

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**LUIS STÉFANO MURILLO REYES**

**CHONEWOOD: UNA HISTORIA PARALELA DEL CINE  
ECUATORIANO**

**SÃO CARLOS**

**2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**LUIS STÉFANO MURILLO REYES**

**CHONEWOOD: UNA HISTORIA PARALELA DEL CINE**  
**ECUATORIANO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual, para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.**

**Orientador: Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto**

**SÃO CARLOS**

**2020**



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

## Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Luis Stefano Murillo Reyes, realizada em 06/02/2020:

---

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto  
UFSCar

---

Profa. Dra. Carla Daniela Rabelo Rodrigues  
UNIPAMPA

---

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Carla Daniela Rabelo Rodrigues, Alessandro Constantino Gamo e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

## **Agradecimientos**

Primeramente, quiero agradecer a mi orientador Prof. Dr. Arthur Autran por la gran ayuda en este largo proceso, por todas las indicaciones y conversas que fueron de vital importancia para la realización de este trabajo.

A *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior (Capes)* por el financiamiento proporcionado para la realización de esta investigación.

Agradezco al Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, y a todos los profesores del programa que fueron parte de esta trayectoria.

A mis camaradas y amigos del programa Natalia, Eduardo, Nadia, Tamara, por el apoyo, la amistad, la camaradería y estar siempre presentes conmigo.

A los cineastas de Chone que con sus procesos y su trabajo me alentaron a realizar y visualizar de cierta forma su trabajo. Especialmente a Fernando Cedeño por las entrevistas que muy gentilmente me concedió y por todo el material enviado, que me ayudaron y fueron parte fundamental de esta investigación.

Y finalmente quiero agradecer a mi familia, en especial a mi madre por todo su apoyo incondicional en todas las decisiones he tomado y por ser el motor fundamental de mi vida.

## **Resumen**

Esta pesquisa se propone investigar el cine realizado en la ciudad de Chone ubicada el litoral ecuatoriano. Aquí desde 1994 se viene dando un fenómeno dentro del cine ecuatoriano históricamente marcado por una discontinuidad. Este fenómeno es llamado de Chonewood que nace en un inicio como la necesidad de contar historias propias de los cineastas de Chone, influenciados por el cine extranjero que llegó a las salas de cine de la región y principalmente por el entorno violento de la ciudad. En un primer momento es realizado un panorama histórico de la historia del cine ecuatoriano centralizado en las grandes ciudades del país, Quito y Guayaquil, con fin de entender las discontinuidades en la producción y por otra, parte en varios momentos, el Estado como partícipe en el apoyo a la producción nacional. En seguida se estudia el cine de Chonewood, el trayecto de los cineastas, los procesos instaurados, la circulación y distribución en el mercado informal de sus filmes, y los encuentros y desencuentros con el Estado y la academia.

### **Palabras clave:**

Cine ecuatoriano; cine regional; Chonewood; historia del cine; América latina

## **Abstract**

This research investigates the cinema made in the city of Chone located on the Ecuadorian coast. Here since 1994, there has been a phenomenon within Ecuador's cinema historically marked by a discontinuity. This phenomenon is called Chonewood that was born at first as the need to tell stories by filmmakers of Chone, influenced by foreign cinema that arrived in the cinemas of the region and mainly by the violent environment of the city. At first, a historical picture of the history of centralized Ecuadorian cinema is realized in the country's great cities, Quito and Guayaquil, in order to understand the discontinuities in production and, on the other hand, part at various times, the State as participate in supporting domestic production. Then, the Chonewood cinema, the filmmakers' journey, the processes established, the circulation and distribution in the informal market of their films, and the encounters with the state and the academy are then studied.

## **Keywords:**

Ecuadorian cinema; regional cinema; Chonewood; film history; Latin america

# Sumario

<b>Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>1 – Breve historia del cine ecuatoriano.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 El cine llega a Ecuador.....</b>	<b>14</b>
1.1.1 Primórdios y primeras exhibiciones.....	14
1.1.2 Carlo Valenti y los primeros registros en el Ecuador.....	15
1.1.3 El cinematógrafo en las plazas.....	18
<b>1.2 Una pequeña época de oro del cine ecuatoriano.....</b>	<b>21</b>
1.2.1 La exhibición en los años 1920.....	21
1.2.2 Empresa Ambos Mundos.....	22
1.2.3 Augusto San Miguel y Carlo Bocaccio.....	24
1.2.4 Carlos Crespi y el documental etnográfico.....	27
1.2.5 Ocaña Films.....	28
<b>1.3 Los inicios del cine sonoro en Ecuador: Melodrama y cultura popular.....</b>	<b>29</b>
<b>1.4 Documental indigenista.....</b>	<b>31</b>
<b>1.5 Años 1970 y 1980.....</b>	<b>32</b>
<b>1.6 Nuevo Cine Ecuatoriano.....</b>	<b>34</b>
<b>2 – La historia de Chonewood.....</b>	<b>41</b>
<b>2.1 Una primera etapa de Chonewood: 1994- 2000.....</b>	<b>41</b>
<b>2.2 Nuevos procesos cinematográficos: Una segunda etapa 2001- 2009.....</b>	<b>53</b>
2.2.1 Nuevos contextos de producción.....	54
2.2.2 Fernando Cedeño, <i>Sicarios manabitas</i> .....	57
2.2.3. Procesos cinematográficos de Nixon Chalacamá.....	60
<b>2.3 Nuevas producciones y encuentro con la academia y el Estado – La tercera etapa 2009 -....</b>	<b>65</b>
2.3.1 Encuentro con la academia.....	65
2.3.2 Encuentro con el Estado.....	69

<b>3 - Conclusiones .....</b>	<b>74</b>
<b>4- Referencias .....</b>	<b>78</b>
<b>5- Anexos.....</b>	<b>80</b>



## Introducción

En Ecuador en los últimos 25 años se viene dando un fenómeno dentro del cine local, un movimiento que es llamado de Chonewood, un juego de palabras entre Chone, la ciudad donde están siendo realizadas las producciones que serán analizadas en este estudio, y Hollywood, referente del cine mundial.

Chone es una ciudad situada en el centro norte del litoral ecuatoriano con una población aproximada de 126 mil habitantes (censo 2010) de tradición mayormente rural. Es aquí donde comenzó dicho movimiento, si bien ha sido la Costa ecuatoriana donde más han proliferado cinematografías populares, Chone se presenta como un fértil escenario analítico porque allí, desde 1994, se han producido decenas de cortos, medios y largometrajes que han demostrado tener la acogida y aceptación de un público amplio a nivel nacional.



Se puede afirmar que Chonewood es un fenómeno dentro del cine ecuatoriano justamente por su característica histórica de discontinuidad. A pesar de que en los años 1990 hay una continuidad en la producción, donde aparece una generación de cineastas que se encargó de producir cortos, medios y largometrajes de ficción, que se desarrollarían entre el realismo social, la denuncia y las adaptaciones literarias. La mayoría de estos nuevos cineastas vienen de clases sociales más privilegiadas, realizan sus estudios en el exterior principalmente en Cuba y los Estados Unidos, y se radican en las grandes ciudades del país como Quito, Cuenca y Guayaquil.

Octavio Getino, en su libro *Cine Iberoamericano - Los desafíos del nuevo siglo*, levanta las cifras que, entre 1988 y 1999, el Ecuador produjo un promedio de cuatro largometrajes al año e importó 510 películas para exhibirlas en salas comerciales. (Getino, 2002). Es evidente la desproporción entre la capacidad de producción nacional y el cine importaron en aquellos años. Otras cifras hablan de un estreno anual durante aquella década. No obstante, cabe recalcar que dentro de estas encuestas no se engloba otro tipo de cine que nacía dentro del litoral ecuatoriano.

