueblos indígenas, “a su volumen de proyectos” que anualmente presentan desde la perspectiva de pueblos originarios y también es una forma de incentivar y atender el desarrollo de la producción audiovisual y su público en sectores históricamente excluidos, una forma de “sembrar ciudadanía”.

Si bien este fondo es una respuesta concreta e importante a la demanda de esos sectores porque los reconoce, visibiliza e incorpora a las políticas públicas —no solo como objetos sino como sujetos creadores—, es necesario explorar y hacer un primer acercamiento al significado de la categoría, a su sentido como proceso de comunicación y quehacer artístico, tanto para el sector público —el CNC— como para los grupos o colectivos que buscan, en nombre de comunidades, nacionalidades o pueblos originarios, grupos étnicos o de género, producir cine bajo el paraguas de lo comunitario ⁹.

⁹ Las categorías que concursan para la obtención de ayudas económicas del CNC son:

1. Escritura de guión: \$40.000 para 5 propuestas.
2. Desarrollo de proyectos cinematográficos y audiovisuales: \$30.000 para 2 beneficiarios.
3. Producción de cortometraje de ficción, documental y animación: \$50.000 para 4 proyectos.
4. Producción de largometraje de ficción: \$180.000 para 2 proyectos.

b) Experiencias seleccionadas

La propuesta comunitaria en tanto iniciativa audiovisual o “concepto cinematográfico” en Ecuador es un paraguas que cubre de una manera muy amplia todo tipo de iniciativas que tengan que ver con la comunidad y su quehacer. Todo aquello que significa reivindicación, su historia y sus derechos, su modo de vida y cosmovisión, sus imaginarios y desafíos como construcción colectiva caben como elemento de la propuesta audiovisual. Caben junto a las iniciativas de realización, las muestras de películas o vídeos, los programas de TV, las investigaciones históricas, las búsquedas de identidad, las formas de sobrevivencia. Y caben, asimismo, múltiples interpretaciones y formas respecto del comportamiento colectivo.

En esa medida hemos delimitado el campo a tres experiencias. La primera, la difusión, muestra o exhibición de películas como línea articuladora de acción: el *Festival Río de la Raya*. La segunda, la producción de programas audiovisuales a partir de la conformación de un colectivo profesional dedicado únicamente a producir propuestas, productos de comunicación, (programas, series, unitarios, reportajes y documentales), que sean a la vez herramientas del proceso de identidad, presencia, reivindicación y lucha de los pueblos originarios del Ecuador: la *Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP)*. Y la tercera, la realización audiovisual comprometida orgánica y militante, articulada dentro de la comunidad como línea de acción permanente, como un engranaje de la lucha comunitaria por preservar el territorio, el agua, la integridad y la cohesión social del pueblo: *Sarayacu*, una iniciativa de producción comunitaria de un colectivo en lucha.

1. Festival Río de la Raya

“El río es curso, camino, trayecto [...] Los seres humanos hacen vida junto y alrededor de un río, en sus orillas”¹⁰. A partir de esta reflexión y metáfora, un grupo de jóvenes universitarios, unidos no solo por su procedencia –el mundo rural como raíz– sino por las experiencias de comunicación nacidas de su aprendizaje en las aulas y la radio se juntan y de las inquietudes de un activismo político emerge el compromiso de lucha por la conservación de los ecosistemas, la tierra y los derechos ancestrales de las comunidades que los habitan.

A esta junta que significa suma, yunta que traduce objetivos comunes, también se añade, “por contraposición” de origen y pertenencia, la inevitable comparación de valores, mundo rural versus mundo urbano. En esta contradicción, lo comunitario como su sentido natural,

-
5. Producción del documental: \$100.000 para 4 proyectos.
 6. Producción audiovisual comunitaria: \$70.000 para 4 propuestas de comunidades étnicas, afroecuatorianos, desplazados y grupos vulnerables.
 7. Posproducción y finalización: \$120.000 para 4 proyectos.
 8. Festivales y muestras audiovisuales: \$70.000. Se priorizarán propuestas destinadas a sectores de difícil acceso, para 4 aspirantes.
 9. Distribución y exhibición: \$40.000, 2 seleccionados, 1 para distribución de un filme terminado y 1 para exhibición, únicamente para salas de cine, con programación de películas nacionales y latinoamericanas.

¹⁰ Entrevista a Maritza Chimarro, *Festival Río de la Raya*. Quito.

emerge y, a decir de la propia experiencia de los activistas “solo con la voz ya vas reconociendo que tienes un sentido comunitario, que lo comunitario es genético, ancestral”¹¹. En ese sentido, en ese encuentro de descubrimientos mutuos se va gestando una pequeña sociedad de proyectos y sueños necesarios. “Pasamos a otro escenario a trabajar con comunidades vulnerables, donde hay crisis social, donde hay más complejidad de problemas. Trabajamos en la Amazonía norte, con tres comunidades focales –los pueblos Siona, Sëcoya y Cofán–, todas ellas asentadas en el curso de un río, a las orillas del río Coca”¹². Por ello el nombre de esta propuesta de trabajo, por el universo y entorno madre que articula y guarda la vida de comunidades y pueblos distintos. Sëcoya significa *río de la raya* y el nombre del festival es tomado del *paicoca*, la lengua de los pueblos Siona y Sëcoya.

Se busca coadyuvar al crecimiento cualitativo de esas comunidades que resisten en un ecosistema contaminado y erosionado por la presencia de la industria petrolera, hacer de esa iniciativa una didáctica de reflexión, aprendizaje y enseñanza para que la organización madure y genere respuestas de consenso a su realidad. Provocar interés por los problemas y crecer en la búsqueda de soluciones a sus necesidades, mirar como comunidad las experiencias de los otros y extraer enseñanzas que puedan contribuir a resolver el conjunto de problemas que el llamado desarrollo provoca. Indagar en los porqués: ¿por qué tanta enfermedad? ¿por qué la salud es precaria? ¿por qué la escuela es un idioma extraño? Apostar a que la difusión del audiovisual signifique formación a partir del entendimiento de que la imagen –y su lenguaje– es “una herramienta que coadyuva a profundizar en la experiencia sociocomunitaria”, es lo que el Festival Río de la Raya se juega en su propuesta de trabajo, porque según su propio criterio “los espectadores de las películas son habitantes de la devastación y están conscientes de ello, de su crisis alimentaria, por la ausencia del bosque, y organizativa por el deterioro de la comunidad...”¹³ buscan dar soluciones a esta situación.

Por esa razón para este colectivo de trabajo la idea de la muestra es sembrar y desarrollar en el individuo y los colectivos un sentido crítico de la realidad y de sí mismos a partir del audiovisual. “Si nos hubiesen presentado esa película antes, nosotros no habiéramos botado la selva”, es la reflexión que sintetiza el efecto que produce en la gente de las comunidades el ejercicio del festival, el hecho de mirar y oír. Por ello las películas que componen la muestra son experiencias de vida, de comunidades en resistencia. Son casos o ejemplos concretos de lucha que se han dado en otras geografías y latitudes. Son las evidencias ciertas de la preocupación permanente por la el agua, la tierra, la vida y los derechos, es el testimonio de la oposición sustantiva a las políticas extractivistas de los gobiernos y las compañías transnacionales.

Apostar a la formación y a la generación de una conciencia que concrete acciones como organización significa, para el colectivo del festival, trabajar a partir de cuatro ejes de reflexión: la salud, el ambiente, la organización comunitaria y la educación. Temas que articulan y promueven acciones de capacitación, que alimentan la resistencia como pueblo,

¹¹ Íd.

¹² Íd.

¹³ Íd.

como cultura viva que reclama su derecho a la sobrevivencia en un estado “plurinacional y diverso”. El ser conscientes de su raíz y cultura, de su lengua y tradición, empuja a un despertar. Son actores comunitarios y vivir en comunidad es aprender a defender y reclamar los derechos. En esa medida la comunidad en su conjunto es la que está involucrada en esta iniciativa. Es la Asamblea con su directiva la que da soporte al festival y es la comunidad, lo comunitario como concepto y destino, aquello de lo que se alimenta el espíritu del trabajo.

En esa medida, el sentido de responsabilidad con el otro, que es hermano, permite resolver las necesidades básicas de campo y las herramientas para el trabajo (un proyector INFOCUS, un parlante amplificador y una sábana blanca como pantalla, a más de las películas entregadas por sus directores dentro de un acopio solidario al que se convoca públicamente). Con estas herramientas y la solidaridad de los cineastas se garantiza continuidad dentro de la comunidad.