Chonewood es dentro del cine local un contra punto a este tipo de cine que se estaba realizando en Ecuador. Cabe recalcar que Chonewood no nació como contestación al cine local centralizado en grandes ciudades, sino más bien como una forma y una búsqueda por parte de los cineastas para contar sus propias historias. Sus dos referentes, Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, no provienen de un estado social privilegiado, ni se desenvuelven en un entorno centralizado de gran ciudad. Basta repasar la trayectoria de los cineastas choneros para evidenciarlo. Tanto Fernando Cedeño como Nixon Chalacamá tienen sus orígenes en la zona rural de Chone, ninguno de los dos terminaría sus estudios y no tienen ninguna formación formal en cine. Estos factores influyen en la temática que desde un inicio tomarían sus filmes, por una parte, el modo de realizar sus películas, con presupuesto escasos, donde los realizadores toman al cine como uno más de sus oficios, y donde la violencia es parte fundamental del estilo que proponen.

Desde 1930 hasta los años 1990, las salas de cine de Chone constituyeron prácticamente los únicos espacios de socialización masiva y nocturna, se convirtieron en puntos de encuentro donde confluyeron desde grandes hacendados y caciques locales hasta

jornaleros, y obreros, es así que las imágenes mostradas en la gran pantalla formaron de cierta forma un imaginario social. Con el tiempo, los cines locales expandirían su oferta temática y cultural. Las películas de acción de Hollywood junto a las películas mexicanas y películas de artes marciales chinas se convertirían en modelos y referentes audiovisuales y culturales para el cine de Cedeño y Chalacamá. Como menciona Juan Pablo Pinto, en su trabajo *Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone*:

A las salas de Chone arribaron las cinematografías de artes marciales, los westerns, las películas de acción y de ciencia ficción. Ellas eran, por un par de horas, un refugio ante la seriedad de la vida, a la vez que proveían un amplio repertorio de imaginarios, actitudes y costumbres. Hubo una historia de amor con los cines locales y con las películas que allí se exhibieron. Se hacía todo por estar sentado en la butaca, en medio de una atmósfera que podía acoger a más de mil personas y donde pululaban las risas y los murmullos frente a esa ventana en la que se sucedían actores y situaciones inimaginables, fascinantes, ante los cuales resultaba imposible apartar los ojos. (Pinto, 2015, p.79)

Estas referencias marcan una necesidad de los cineastas por realizar sus propias películas, contar sus historias y verse en las grandes pantallas. Es así que existe una serie de entrelazamientos entre el cine realizado, las influencias adquiridas del cine que llegaba a Chone y el cotidiano de los cineastas. Sus filmes han recreado a través de la ficción varios episodios de la historia cantonal y provincial, entre los que resalta la práctica de asesinato por encargo mediado por una remuneración, fenómeno otrora conocido en la localidad y la región como *destajerismo* y actualmente reconocido bajo el nombre de *sicariato*. A diferencia de otros lugares donde también se realizan este tipo de producciones, la violencia y el *sicariato* son temas que se reiteran en las narrativas audiovisuales choneras. Por último, se establecieron las incidencias que estas cinematografías han tenido en el microcosmos social de Chone, es decir, en las dinámicas de los sujetos locales con su ciudad, su cultura e identidad y principiante el circuito por donde transitan estas cinematografías.

Los principales teóricos usados para el desenvolvimiento de los capítulos son los siguientes: la historiadora Wilma Granda en la constitución de los primeros subcapítulos con sus estudios sobre el cine silente en el Ecuador, principalmente los textos *Cronología del cine ecuatoriano* (1989), *El cine silente en el Ecuador 1895-1935* (1995) y *La cinematografía de Augusto San Miguel. Guayaquil 1924, 1925. Los años del aire* (2007). El investigador Cristian León fue usado tanto en la realización del primer como del segundo capítulo a través de los sus estudios panorámicos sobre la historia del cine en el Ecuador y especialmente el estudio *Ecuador bajo tierra* (2009) realizado junto al cineasta Miguel Alvear. Para los datos comparativos de los estudios sobre cine latinoamericano de Octavio Getino. El investigador Juan Pablo Pinto con su trabajo *Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone* (2014), principalmente las entrevistas a Nixon Chalacamá que fueron de gran importancia para la constitución de la historia del cine en Chone.

En este marco el primer capítulo aborda un breve panorama de la historia del cine ecuatoriano, con en intuito de marcar diferentes periodos y acontecimientos de dicha historia. Se analiza los primordios y primeras exhibiciones del cine en el Ecuador. A partir de los años 1910 la creación de la primera empresa de exhibición y producción de cine ecuatoriana, ya en este periodo el primer contacto del cine ecuatoriano con el Estado, para luego remeterse a una ruptura por cuestiones políticas. En los años 1920, el cine ecuatoriano como principal motor de propaganda de Estado con la creación de varias empresas ligadas a este cometido; los primeros largometrajes de enredo y la primera tentativa de instaurar un circuito cerrado y pensar el cine como na industria. En los años 1930, los primeros filmes sonoros son realizados en el país, sin muchas repercusiones ni éxito, así en los años 1940 comienza el primer periodo de discontinuidad del cine realizado en el país que duraría hasta los años 1960, donde el cine indigenista y de denuncia comienza a tomar fuerza en el país a través de documentales, pero que de igual forma no llega a un gran público. Al final de los 1970 e inicio de los 1980, después de un periodo de olvido por parte del Estado para la producción cinematográfica en el país, hay las primeras convocatorias de apoyo a la cultura y el arte en el Ecuador gracias a la presión del gremio de artistas del país. En los años 1990, un nuevo grupo de jóvenes cineastas retornan al país después de haber realizado sus estudios e intentan dar una nueva cara al cine ecuatoriano y quebrar con esa histórica discontinuidad, este periodo es llamado de Nuevo Cine Ecuatoriano, la producción en el país aumenta y existe

una presión para la creación de la Ley Orgánica de Cine que sería efectivizada solamente en 2006 y luego en 2007 la creación del Consejo Nacional de Cine y Audiovisual. Convocatorias de fomento al cine son instaurados en el país y el Estado vuelve a ser parte fundamental en el apoyo al cine nacional.

A partir de aquí el trabajo se centra en el análisis de una comparación histórica entre estos dos cines realizados en el país, por una parte, el cine de las grandes ciudades, por realizadores de estratos sociales más favorecidos y con formación académica en cine, con apoyo en ciertos periodos por parte del Estado, y que circula en salas comerciales del país. Y el otro cine, este cine realizados por autodidactas, que no entra en ningún circuito comercial a no ser en el sector informal, y que su mayor característica es la aceptación de los espectadores.

Así el segundo capítulo está destinado a retratar el cine de Chonewood, realizar un panorama histórico tanto de los realizadores como del trayecto de sus películas. Este capítulo esta dividido en tres periodos tratados en orden cronológico. “El primero Chonewood: una primera etapa 1994-2000”, donde se retrata el origen y las influencias de los cineastas y su trayecto hasta llegar a sus primeras experiencias cinematográficas y el suceso de estas, que desembocaría para la continuación de sus procesos cinematográficos. El segundo periodo; “Nuevos procesos cinematográficos: una segunda etapa 2000-2009”, se centra en la ruptura por parte de Cedeño y Chalacamá y la búsqueda individual de ver y hacer cine, por una parte, Cedeño busca una profesionalización, en cuanto Nixon adaptar sus realizaciones al presupuesto que dispone y así ir creando nuevos procesos cinematográficos. En el tercer periodo “Nuevas producciones y encuentro con la academia y el Estado – La tercera etapa 2009 -...” los cineastas entran en contacto con el Estado y la academia, en este periodo se analiza ese encuentro y la influencia de esta en los procesos cinematográficos de los cineastas y sus últimas producciones.