Compartir es el principio rector. No obstante, el auspicio grueso que permite trabajar con perspectiva o la columna en que se sostiene esta experiencia, proviene únicamente de los fondos concursables que otorga el Consejo Nacional de Cine. El colectivo Río de la Raya, pese a haber criticado el modelo de entrega de esos recursos que, a su juicio, “no instauran procesos”, se sostiene y financia precisamente a través de ellos. En esa medida, la dependencia de esa política pública y sus iniciativas es muy alta. Son ya cuatro las ocasiones en que el CNC ha apoyado el Festival Río de la Raya. En virtud de esta colaboración, el colectivo logró el apoyo para la realización, en las orillas del río y con las comunidades, de un documental propio. Esta iniciativa genera una nueva época y un tiempo de experimentación propio. La producción como fin es un nuevo estadio de su quehacer y se incorpora, a juicio de sus miembros, como consecuencia de la propia experiencia.

2. Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP)¹⁴.

La necesidad de “contar desde uno mismo” es la que anima e impulsa a generaciones jóvenes del campo y la ciudad, de comunidades o colectivos marginados, a reflexionar sobre sí mismos experimentando cine.

Usar las herramientas que “la modernidad” provee –la comunicación audiovisual para develar el colectivo que habitan y ser voz propia– es lo que convoca a un grupo de mujeres indígenas a mostrar la realidad, las muchas realidades que su ser más íntimo y auténtico puede reflejar desde la raíz, desde la identidad y pertenencia, desde el *runa* como esencia del ser.

En el universo kichwa y en el universo de la comunidades kichwa de los Andes, la palabra *runa* expresa un concepto total envolvente: ser humano. Pero a diferencia del genérico

¹⁴ La CORPANP es una institución sin fines de lucro que promueve la investigación, documentación, producción y difusión audiovisual de la situación económica, social, educativa, organizativa, cultural de las Nacionalidades, Pueblos y de la sociedad en general. Véase <http://www.corpanp.org/>

“hombre” del español, el *runa* es persona humanidad, es geografía y clima, es naturaleza y entorno. *Runa* es el individuo colectivo, es un sujeto sustantivo que cualifica. *Ñuka runakuna*, nosotros seres humanos, el plural, nosotros la gente, expresa ante todo el concepto humanidad, su ser social aglutinante y permanente, la comunidad, pero no como la suma de individuos o personas, una matemática que empobrece porque lo vuelve masa, sino como la esencia que genera y multiplica vida, que propone crecimiento y sueños, que es herencia y camino, un imaginario que viene desde antes, desde el *ñawpapacha* o *ñawpa tiempo*, el tiempo antiguo, el más antiguo, el inmemorial, el que se hace calendario cuando el *runa* nace.

“Contar la historia que no ha sido contada y, qué mejor, desde adentro hacia afuera y no desde afuera hacia adentro”, es decir desde el nosotros más profundo, desde el *runa* y no desde otras cosmovisiones y lecturas, desde otras culturas y otras lenguas. “Desde la óptica de mis raíces, de mi raíz identitaria, desde mi ser *runa*, desde ahí...” señala Saywua Kullur¹⁵, una de las integrantes de este colectivo. Esa necesidad empuja a hacer producciones audiovisuales, motiva a que las mujeres agrupadas en la CORPANP cuenten, o por lo menos intenten hacerlo, “lo poco que se puede a través del vídeo”, porque la esencia del ser, en sus propias palabras, “el ser *runa* es el que me ha hecho hacer lo que estoy haciendo ahora”.

Esta postura de fe, en muchos casos militante, define una práctica orgánica de creación y gestión. Por ello para muchos jóvenes, mujeres y hombres comprometidos con su ser, lo comunitario como acción y la comunidad como esencia, emergen juntos como la luz creativa, la génesis guía de los procesos¹⁶.

En ese sentido hacer cine comunitario “es un despertar”, una búsqueda y un proceso en construcción para hacer juntos el *ñucanchik muskuy*, es decir “nuestros sueños”. Ese despertar para soñar es el criterio que hace madurar el sentir profesional y el ideal de algunas realizadoras kichwas de la sierra. “La comunidad empatiza cuando sabes que tú sola no puedes hacerlo”. Ese reconocer las limitaciones del singular para dar paso a la potencia del plural es un ejercicio natural que nace de la memoria genética, de una forma de ser y de trabajar con todos, es decir la minga¹⁷.

Hacer comunidad desde el audiovisual es hacer minga. “No se hace una minga solo cogiendo pico y pala; la minga se hace como lo hacemos aquí, la minga de pensamientos, de ideas para que un producto salga”, dice Saywua Kullur. Esta práctica, un legado inmemorial, traduce tradición y significa recuperar y nutrir el quehacer nuevo con la raíz antigua, con los métodos del trabajo comunitario, con ese espíritu de pueblo originario. Significa reconocer y observar el respeto profundo a los espacios productivos y a los procesos de organización, sus tiempos y ritmos, sus necesidades y puntos de vista en tanto comunidad, sus instancias de organización y de decisión, sus formas de producción, de

¹⁵ Entrevista a Saywua Kullur de la CORPANP.