## Capítulo 1 - Breve historia del cine ecuatoriano.

### 1.1. El cine llega a Ecuador

#### 1.1.1. Primórdios y primeras exhibiciones.

El comienzo de la historia de las imágenes en movimiento en el Ecuador se podrá datar en 1870, a falta de registros más antiguos, cuando en el país se encontraba en el poder el conservador Gabriel García Moreno, que iniciaría un proyecto de reforma educativa en el país. Con esta reforma fueron contratados los científicos jesuitas, Juan B. Mante, Luis Otero y Teodoro Wolf quienes trajeron una linterna mágica con diversas imágenes sobre geografía y geología. Estas proyecciones no fueron muy bien recibidas por los religiosos quiteños ya que por primera vez en la ciudad eran discutidas la teoría de la evolución, esta noticia llegaría a los oídos del arzobispo de Quito que expulsará a Wolf de la iglesia.

Libre de las ataduras religiosas Teodoro Wolf se traslada a Guayaquil donde trabaja como agrimensor, decano y, ocasionalmente dando conferencias con la linterna mágica y las 5000 láminas que disponía. Posteriormente en la presidencia de Antonio Borrero es contratado como geólogo del Estado. En el 1886 presentó a la municipalidad de Guayaquil un proyecto de agua potable, además diseñó lo que sería la fábrica de luz a gas de Guayaquil. Wolf colabora decisivamente lo que sería un proyecto de modernización del país.

Justamente en este escenario con el proyecto de modernización del país en 1895 estalló una guerra civil en Ecuador. Intelectuales artesanos y campesinos costeños se reúnen y se organizan en las llamadas *montoneras* que derrotan al ejército conservador y dan un golpe de Estado. Este golpe de Estado nombra al General Eloy Alfaro<sup>1</sup> como jefe supremo de la República y para 1896 establece la primera asamblea constituyente. El movimiento alfarista<sup>2</sup> fue el catalizador de un proyecto de integración nacional liberador, para este proyecto el principal objetivo sería la construcción del ferrocarril entre Quito y Guayaquil.

A principios del siglo XX la costa ecuatoriana diferente de la sierra tenía un comercio más ágil, por la cercanía y fácil acceso al puerto principal de esa época que era Guayaquil.

---

<sup>1</sup> Eloy Alfaro, Presidente del Ecuador en los periodos de 1895-1901 y 1906- 1911.

<sup>2</sup> Referente al gobierno del General Eloy Alfaro.

El 7 de agosto de 1901, dentro del espectáculo del circo ecuestre del mexicano Julio Quiroz, se proyectan en Guayaquil las primeras vistas del Biógrafo de Edison. Son presentadas *Reproducción y escenas de la pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*, *La última exposición en París en 1900*, y *Los funerales de la Reina Victoria*. El programa se cumplió en tres funciones nocturnas contando con 10 proyecciones cada una. (Granda, 1995).

El 20 de octubre de 1903 es presentado por primera vez en el teatro Olmedo en Guayaquil el cinematógrafo Lumière, traído por el empresario italiano Piccione. Piccione presentaría secuencias de *La gran corrida de toros* protagonizado en Madrid por el torero español Luis Mazzantini. Posteriormente y con mayor frecuencia los biógrafos transeúntes llegarían al país. Entre los más destacados por la prensa de la época se encontraban: “Excélsior”, “Empresa A. Del Río”, “Kimono”, “Compañía de cinematógrafos y biógrafos combinados Herman Zeigler”, esta última presentaría los filmes; *Terremoto de San Francisco* ocurrido en 1906 y *Terremoto en Valparaíso en Chile*. Jackson y Encalada, otra importante compañía llegada al país exhibiría: *Acorazado de Armada S.S*, *El combate naval de buques rusos y japoneses*, y *La Kleptomaníaca*, filmes realizado entre 1902 y 1906 por Edwin S. Porter. (Granda, 1995).

Justamente en Guayaquil desde el periodo de la colonia hubo un gran flujo migratorio de artistas, políticos y principalmente comerciantes. Entre estos comerciantes se encontraban los biógrafos o empresarios ambulantes de exhibiciones, con equipos completos e inclusive en algunos casos con pianistas incluidos. Es en Guayaquil donde los transeúntes realizaban sus primeras exhibiciones o proyecciones. Al inicio se las realizaba en interior de grandes carpas instaladas a lo largo de la vía Olmedo en el centro de Guayaquil. La pantalla era colocada en la mitad del escenario, la gente era ubicada en la parte posterior haciendo que se viese la proyección al revés, con la luz del proyector cegando a los espectadores.

### **1.1.2. Carlo Valenti y los primeros registros en el Ecuador.**

En agosto de 1888 llega a Guatemala el italiano Carlo Valenti proveniente de Francia, barbero de profesión. Abre la barbería *Peluquería Italiana*, prontamente tendría éxito en este negocio y lo ampliaría. En 1896 Valenti en busca de nuevos negocios, encomienda un

projetor de los Estados Unidos, el aparato habría sido un Vitascopio de marca Edison de 35mm, junto con este habría encomendado algunas copias de filmes.

Valentí sería el responsable por la primera función cinematográfica en Guatemala. La realizaría el 6 de febrero de 1896 en el salón de su barbería, que a partir de ese día además de *Peluquería Italiana* tomaría el nombre de *Cinematógrafo Valenti* aunque posteriormente se trasladaría a otro sector donde fue nombrado Cine Valenti. La proyección constaría de 8 cortometrajes de Edison, *Baños de mar*, *Ejercicios militares*, *Paseo por el este de New York*, *Maniobras de un incendio*, *Procesiones en honor a Mc Kinley*, *Cataratas del Niágara*, y *Salvación de negros arrojados al mar*. (Villacorta, 2008).

El Cine Valenti continuaría con sus funciones durante varios años. Para 1901 contaba en sus salas con un gramófono, música en vivo y un servicio de narrador de filmes, además de que en las funciones eran presentadas por célebres personajes nacionales. Incorpora nuevos filmes a sus repertorio realizados por el propio Valenti; entre ellos *La exposición de París* y *El pabellón de Guatemala*. En 1905 Valentí incorpora a sus proyecciones las filmaciones de *Las fiestas de Minerva* de Guatemala, filme que contenía discursos políticos, gimnasia, y maniobras militares. (Villacorta, 2008).