¹⁶ Para la CORPANP, la construcción de un Estado Plurinacional “[...] supone la creación y participación real de todos sus habitantes en las estructuras estatales, pero sobre todo que a través de contar las realidades desde nosotros mismos podremos reflejar a través de los medios y formas de comunicación nuestra manera y formas de entender, sentir y vivir la vida” (véase <http://www.corpanp.org/>).

¹⁷ *Minga* o *minka*: trabajo comunal y recíproco.

siembra y de cosecha. Allí, en esa dinámica, el autor individuo de la obra se disuelve en el colectivo, en lo comunitario como hacedor y protagonista.

Parecería ser que para muchos actores o gestores culturales que sostienen el quehacer comunitario en Ecuador, lo comunitario como concepto por desarrollar, como ideal por alcanzar, es un regreso a la matriz, a los orígenes para desde allí, desde la raíz, generar y enriquecer el trabajo creativo, la minga. En ese sentido lo comunitario lleva implícita — como meta o aspiración— la construcción de un método de trabajo, de una línea o camino por transitar, sobre la base de compartir. Para Saywa Kullur: “Esa unión y ese trabajo en colectivo hace que la producción audiovisual comunitaria no sea solamente irse a la comunidad, poner una cámara y se acabó. ¡No! [...] Creo que la producción comunitaria, al menos desde mi punto de vista, para mí como Saywua, es también realizar una entrevista en idioma propio, porque solo así tu podrás sacar la esencia que realmente quieres que se muestre en el video”.

Detrás de toda esta propuesta, es indudable que un camino de experimentación y de preguntas articula este proceso en construcción y lo desafía. Contar “desde” y “a partir” de la comunidad se vuelve un “reto-tarea” que, para muchos colectivos, implica capacitación en tres ejes temáticos, como ellos mismos los establecen: “la cosmovivencia de los pueblos”, “el eje sociolingüístico” y “el técnico”, una trilogía de saberes que sirve para ubicar la dimensión del desafío. En ese sentido el eje técnico, “lo hemos dicho a los compañeros, lo puedes aprender donde quiera y como la gente te enseña”, señalan los de la CORPANP, pero la idea contar, del qué contar y cómo hacerlo es lo más importante, “es lo que nosotros hemos venido trabajando”.

Con este anhelo el colectivo ha buscado concretar su búsqueda para salvaguardar la memoria de los pueblos originarios, para construir el diálogo intercultural, produciendo documentales, series y otros productos audiovisuales. La serie *Kikinyari*, el programa de televisión *Sarayuk*, la propuesta audiovisual a través del Internet *Runa TV*¹⁸, son algunas de sus creaciones colectivas más visibles en este tiempo de búsquedas, aprendizajes y enseñanzas en una coyuntura donde los fondos no reembolsables del CNC cumplen un importante papel de dinamismo y sostén, una oportunidad única que se abrió para hacer, “para aprender haciendo”.

Un “aprender” que luego será necesario “desaprender”, si es que se quiere generar procesos de enseñanza-aprendizaje propios que robustezcan sobre la marcha, en la propia lengua y desde el propio barro, búsquedas de identidad, memoria y pertenencia de los grupos excluidos, no solo de los habitantes del sector rural, sino también de aquellos grupos que habitan las ciudades grandes, los indígenas “urbanos” que migraron a Quito y Guayaquil, y de las otras comunidades y pueblos que se agrupan por raza (afrodescendientes), o por género (los GLBT).

Generalmente, y como una tendencia, la categoría “producción comunitaria” se “lee” como un espacio de financiación y uso exclusivo de los indígenas. El impacto del fondo del CNC para el surgimiento de propuestas, grupos y colectivos es determinante porque la

¹⁸ El detalle de los productos y sus características temáticas y técnicas se encuentran en la página web de la CORPANP: <http://www.corpanp.org/>

producción comunitaria deja de ser un enunciado o aspiración, para ser trabajo y práctica concreta y, en muchos casos, mecanismo de sobrevivencia para determinados colectivos.