En 1906 Valentí decide realizar un viaje hacia el sur del continente, se embarca en Panamá y llega a en mayo de ese año a Ecuador. El día 26 del mismo mes realiza su primera proyección en el país. Esta se realizaría en el Teatro Olmedo en Guayaquil. En esta proyección presentaría los registros de *Las fiestas de Minerva en Guatemala*. Al mes siguiente, Valenti filma y proyecta los primeros registros del Ecuador, *La Posesión del Corpus Cristi en Guayaquil*, fiesta religiosa celebrada el 14 de junio. La primera proyección fue el 22 de junio, los guayaquileños habrían quedado encantados con la proyección, y la prensa local elogiaba los registros. (Granda, 1995)

Agradó muchísimo *La Procesión del Corpus Cristi* pues el movimiento exacto y el parecido igual de las personas allí retratadas, causó agravadísima impresión al auditorio que, con continuados aplausos pidió repetición de tan curiosa cinta. (*El Telégrafo*, junio, 1906. *Apud* Granda, 1995, p. 10)

El siguiente tema por el cual Valenti se interesó fue el de los bomberos de Guayaquil ya que los incendios en la ciudad eran muy comunes en esa época. Es así que en junio del



mismo año filma *Amago de incendios* y *Ejercicio del cuerpo de bomberos*. Los dos filmes exhibidos el 23 de junio, retrataban las costumbres típicas de la urbe guayaquileña junto con los ejercicios de agua realizadas por el cuerpo de bomberos a lo largo del malecón de Guayaquil. Con varios días de antelación se convocaba al público participar, se inicia con un desfile de las brigadas en los cuales los concejales jefes que lucían sus casacas rojas, enseguida después de darse la voz de mando eran abiertas las mangueras que soltaban fuertes chorros de agua en cuanto los bomberos avanzaban hacia el sitio del fuego provocado, luego de media hora no quedaba un bombero seco. Las personas de la ciudad también participaban de este ejercicio, hasta que el agua acababa o los bomberos caían extenuados por el cansancio. Posteriormente la gente consumía platos y bebidas típicas y la fiesta continuaba hasta el anochecer. (Granda, 1995)

Para 1906 el ferrocarril de Alfaro que unía el litoral con la sierra estaba casi concluido, el viaje entre Quito y Guayaquil se lo realizaba una parte en ferrocarril y el resto del camino a lomo de mula. Es justamente de esta forma que Valenti lleva su cinematógrafo hacia Quito. En esa época Quito contaba con cuarenta mil habitantes, había sido inaugurada una planta eléctrica y circulaba el primer automotor por las calles empedradas del centro con el presidente a bordo.

La presencia de imágenes en movimiento tuvo mayor resonancia cuando en 1906 se publica el primer fotograbado en el diario *El Comercio*. La imagen fue justamente de Carlo Valenti que anunciaba la llegada del cinematógrafo a Quito.

Al fin terminan las noches de fastidio, sin distracciones ni agrados. Carlo Valenti dispone de vistas que serán exhibidas con claridad y limpieza extraordinaria: *El Hotel Encantado* (Segundo de Chomón), *El enamorado de la luna* (Melies), *La casa tranquila*, *Los siete palacios encantados*. (*El Comercio*, 1 de julio de 1906. *Apud* Granda, 1995, p.12)

Las exhibiciones de Valenti fueron mejor acogidas en la capital que en Guayaquil. Durante el mes de julio realiza varias funciones. La primera sería el 1 de julio en el Teatro Sucre, el programa incluyó *La guerra ruso-japonesa* y *Corrida de caballos en Paris*. El 5 de julio la empresa Cinematógrafo Valenti presenta en el Teatro Colliseum, alrededor de 50 vistas. El 9 de julio entrena en el Teatro Sucre *La procesión del Corpus Cristi en Guayaquil*.

El 15 de julio proyecta por primera vez en el teatro Sucre *Las fiestas de Minerva en Guatemala*, en esta ocasión presenta otra novedad, vistas pintadas en varios colores. Las primeras vistas que Valenti realiza en Quito son al *Conservatorio Nacional de Música*, estas las filma el 18 de julio y las exhibe el 26 en el Teatro Sucre. El 26 de agosto Valenti proyecta *Las vistas de las festividades patrias del 10 de agosto*, y las exhibe nuevamente en el Teatro Sucre. (Granda, 1995)

Carros alegóricos, comparsas, retreta de bandas populares, desfiles de estudiantes y autoridades. Y haciendo calle de honor el pueblo que, en homenaje a primer grito de independencia, rememoro la experiencia durante la proyección...

No cabía más magia. Sin embargo, Valenti combinó el cinematógrafo con actos de ilusionismo logrando que hable una calavera eléctrica. Esto nos recuerda al mismo cine de feria solo que en un local lujoso. (Granda, 1995, p. 14).

Esta fue la última actividad que Valenti realiza en Ecuador. Luego enseguida viaja hacia Bolivia donde realizaría lagunas proyecciones. En 1907 vuelve a Guatemala, donde el Cinematógrafo Valenti realiza sus últimas proyecciones en el Teatro Municipal de Quetzaltenango dando exhibiciones de vistas de larga duración. Entre 1909 y 1910 decide regresar a Italia debido al fracaso, tanto de la barbería como del cinematógrafo ubicados en Guatemala.

### **1.1.3. El cinematógrafo en las plazas.**

1909 fue el año del centenario de la independencia de Ecuador. Varias programaciones patrióticas celebraron el Primer Grito de la Independencia (1809). Los balcones de casas y locales comerciales se iluminaron con luces y banderas de colores. El presidente Alfaro inauguró la Primera Exposición Nacional con novedades tecnológicas de China, Estados Unidos y Japón.

Todo este ambiente de fiesta fue propicio para democratizar el espectáculo cinematográfico. El empresario Miguel García, contratado por el municipio, hizo funciones

en la Plaza de la Independencia en Quito. Posteriormente, entraron en el negocio de exhibición las empresas Terán Hnos. y Anzola Montever, extendiendo esta costumbre a otras plazas de la ciudad como San Francisco, Sucre, Vencedor de Pichincha, Alameda, 24 de Mayo y Victoria. (Granda, 1995)

Para esta nueva actividad la prensa local exaltaba

Un pueblo que carece de distracciones se corrompe y degenera, hay que ofrecer a su avidez mayores y mejores espectáculos. (*El Comercio*, 1909. *Apud* Granda, 1995, p. 20).

El 14 de julio de 1910, en Guayaquil se funda la primera sociedad ecuatoriana de producción y distribución cinematográfica, la Empresa Nacional de Cine Ambos Mundos, perteneciente a Francisco Parra y Eduardo Rivas Ors. Contaban con una buena cantidad de contactos para importar películas de Sudamérica y Europa. Pretenden arrendar el Teatro Sucre a través de su representante Alejo Mateus, pero no lo consiguen, tomando a cambio el Teatro del Colegio Mejía. Contaban para sus proyecciones con cinco millones de pies de películas y la primera proyección es realizada el 14 de diciembre del mismo año. (Granda, 1995)

Se abría paso en la competencia Julio Winckenhäuser, ingeniero electricista alemán con su biógrafo americano con proyecciones en el Teatro Sucre. Atraía al público con regalos como diez mil bombones para las niñas que asistieran junto a sus padres a las matinés o aplicando la “hora inglesa”, que permitía a los asistentes de la función vespertina consigan tomar el tranvía de vuelta a casa. (Granda, 1995)

El Teatro Sucre comienza a ser refaccionado, se cambian los sillones de platea por otros de lujo, se renuevan cortinajes, se colocan espejos, consolas, y cuatrocientos focos incandescentes. El 25 de abril Ambos Mundos anuncia su programación en el teatro y Winckenhäuser se retira. Ambos Mundos introduce al país películas de la productora y distribuidora francesa Pathé.

La competencia de los biógrafos se agudiza con la llegada de dos nuevas empresas, *Exelcior* y *América*, lo que haría que las empresas comiencen la construcción de sus propias salas de cine. (Granda, 1995)

Entre 1913 y 1914, dos sucesos históricos propiciaron la agilización de los mercados: la creación de la Marina Mercante Nacional y la apertura del Canal de Panamá. Con esto se incrementó la importancia de filmes e infraestructura para la instalación de salas de cine.

Miguel Ángel Álvarez, representante de la Casa Pathé Baby, y Roberto Cruz distribuidor fotográfico, instalaron en Quito una serie de salas privadas de cine. Estos espacios sobre todo eran utilizados por la clase alta de aquella época. Se acondicionaron locales en el Hotel Continental, en el Hotel des Etrangers, y el Cinema Gaumont. Posteriormente en un domingo de Pascua se inauguró la primera sala de teatro-cine Variedades construida con lujo, elegancia y comodidad diagonal a la Plaza del Teatro Sucre. Su capacidad era para 300 personas. El proyecto y el inicio de la construcción lo realizó el cónsul de Italia en el Ecuador, Ingeniero-Arquitecto Giacomo Radiconcini. Dos meses después, se abrió el Cine Popular en las calles Esmeraldas y Guayaquil, donde se disponía además de cuadrilátero para box y pista de patinaje o baile. La tercera sala, Puerta del Sol, fue inaugurada el 12 de septiembre del año 1914, tras el mercado de San Roque y junto a la Cervecería Victoria. Un mes después el Royal Eden. Las cuatro salas conformaron la cadena de cines en la ciudad de Quito, todas propiedades de Jorge Cordovez, conocido empresario de construcción y transportes.

En el centro histórico, junto a los establecimientos administrativos, religiosos o de negocios, se instauró la costumbre de ir al cine, como un hecho social que excedía el marco de la película y extendía hacia otras instancias de la vida civil. (Granda, 1995, p.24)

Desde 1911, Ambos Mundos jugó papel protagónico en la producción nacional. El 6 de junio se conoció su filmación *La recepción al señor Víctor Eastman Cox* donde se vieron los retratos del diplomático chileno, del presidente de la República General Eloy Alfaro y de los ministros de Estado. (Granda, 1995)

Un corte brusco al desarrollo de la cinematografía se produjo en enero de 1912 cuando fuerzas retardatarias propiciaron el linchamiento del Presidente Alfaro quien tenía conciencia de la importancia cultural de la cinematografía. En la perspectiva histórica, la revolución liberal alfarista realizó varias transformaciones una de las más duraderas los cambios ideológicos culturales, el silente progreso del cine ecuatoriano uno de estos cambios.

Posteriormente, Leónidas Plaza<sup>3</sup> en el poder ofreció acuerdos a favor de la industria cinematográfica. La empresa Ambos Mundos invirtió la suma de dieciséis mil sucres para comprar equipos de filmación y contratar la venida de un operador francés de la Casa Pathé, el señor Maurice Voucuret. Luego, el presidente Leónidas Plaza enfrentó una cruenta guerra civil que le impidió cumplir el compromiso de financiamiento y de cesión del Teatro Sucre para las exhibiciones.

## **1.2. Una pequeña época de oro del cine ecuatoriano.**

### **1.2.1. La exhibición en los años 1920**

Los años 1920 fueron una década prolífica para el cine nacional, gracias a la inversión del Estado y la empresa privada, cerca de cincuenta filmaciones entre documentales y argumentales fueron realizadas.

El país se encontraba en un periodo de recesión económica e inestabilidad política. Esta inestabilidad provocó que para 1925 sea instaurado el Dr. Isidro Ayora como gobernante provisional del Ecuador. En su gobierno la misión norteamericana Kemmerer<sup>4</sup> estructura un modelo de institucionalidad estatal que fortalece al sector público, llegan entonces mayores inversiones norteamericanas, respaldadas en esta funcionalidad del Estado.

En vinculación a esto, un gran capital es invertido consolidando la exhibición cinematográfica y en alguna medida la producción nacional. Cabe mencionar que para 1920 en Guayaquil existían 20 salas de cine y en Quito solamente 4, esta diferencia significativa era debido a que en esa época Guayaquil doblaba en número de habitantes a Quito, además de ser el polo económico y puerto principal del país. Ya para esta época el cine norteamericano ocupaba casi en su totalidad el número de exhibiciones de estas salas,

---

<sup>3</sup> Presidente de Ecuador en dos períodos distintos: desde el 1 de septiembre de 1901 al 31 de agosto de 1905 y del 1 de septiembre de 1912 al 31 de agosto de 1916.

<sup>4</sup> La Misión Kemmerer consistió en una serie de propuestas de remodelación de los sistemas monetarios, bancarios y fiscales, que luego se convirtieron en leyes (algunas de las cuales perduran hasta hoy). “La Misión” —que en realidad fueron varias— se desarrolló principalmente en Latinoamérica, entre 1919 y 1931. Los trabajos fueron liderados por Edwin Walter Kemmerer, economista estadounidense, profesor de Economía en la Universidad de Princeton, contratado como asesor financiero y económico por los gobiernos de Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Perú, con el fin de consolidar la estabilidad monetaria. (Gozzi, 2010)

inclusivo para 1921 es enviado para Ecuador un representante de la *Cía. de Teatros y Cinema de Lima* subsidiaria de empresas norteamericanas, para realizar un estudio del mercado ecuatoriano, conviniendo con las empresas Ambos Mundos y Cines de Quito la exhibición de material de la Metro Golden Mayer, Fox Pathé de New York, y Warner Bros.

Con la construcción de cada vez más salas de cine, aparecen las primeras revistas especializadas. Para 1920 comienza a circular la revista *Cine Mundial a Colores* que recopilaba noticias e información de Hollywood. En 1921, la revista *Proyecciones del Edén* recopilaba noticias sobre cine y teatro y, en 1922, es creada la columna *Teatros y Cinema* en el diario *El Telégrafo* de Guayaquil. (Granda, 1995)

En este panorama de crecimiento del circuito exhibidor se agrupan banqueros comerciantes y pequeños industriales junto con el gobierno, para retomar la idea de que el cine debía servir para la propaganda de gestiones gubernamentales y actividades económicas privadas para atraer inversión extranjera y a discutir la necesidad de un proyecto de modernización. Ya en 1920, en su discurso de pose, el Presidente Luis A. Tamayo brindaba todo su apoyo a la cinematografía que, según él, populariza las maravillas de la ciencia, las letras y la industria y hace conocer el progreso de las naciones.

Con este cierto apoyo del estado se formaron empresas vinculadas a la producción y distribución dentro del país, principalmente el género del noticiero o revistas de actualidad. Algunas empresas distribuidoras y exhibidoras ya existentes comenzarían a realizar sus propias producciones. Entre estas empresas destacan dentro de esta época: Olmedo Films, Rivas Films, Gráficos del Ecuador, Gráficos Miranda, Ocaña Films y Ambos Mundos.

Cabe destacar que dentro de esta pequeña época de oro son realizados los primeros largometrajes argumentales a cargo del guayaquileño Augusto San Miguel que al cabo de ocho meses exhibiría tres películas: *El Tesoro de Atahualpa*, *Se necesita una Guagua* y *Un abismo y dos almas* (Augusto San Miguel, 1924). Teniendo un cierto éxito en las salas. Además, junto con el Italiano Carlo Bacaccio fundaría en Guayaquil Arts Flms, una academia para formación de actores para el cine Nacional. (Granda, 1995)

### **1.2.2. Empresa Ambos Mundos**

Desde este primer momento del surgimiento del cine en el Ecuador se puede evidenciar que se centraliza en las dos grandes ciudades del país, es así que la primera empresa distribuidora y productora de cine del país se constituye en Guayaquil en 1910. Se trata de Ambos Mundos, de Francisco Parra y Eduardo Rivas, quienes registran varios eventos del gobierno alfarista. Ambos Mundos al estar ligado a este gobierno, sufre un brusco corte en 1912, cuando el gobierno de Alfaro es derrocado y el presidente linchado.

A pesar de que la mayoría de la inversión por parte del gobierno fue cortada, la empresa realiza un nuevo acuerdo con el nuevo gobierno. Al poco tiempo Leónidas Plaza sufre en el país una guerra civil el cual le impide cumplir con el financiamiento. En los años siguientes el cine en Ecuador es asociada al gobierno liberal de Alfaro, por lo tanto, es visto con malos ojos, el Estado deja de lado las inversiones locales y Ambos Mundos deja de producir.