“La apertura que ha tenido el CNC, al menos en materia de producción comunitaria, ha sido buena en el sentido de que nos dan el chance de presentar los proyectos [...]. La dificultad que vemos, al menos para nosotros, es que ellos hablan de producción comunitaria pero desde el escritorio”, señala Saywua Kullur. En esa medida las falencias de un proceso, en términos de concepto y aplicación, resultan todavía numerosas. Lo comunitario es un escenario no muy cercano y claro de leer para el sector oficial y a la pregunta de ¿qué se entiende por cine comunitario? la respuesta es aún más vaga, “No conocemos mucho más de él que lo que han revelado los fondos concursables del CNC”¹⁹. La producción audiovisual comunitaria es una interrogante que está en proceso de respuesta y que aún camina por el amplio espectro de la ambigüedad y de la duda. ¿A qué se considera como cine comunitario en Ecuador? ¿Al proceso de producción llevado adelante por una comunidad y sus miembros? ¿“Aún cuando los contenidos que aborden sean más cercanos a una película de Steven Seagal, que a temas propios de su día a día”? ¿O se asume como comunitario aquella producción externa hecha por gente fuera de la comunidad que busca “[...] anclar una respetuosa mirada antropológica en las expresiones culturales de las comunidades y los pueblos”?²⁰. Estas son algunas de las preguntas que golpean la reflexión del CNC.

Fuera de la entrega de los recursos económicos a través de un concurso público, no se ha desarrollado ningún otro acuerdo entre el sector oficial y los grupos de gestión comunitaria. No existe otro punto en común o campo de discusión. El poco conocimiento que se tiene sobre el “otro” que le habita, sobre lo que hace, le añade a la relación institución pública-gestores comunitarios, Estado-comunidad, una cierta dosis de especulación y distancia. Por ello lo que interesa conocer desde lo público, como política, es el proceso que se sostiene y alimenta detrás del enunciado o reconocimiento del cine comunitario como categoría de un concurso público. ¿Cuáles sus objetivos y qué hay después de la entrega de fondos a colectivos, que en muchos casos se organizan a partir de y para esta coyuntura? ¿Cuál es el sustento en tanto política pública, sus razones y contenidos como acción política? En ese sentido interesa saber donde está el acento de todo este proceso. ¿Es parte de una planificada acción de gestión política de gobierno para la construcción de bases ciudadanas de apoyo? ¿Es una iniciativa de Estado que apostando al cine como el motivador o dínamo de la comunidad busca el crecimiento de la organización social? ¿Es una concesión de gobierno o una conquista del sector indígena? o ¿Es una propuesta que busca aportar e innovar al cine y su lenguaje desde otra construcción, desde otra cosmovisión, desde otras sensibilidades, desde otras culturas?

Las respuestas a estas interrogantes las irá dando el propio proceso. En todo caso y por lo pronto, en ambos sectores, Estado y comunidades, lo comunitario se define básicamente por el hecho de ser “un quehacer con la comunidad”. Esa definición es el acuerdo tácito que articula la política pública y el quehacer audiovisual para las comunidades. Por lo tanto, el “hacer con” es la clave para lograr recursos públicos y para abrir la comprensión de una aspiración de los comuneros. Para los colectivos audiovisuales de los pueblos originarios,

¹⁹ Entrevista a Maite Galarza. Consejo Nacional de Cinematografía (CNC).

²⁰ *Íd.*

indígenas de las tres regiones del Ecuador —costa, sierra y amazonía— “hacer con la comunidad” es una aspiración que permite explicar desde adentro, desde la mirada de la comunidad, la naturaleza de las cosas, el conocimiento real y concreto que sobre ellas se tiene, el mundo espiritual que los nutre, su esencia colectiva y su historia en tanto herencia de mayores; algo así como la casa grande heredada del tiempo antiguo, la comunidad cuna y hogar, una realidad, una presencia argumento que contrapone con su sola existencia al relato oficial de la historia del Estado nacional, un relato que invisibiliza o, en el mejor de los casos, “blanquea” la esencia de la comunidad en el tiempo. “Hacer con la comunidad”, para el Consejo Nacional de Cine, es la condición mínima necesaria para que un colectivo, cualesquiera sea su origen, pueda optar por el premio *Producción audiovisual comunitaria* en el concurso anual de fondos.

3. Sarayacu

Sarayacu es una comunidad de indígenas migrantes de la sierra que seguramente escaparon de la esclavitud de los españoles en los primeros años de la conquista y se refugiaron en el límite de la ceja montañosa de la cordillera central de los Andes, antes de que empiece la llanura aluvial. Fueron los primeros que organizaron la lucha de resistencia a través de la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP), sus primeros dirigentes y los primeros en participar en la primera marcha indígena que permitió que el Estado blanco mestizo reconociera y legalizara su territorio.