En 1920 Ambos Mundos retoma la producción con una revista impresa especializada en cine y teatro llamada *Proyecciones del Edén*. A partir de esta revista impresa la empresa consigue apoyo gubernamental para sus filmes. Iniciando con cine de propaganda nacional y filmes de registro documental. Las primeras cintas se proyectan en la sala de cine El Edén en Guayaquil y en el Teatro del Instituto Mejía y el Teatro Sucre en Quito. Las dinámicas sociales del país cambiaron drásticamente con la construcción y popularización de los teatros-

Desde 1920 hasta 1925, Ambos Mundo se dedicó a realizar varios registros, con el afán de promocionar el país en el exterior, y también retomar el proyecto de unión nacional ya que el Partido Liberal había vuelto al poder. Entre las obras más destacadas de Ambos Mundos se encuentran, una serie de noticiarios denominada *Serie Gráficos del Ecuador* la primera proyección de esta serie fue *La visita del buque Escuela de Chile General Baquedano*. En 1921 realiza *Las honras fúnebres del General Eloy Alfaro* en el que se muestra los restos del ex presidente que habían sido llevados a Guayaquil para ser honrados. El documental fue editado por Rivas Films que era una variable de Ambos Mundos. Este registro fue de gran importancia, teniendo una gran cantidad de exhibiciones en Quito y Guayaquil.

Rescatar la figura de Alfaro era interés del partido liberal y del Gobierno para retomar la conducción política en un periodo en el que, sin el favor de

las masas, sentía fuera de su ámbito plantear reivindicaciones populares que una doctrina socialista iba asumiendo. (Granda, 2007, p. 50).

En 1922 los trabajadores ecuatorianos protagonizaron la primera huelga realizada en el país. Por las dificultades económicas Ambos Mundos en este año realiza un único filme, *Las fiestas del Centenario de Quito 1822-1922*, el cual fue solamente exhibido en 1923. A continuación, realiza una nueva serie *Actualidades Guayaquileñas No 1*, los registros no captaban solamente sectores de poder económico y político de Guayaquil, mas también fiestas populares y eventos deportivos comenzaban a ser mostrados. En 1925 ocurre la llamada “Revolución Juliana” liderada por militares en oposición al gobierno liberal. Ambos Mundos deja de recibir apoyo gubernamental e interrumpe la producción de sus filmes. (Granda, 2007)

El último filme producido por Ambos Mundos en 1925 fue *De Italia al Ecuador*. Contrariamente a la propaganda gubernamental del país hacia el exterior que realizaba la empresa, este documental muestra un Ecuador pobre e indígena. Esto no fue muy bien recibido por la prensa y la elite del país ya que no mostraba a “los hombres civilizados y sus letras y sus artes” (Granda, 2007, p 57).

### **1.2.3. Augusto San Miguel y Carlo Bocaccio**

Augusto San Miguel en 1924 comenzó la realización de los primeros filmes de argumento del país. Con tan solo 19 años realizó tres largometrajes donde producía, dirigía y también actuaba, y tres películas documentales, todas estas filmadas en ocho meses.

El cineasta fundó la compañía Ecuador Film Co., el importó los recursos necesarios desde Francia para filmar su ópera prima y sus siguientes producciones. Consolidó también la primera escuela de actuación Arts Films o Teatro Ecuatoriano del Silencio junto al actor italiano Carlo Bocaccio, para preparar a los actores de sus cintas. San Miguel logró financiarse con los recursos que le otorgaba su madre y el dinero que había heredado de su padre, un abogado de prestigio que había muerto años antes, y es con ello que filmó sus obras, de las cuales fue director, actor, camarógrafo, productor y guionista.



*El tesoro de Atahualpa* (1924) se estrena el 7 de agosto simultáneamente en los teatros Edén y Colón en Guayaquil, protagonizado por Evelina Macías, la primera actriz del país. El filme relataba la historia de un médico, interpretado por San Miguel, que recibe mapas sobre la ubicación del tesoro del Inca como gesto de agradecimiento de un indígena al que había atendido. Pese a que no existe ningún registro de esta, ni de las siguientes piezas de San Miguel, la investigadora Wilma Granda ha sugerido que posiblemente se trataría de un Western dada la estructura del film, en la que se presentan conflictos y elementos característicos de este género que ya era popular entre los espectadores mundiales.

En *El tesoro de Atahualpa*, el cowboy García (Augusto San Miguel), junto a otros conflictos típicos del western como las peleas a puñetazo limpio, pistolas, duelos, imágenes del tren, mujer raptada, indio en desgracia o burlado, intentaría otra similar oposición que podría ser seguramente posible en la época: ciudadanos urbanos contra indios inmigrantes, chullitas<sup>5</sup> contra bandidos, extranjeros contra nacionales expresado maniqueamente, pero también bajo una mirada redentorista que acaricia un regreso al olor de la tierra o a las raíces indígenas que, en los años cuarenta, se consolida como un planteamiento de la institucionalidad cultural. (Granda, 2007, p. 25)

Granda reconoce en el autor un interés particular en los temas sociales y la reivindicación del indio y menciona que, en *El tesoro de Atahualpa*, “se conjuga un proceso tecnológico y una antigua leyenda, como una propuesta cultural que sectores progresistas de la sociedad realizan para visibilizar a unos excluidos, los indios...” (Granda, 2007, p.30). Siendo esta cinta la ópera prima del cineasta, su postura política y social no dejó de manifestarse en el argumento de la película y, para su segunda obra, *Se necesita una guagua* (San Miguel, 1924), tomó una postura mucho más crítica.

*Se necesita una guagua* se proyectó sólo tres meses después, tratándose de una comedia sobre un levantamiento conservador en contra del Partido Liberal en el que se satiriza en contra los hacendados de la época. La misma se estrenó en el Teatro Edén el 24 de noviembre de 1924, conjuntamente con *Panorama del Ecuador*, obra documental donde se observaron escenas de distintos acontecimientos sociales de la época.

---

<sup>5</sup> Personajes llegados a de provincia a la capital.

La siguiente obra de San Miguel, *Un abismo y dos almas* (1925), nuevamente entra en la denuncia social, el filme denuncia el maltrato de parte de los hacendados con los indígenas. La Ecuador Film Co. pretendió con esta obra sancionar a los hacendados, sin tomar en cuenta que el indígena también es hombre, lo tratan como un verdadero animal (Granda, 2007, p.40). El largometraje se estrena en febrero de 1925 junto a un documental *Actualidades Quiteñas* en el que se veía: Encuentros de fútbol entre City Guayaquil y Quito. Las pasadas fiestas del carnaval capitalina. Corrida bufa organizada por estudiantes universitarios. Juegos atléticos en el hipódromo. El Ecuador Tennis Club. El Presidente de la Republica en la revista militar. (Granda,1995).

En cuanto a la obra documental de San Miguel destaca *El desastre de la vía férrea* (1925), este registro denotaba de avances técnicos y la posibilidad de que informar de primera mano la noticia que había ocasionado un deslave y aislamiento de poblaciones que usaban el tren como medio de transporte diario. Este documental se habría exhibido en el Teatro Edén en funciones de 5 de la tarde y 11 de la noche. (Granda,1995)

Esta habría sido la última obra de San Miguel. En esta tentativa de San Miguel de instaurar una industria cinematografía dentro del país, habría importado desde Europa toda la maquinaria necesaria, pretendía cerrar un círculo de producción, estudios y locaciones, escuelas de actuación y medios de circulación y exhibiciones. Este proyecto fracasa e inclusive llevándolo a la quiebra junto a su madre que era su principal inversionista. En los años siguientes se dedica junto al italiano Carlo Bocaccio al teatro. Habría sido exiliado del país recorriendo países como Nicaragua, México y España siempre ligado al teatro.

El italiano Carlo Bocaccio llega al Ecuador para trabajar en teatro y preparación de actores para el cine nacional. Funda en Guayaquil la academia Art Film enfocada en la formación de actores para el cine del país. En esta actúan Evelina Macías y Aracely Rey. “Bocaccio preparaba en cuatro meses a mímicos capaces de filmar las comedias y dramas más difíciles y convertirlos en nuevos Chaplins y Valientinos” (Granda, 1995, p.45). El costo de los estudios ascendía a 15 sucres<sup>6</sup> mensuales. La academia disponía de camerino de caracterización, utilería, ropero de la época, vitralería para combinación de luz y perspectiva y gabinetes de mecánica fotográfica. La academia duró poco tiempo entre 1923 y 1925 ya

---

<sup>6</sup> Moneda nacional hasta el año 2000 cuando el país asume como moneda oficial el dólar.

que la demanda se limitaba a Ecuador Film Co., de San Miguel. En 1926, Bocaccio con el auspicio de una nueva productora, Guayaquil Films Company, realiza *Soledad* (1926) estelarizado nuevamente por Evelina Macías. Sobre el argumento del filme:

Un drama en medio de hermosos paisajes se anunció planteándose dos interrogantes y un presunto aserto...

¿Es siempre el amor el que impulsa el amor de los hombres? ¿Es siempre la mujer el origen de actos impulsivos?... el viejo rencor, los celos, la maldad, pueden conducir al crimen, pero solo el amor conduce en línea recta a la felicidad (*Apud* Granda, 1995, p.43).

En 1926, Bocaccio emprende un viaje hacia a la Amazonia ecuatoriana junto a al salesiano Carlos Crespi, para realizar con Rodrigo Bucheli un documental etnográfico llamado *Sobre el Oriente Ecuatoriano*. Este sería el primer filme de una serie, en que los dos italianos trabajarían juntos.

#### **1.2.4. Carlos Crespi y el documental etnográfico.**

En 1923 Carlos Crespi llega al Ecuador para recoger varios objetos en la Amazonia para lo que sería la Primera Exposición Misionara Salesiana a realizarse desde Turín. Durante realiza apuntes sobre las tradiciones indígenas que luego le servirían para sus filmes. En 1926, junto a Rodrigo Bucheli y Carlo Bocaccio realizan el documental *Sobre el Oriente Ecuatoriano*, contando con el trabajo de edición de Vité y Fontana, editores de las películas italianas como *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Mario Caserini e Eleuterio Rodolfi, 1913) (Granda, 1995).

Carlos Crespi dirige la película *Los invencibles Shuar del alto Amazonas* en 1927, en la actual provincia de Zamora Chinchipe. En esta película trabaja con Rodrigo Bucheli y Carlo Bocaccio en la dirección de fotografía. De esta película quedan fragmentos restaurados por la orden salesiana. La película se presenta como documental, aunque es evidente que varias de sus secuencias son recreaciones hechas a propósito de la filmación.

En el mismo año, en el Teatro Nacional Sucre de Quito, y con la presencia del Presidente de la República, se estrena esta película con el siguiente texto promocional: “Dos

mil quinientos metros de negativo que presentan cincuenta escenas diferentes para llegar a estimar a la raza jíbara y al heroísmo de los misioneros.” (Apud Granda, 1995, p 53). Además de esta obra, Crespi realizó un sin número de registros fílmicos silentes, todas alrededor de las obras pastorales de los salesianos en varias ciudades andinas del país. De ellas solo se conservan fragmentos en el Archivo Histórico de las Misiones Salesianas y algunos otros fragmentos en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

### 1.2.5. Ocaña Films

Como regla general la producción documental de la Empresa Ocaña Films en el país se limitó a la propaganda de actividades gubernamentales. Ello permitiría eludir riesgos comerciales en una época de gran crisis económica que no se vincularon a la producción documental estuvieron ligados a la banca el comercio agroexportador.

Cuando en 1925 estalló la revolución Juliana el único proyecto claro era terminar con la hegemonía del poderoso banco comercial y agrícola que había hecho uso de las sesiones nacionales desde principios del siglo. El movimiento reformista no pudo cumplir lo que la mayoría demandaban en los 10 años siguientes se expresa una crisis de hegemonía y una estabilidad política evidencia de la gestión de más de 25 gobernantes. Entonces era posible un gobierno para cada sector de producción: el terrateniente junto al capitalista y su fábrica y, el agro costeño con sus tiendas de raya a los de los bancos de ágil operación financiera y cartas de crédito. (Granda, 1995, p.36)

En este marco, Ocaña Films se estableció en Guayaquil como productora de filmes de propaganda. Dirigida por Manuel Ocaña, fotógrafo español con experiencia en España y Sudamérica.

En 1925 Ocaña Films presenta su primer noticiero presentando los siguientes títulos: *Revista del cuerpo de bomberos*, *El trágico encuentro de los pugilistas Capo Pacheco y Tito Simón*, y *Las exequias fúnebres de don Francisco Urbina Jado*. En 1928 Ocaña presenta *Actualidades N.1* que se estrena bajo el título de *F.B.C De Lima versus Rocafuerte* en el cual se podía ver imágenes del público llegando al estadio municipal, entrada del equipo peruano,

llegada del equipo Rocafuerte, los capitanes de ambos equipos, el Señor Ministro de Deportes, el Cónsul de Perú de Guayaquil saludando los equipos. (Granda, 1995). Ocaña en sus *Actualidades N.2* presentó salida de misa en la catedral. La innovación técnica de este film fue el haber sido filmado en la mañana y proyectada en la noche.

El concepto más elaborado del noticiero cinematográfico fue desarrollado por Manuel Ocaña entre 1929 y 1931 bajo el estilo de revista magazine en breves imágenes con letreros en español e inglés, dio conocer los sucesos trascendentes del momento. En Ecuador noticiero *Ocaña Films 1929* se visualizaron cuadros de algunos momentos de la posesión del presidente Ayora, saludos protocolarios de los embajadores, la sesión en el congreso nacional y una recepción en la residencia del embajador de Bolivia Juan Salinas. Complementan los temas varias panorámicas de la plaza de la Independencia y el Palacio de Gobierno en Quito con detalles muy precisos de su arquitectura. También constan imágenes sobre la gestión de Ayora en el gobierno como asistencia social maternidad, salubridad y educación. Otro dato curioso es la llegada el primer hidroavión, asimismo una parada militar, acercamiento de la escuela de cadetes, banda de música, y unidades de artillería. Esta película fue firmada en 35 mm con material de nitrato. Su restauración fue posible gracias a la colaboración de la Unesco y la Cinemateca Brasileira. (Granda, 1995).

### **1.3. Los inicios del cine sonoro en Ecuador: melodrama y cultura popular.**

El modelo de producción industrial nunca se implementa en Ecuador. Sin embargo, en las décadas de 1930 y 1940 hay intentos de producir filmes masivos fundados en los modelos del cine de género, la explotación de los paisajes locales y la exaltación de la cultura popular. En ese entonces, aparecen los primeros melodramas y musicales de carácter costumbrista inspirados en el éxito que consiguen estas formas narrativas en el resto de América Latina.