Aquello creó unidad y conciencia frente a los nuevos tiempos y su sino: la perspectiva de la explotación petrolera. Junto a ello, un importante influjo del shamanismo en la conciencia de Sarayacu dio lugar a una simbiosis muy particular porque la gente es teóricamente católica, pero sigue siendo ancestral y culturalmente parte de la filosofía y teología de Pachakamac, donde todos somos parte de la energía vital del cosmos: en esta época somos seres humanos, pero posteriormente podemos ser pájaros, ser plantas, tigres o estrellas; por lo tanto es necesario respetar a los otros seres vivos.

“La razón de ser del cine de Sarayacu es la comunidad, su lucha, la conservación de su cultura, su tierra [...] La comunidad se expresa a través del cine y el cine expresa el punto de vista, la lucha, la acción de la comunidad, todo lo cual está plenamente imbricado”²¹.

Esta afirmación, en voz del forjador de la primera generación de realizadores audiovisuales de la comunidad kichwa de Sarayacu, caracteriza la esencia de un cine comunitario, militante y en lucha, engranado directamente al proceso histórico de resistencia y supervivencia de una de las comunidades más emblemáticas de la amazonía centro de Ecuador. En ella la producción audiovisual comunitaria es un ejercicio orgánico, que expresa y recoge de manera viva y actual la respuesta comunitaria a la agresión sistemática de un Estado nacional que impulsa, por sobre cualquier punto de vista o consideración, la política extractivista, la ampliación de las fronteras del petróleo y sobre todo la minería como “condición o sinónimo de desarrollo”.

En esa lucha de resistencia el cine comunitario de Sarayacu es un instrumento de difusión imprescindible, una herramienta necesaria para la memoria, el conocimiento y la difusión

²¹ Entrevista a Alejandro Santillán, instructor audiovisual, Sarayacu.

de las razones y derechos que les asisten a los últimos bastiones humanos que defienden el bosque primario y lo que él guarda.

“Lo importante para ellos es ser aceptados en la comunidad; el vivir con la comunidad, el trabajar con la comunidad [...] esta forma de ser y de ver el mundo es la que sostiene su resistencia e inteligencia, es la que da luces para sostener la larga lucha”²².

A decir de su instructor, la comunidad aprendió rápidamente el valor, el poder de la comunicación y empezaron a desarrollarla como instrumento de su lucha, allá por los 1980. “Invitaron a cineastas, más aún llamaron a gente para que filmara, lo que desató una experiencia, pero sobre todo una certeza de que la comunicación es un poder”. Conscientes de esa realidad, diseñaron conjuntamente con amigos instructores el proceso de capacitación para la comunicación. Se hicieron talleres con jóvenes responsables de llevar adelante el proceso de comunicación con cámara²³. Son ellos, mujeres y hombres jóvenes, el símbolo de integridad de los pueblos indígenas frente a las petroleras y el gobierno, son la generación que sostiene el trabajo, la que implementa las decisiones de la asamblea y la que escucha y respeta las orientaciones espirituales de su Shamán.

Junto a la conciencia de la comunidad, madurada en el proceso de lucha, la tecnología posibilitó el hecho de que en la selva sus habitantes pudieran hacer películas; “si no había video, con el celuloide eso hubiera sido imposible”. Entonces, conciencia, más necesidad para comunicar, más voluntad política para hacerlo, más conocimiento y talento, y más tecnología, sumaron espacio y edad para la producción audiovisual propia de la comunidad. Los recursos técnicos (cámara, computadora para edición y demás implementos) fueron gestionados por la comunidad como parte de su quehacer ante ONG (donaciones) y, paralelamente, generaron un recurso comunitario que ayuda a la producción y le da sustento.

Sarayacu es un proceso de autogestión, de autofinanciación y de autoafirmación. “La gente deja de hacer sus tareas diarias con tal de aportar a una película. Si se trata de una historia comunitaria, a veces la comunidad entera se ocupa de participar en la película días enteros”. En ese sentido el gran valor de esta experiencia, en palabras de Santillán, “es que la comunidad está detrás del mundo audiovisual de los jóvenes, la comunidad es absolutamente consciente de la importancia de ese mundo y es absolutamente consciente de que si la gente de la selva o los pueblos no utilizan la comunicación y no son dueños de sus propios medios de comunicación, siempre van a estar alienados por los medios masivos”.

c. Concepto de los actores

“Primero tuvimos que aprender a nuestra manera y después comenzar a investigar”²⁴.

Cada experiencia de “producción audiovisual comunitaria” es única y responde al punto de vista y objetivos del colectivo, a su naturaleza como propuesta, al medio en el cual surge y

²² Íd.

²³ Heriberto Gualinga, uno de los más destacados jóvenes realizadores de Sarayacu, realizó *Soy defensor de la selva*, Premio Anaconda 2004, categoría documental.

²⁴ Entrevista a Saywua Kullur, CORPANP, Quito.

se desarrolla, a su proceso de maduración, que es una interrelación estrecha con la comunidad y la evolución de la realidad que la envuelve. En ese sentido hay propuestas de colectivos que empiezan *difundiendo* películas para luego terminar *haciendo* películas y hay colectivos de productores o realizadores que además de la realización sostienen la exhibición y difusión. Y hay propuestas de realizadores o colectivos de realizadores que se centran en la sola exhibición de películas como camino para “crear conciencia”.

En esa medida las reflexiones respecto del camino y su andar son múltiples y cubren un amplio espectro de inquietudes y preocupaciones. Para la gente del *Festival Río de la Raya* o comunitario significa “poder levantar un colectivo en resistencia y el festival ayuda a ese proceso, lo acompaña generando o alimentando un proceso de formación que permita crear y usar algunos instrumentos para la resistencia. En esa medida se genera la inquietud de usar esta herramienta, el audiovisual, como algo propio”²⁵.

Esta visión de hacer del audiovisual una herramienta de amplio espectro, que coadyuve a la lucha, a la resistencia, a la construcción de la memoria, como a la formación de la gente, al conocimiento, como a la enseñanza, la comparten la gran mayoría de grupos y colectivos que “trabajan la propuesta de lo comunitario”. Compartir es parte de un mismo sentir, de un mismo criterio que va desde la esfera de la realización hasta la de las muestras y festivales. De ahí que en el universo de la comunidad el autor no es el individuo sino el colectivo, y este concepto de que el cine comunitario no expresa el punto de vista de una persona autor, sino el mirar de una colectividad, es también otro espacio común compartido por los grupos o colectivos comunitarios.

En Sarayacu, como en la CORPANP y al interior de otras colectividades de productores, “[...] el cine comunitario expresa la cultura y quiere manifestar la cultura; es una de las razones por las que se hace cine, que se conozca, que se conserve, que haya una memoria de la cultura”²⁶. Hacer del cine comunitario, del celuloide, de la cinta de video o del *chip* de memoria el banco que guarda y conserva la memoria oral, es un objetivo de todos los actores del quehacer de realización comunitaria. Por lo tanto, acercarse a la visión comunitaria del cine es adentrarse en un universo distinto, en un concepto diferente de la vida, un concepto que implica, como información genética, defender a la *Pachamama*. Desde ese punto de vista, el cine comunitario –expresa Santillán– “es un instrumento de organización y de lucha, y eso es importantísimo”.

Acaso esta característica de ser más instrumento ideológico-político que obra cinematográfica lleva que el cine o el audiovisual comunitario sea una creación más cercana o afín a la política que al lenguaje cinematográfico. Hay como un preconceito que se manifiesta casi como una tendencia en los colectivos de producción y realización: priorizar “contenidos” por sobre cualquier consideración de uso y búsqueda de belleza dentro de su propia naturaleza, es decir dentro del arte cinematográfico.

Por ello, público y animadores o activistas que manejan las muestras de cine comunitario tienden a suscribir la reflexión de la gente del *Festival del Río de la Raya*: “En general, la característica estética del audiovisual indígena comunitario es su deficiencia como imagen

²⁵ Entrevista a Maritza Chimarro, *Festival Río de la Raya*, Quito

²⁶ Entrevista a Alejandro Santillán, instructor audiovisual, Sarayacu.

y lenguaje. Estéticamente las películas no son buenas aunque el tema y su enfoque sean correctos”²⁷. Una realidad que advierte, más que una característica común, una deficiencia común preocupante, porque lo comunitario, el cine comunitario parecería ser un campo que justifica, que tolera, la ausencia de búsqueda y rigor artístico. “En todo caso y a pesar de esa deficiencia como característica, las películas son útiles”, se suele repetir hasta el cansancio casi como una oración o justificación necesaria.

d. Conclusiones, recomendaciones

En el Ecuador oficial el surgimiento de la Producción Audiovisual Comunitaria como categoría de concurso ha sido en estos primeros años un anzuelo, un sinónimo o espacio para la entrega de recursos. Su debilidad conceptual como propuesta y proceso, el amplio concepto “con la comunidad” como respaldo oficial o contenido sobre el cual se asienta la base que justifica la entrega de recursos, hacen del tema —cine comunitario— un amplio campo para la experimentación e improvisación, un universo permeable, sujeto a una multiplicidad de lecturas e intereses.

La comunidad histórica es una vertiente alimento de los pueblos originarios, es una impronta que genera pertenencia e identidad a sus habitantes, es un espíritu que los habita y los caracteriza, en su vestimenta, su cromática y su piel de adentro. En esa medida en el Ecuador de Sarayacu, de los colectivos de la CORPANP y del *Festival Río de la Raya*, así como en el de las otras comunidades y grupos, rurales y urbanos, la práctica de la producción audiovisual comunitaria se va haciendo a su manera y bajo sus necesidades como colectivos. No hay una partitura común como tampoco existe un espacio de reflexión único sobre el quehacer desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico.

En un país donde no existe tradición de producción comunitaria, esta se fue haciendo en el andar del realizador, a partir de la intuición de cada gestor o activista del audiovisual. En ese sentido, cada colectivo propone y trabaja de acuerdo a su intuición colectiva, a su imaginario, modelo o ejemplo. “Nosotros tomamos como ejemplo el trabajo que ha venido realizando Bolivia”, señala la CORPANP y es a partir de esos referentes del conocimiento, de esas experiencias, que van haciendo su propuesta de cine comunitario en la mitad del mundo. “Hemos hecho como a la inversa, hemos tenido la necesidad misma de hacer producción audiovisual y eso es lo que nos ha hecho primero hacer y después ir buscando el porqué”, dice Saywua Kullur.

Esa misma necesidad de hacer para luego repensar lo hecho parecería acompañar a la postura oficial del CNC. El genérico “hacer con la comunidad”, su argumento para abrir los fondos a esta inquietud, es el pretexto, “la oportunidad” para que las comunidades y sus activistas reivindiquen la raíz histórica de la identidad y pertenencia en tanto pueblos originarios. El difuminado “con”, como contenido, es un anzuelo que posibilita toda suerte de interpretaciones y usos. Esa es su ventaja, como se señaló anteriormente; es como un “cajón de sastre”, un universo multipropósito que se ajusta a cualquier laboratorio. Puede ser membrete o sustento, dependiendo del colectivo y el interés de uso o empleo. En ese sentido, la comunidad y su quehacer son un espacio frágil, un amplio campo de disputa, sujeto a un juego de intereses muchas veces perverso. Y ahí radica su desventaja.

²⁷ Entrevista a Maritza Chimarro, Festival Río de la Raya, Quito.

El concepto histórico de lo comunitario andino, como filosofía de vida y resistencia, no siempre suele corresponder a su naturaleza e historia. En otras manos e intereses, muchas veces suele compartir vecindades con posturas y prácticas que obedecen a motivaciones y negocios diametralmente opuestos al espíritu comunitario. No es el modelo de vida, el sistema económico, político y social o los tradicionales agentes de la historia, el Estado y sus instituciones, la iglesia y sus misiones los únicos que han erosionado el sentido de la comunidad. Nuevos agentes, los señores de la modernidad, nuevos discursos y nuevos políticos se van sumando a esta amenaza que bajo el membrete del desarrollo buscan apadrinar, ser parte sustancial, del universo de la comunidad.

En esa medida, a propósito de la profundización de la política extractivista, de la apertura a la transnacionales, mineras sobre todo, podemos visualizar, casi palpar, la práctica de cooptación de espacios, temas y escenarios, la incorporación de una presunta conducta de “sensibilidad social” que suelen poner en práctica las empresas transnacionales interesadas en los recursos naturales²⁸ ..

Desde esa perspectiva, la propuesta de la producción comunitaria en la mitad del mundo, atada a la política institucional debe aspirar a superar el espacio de ser solamente categoría de concurso para transformarse en proceso, un proceso cualitativo que contribuya además de a la comunidad y su realidad histórica, a la lucha reivindicativa, al lenguaje cinematográfico a su concepto estético. Para ello los actores involucrados, los grupos de producción de los pueblos originarios y sus realizadores deben procurar niveles de reflexión crítica sobre sí mismos, sobre el proceso construido y sus perspectivas como quehacer e instrumento de comunicación, resistencia y lucha, muy altos y estrictos.

En esa discusión, lo cinematográfico debe ser el sostén de una visión y de una práctica encaminadas a enriquecer la universalidad del lenguaje de la imagen en movimiento en la mitad de la tierra.

Empujar la formación desde adentro y darle continuidad al proceso es asunto pendiente en todo este proceso.

²⁸ El ejemplo que figura en los Anexos (IV. Testimonio gráfico [Nº 14](#)) sobre el Grupo Lafargue es un claro ejemplo de ello.