En 1930 Ecuador Sono Filmes produce *Guayaquil de mis amores*, dirigida por Francisco Diumenjo. Esta película logra una amplia convocatoria y se convierte en un fenómeno de masas. Seduce al público con una dramática historia de traición amorosa, una esmerada fotografía de los sitios emblemáticos de Guayaquil y una exitosa pista musical.

Con el auspicio del sello Columbia, Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi graban el disco que acompaña la historia y da nombre a la película. Destacados músicos interpretan en vivo la pista original convirtiéndolo en la primera película sincronizada en vivo.

En 1931 Alberto Santana realiza dos filmes: *La divina canción* e *Incendio*. Santana, experimentado realizador chileno, llega a Ecuador en 1928 contratado por la Compañía Olmedo Film. Realiza varios documentales y fracasa en su intento de hacer un argumental sonoro. Más tarde conoce a Francisco Diumenjo, cuya empresa, Estudios y Laboratorios Cinematográficos Ecuatorianos, produce *La divina canción*.

La película [*La divina canción*] es un melodrama excesivamente trágico, cuenta la historia de una muchacha que se prostituye para salvar a su madre enferma. Cuando su novio se entera, la abandona y ella, afligida, se suicida. El correlato musical es la canción homónima compuesta por Nicasio Safadi con letra de Leopoldo Mariné. Además, incluye escenas cantadas en vivo por Enrique Ibáñez Mora. Por su parte, *Incendio* intenta recrear con todos los recursos del cine de catástrofes una serie de tragedias incendiarias que enlutan a Guayaquil. Filmada con varias cámaras, recurre a la pirotecnia, el trucaje y los efectos especiales para deslumbrar al espectador. Cuenta con la participación de Werner Hundhausen, experimentado fotógrafo de la casa Agfa de Berlín. En su rodaje participan dos mil extras y el cuerpo de bomberos de la ciudad. (León, 2011, p.7)

Al mando de la empresa Ecuador Sono Film, logra producir *Se conocieron en Guayaquil* (Alberto Santana, 1949), el primer largometraje sonoro con sonido impreso en la propia película rodado en el país, los dos anteriores filmes habían sido realizados por el sistema de discos sincronizados a la imagen. Ante la falta de fuentes de financiamiento, Santana convierte al espectador en productor asociado del filme a través de la venta masiva de pequeñas acciones. Adicionalmente, convoca mediante la prensa a un concurso público para elegir a la actriz principal. Estos mecanismos generan una expectativa creciente alrededor de la producción. El filme cuenta la historia de un ecuatoriano que combate en la Segunda Guerra Mundial. Después de defender una tierra que no es suya, vuelve a su país donde tiene problemas de adaptación. Alentado por el éxito de *Se conocieron en Guayaquil*, un año más tarde Santana se traslada a Quito para filmar *Amanecer en el Pichincha* (Alberto

Santana,1950). La película vuelve sobre la crónica de costumbres y paisajes, repite el melodrama y la música nacional pero esta vez aprovecha los ambientes de la serranía ecuatoriana. La historia narra el amor truncado entre un aviador francés, accidentado en el Pichincha<sup>7</sup>, y una muchacha que es obligada a casarse con su primo. Filmada con poco presupuesto en Sangolquí<sup>8</sup>, trata de convertir nuevamente al público en productor asociado, esta vez sin tanto éxito.

#### **1.4. Documental indigenista.**

Desde los años 1920 con San Miguel y Crespi, existe una preocupación por el retrato del mundo indígena ecuatoriano, en el trabajo del primero existe la preocupación de reflejar a través de la ficción una denuncia hacia el maltrato del indígena ecuatoriano, el segundo se preocupa por un retrato etnográfico. Posteriormente otros extranjeros que se radican en el Ecuador se preocupan por este tema.

Rolf Blomberg es un escritor, fotógrafo y cineasta dedicado al estudio de la flora, la fauna y la cultura de las comunidades indígenas en distintas partes del planeta. En Ecuador llevó a cabo 15 filmes documentales entre 1936 y 1969. Llega al país atraído por la fama de las islas Galápagos. Realiza varias películas científicas y posteriormente documenta la riqueza cultural de los distintos grupos étnicos que habitan en el territorio continental de Ecuador. Entre sus cortos de carácter antropológico figuran: *Huaoranis, cofanes y shuaras* (1947), *Jíbaros, un pueblo selvático* (1963), *Indígenas en la pesca del pez espada* (1965), *Pedro, un niño indígena* (1965) y *Viaje a la selva: visita a los dominios selváticos de los indígenas colorados* (1967). Otros extranjeros que se interesan por el registro antropológico son el sueco Torgny Andenberg y el alemán Karl Gartelman. El primero realiza *Aventuras entre los reductores de cabezas* (1958) y *En busca del oro inca* (1969), codirigida con Blomberg. El segundo hace en la década de 1970 varios registros *amateurs* sobre la historia, las fiestas y las tradiciones indígenas. Entre ellos: *Aucas, secoyas y cofanes* (1972) y *El brujo de Ilumán* (1974). (León, 2011)

---

<sup>7</sup> Volcán próximo a Quito.

<sup>8</sup> Municipio próximo a Quito.

El primer realizador ecuatoriano que presta atención a las culturas indígenas es Demetrio Aguilera Malta. Este escritor produce y realiza en 1955, con el auspicio de Instituto de Antropología y Geografía de Quito, los documentales *Los salasacas* y *Los colorados*. Posteriormente, en los años 1970 y 1980 se produce un *boom* del documental indigenista. Los realizadores, alineados con la intelectualidad de izquierda y el discurso nacionalista, denuncian las condiciones de marginación a la que es sometido el indígena desde la conquista. (León, 2011).

A partir de 1991, el movimiento indígena irrumpe en la política nacional y distintas organizaciones vinculadas a éste fomentan la realización de productos audiovisuales. Los indígenas, críticos ante el papel hegemónico que hasta entonces han jugado los medios audiovisuales, usan la tecnología de la imagen para autorepresentarse. Surge así el video indígena como testimonio de la vida, las costumbres y luchas de las comunidades realizadas desde sus propias necesidades. Como continuación de este proceso, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador organiza desde 1999 el Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya-Yala, que alcanza cuatro ediciones bianuales.

### **1.5. Años 1970 y 1980.**

En la producción fílmica ecuatoriana hasta 1990 va a predominar, mayoritariamente, la elaboración de documentales y reportajes. En 1977 se funda la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador, ASOCINE (Granda Noboa, 2006), siendo su primer presidente Gustavo Guayasamín. También a partir de este año se desarrollan concursos de cortometrajes nacionales.

El Primer Concurso Nacional de Cortometrajes de Cine y Televisión es organizado, en 1977, por los canales 8 de Quito y 2 de Guayaquil. Ganan premios en cine: *Entre el sol y la serpiente* (José Corral), *Oro no es* (Grupo Kino), *Ecuador alfa y omega de los dioses* (Guillermo Kang), *Regreso a la transparencia* (Paco Cuesta), *Pasajes de la cultura ecuatoriana* (Gustavo e Igor Guayasamín), *De qué se ríe* (Pocho Álvarez, Grupo Kino) y *Un muñeco llamado año viejo* (Gustavo Valle). (Granda Noboa, 2006).



En 1982 se crea la Cinemateca Nacional del Ecuador, dirigida por Ulises Estrella. Uno de los fines de la misma es la preservación del patrimonio cinematográfico ecuatoriano. Es importante destacar que, en 1989, el Instituto de Patrimonio Cultural declara al cine ecuatoriano como “parte del patrimonio cultural del Estado (...) se delega su custodia a la Cinemateca Nacional del Ecuador”<sup>9</sup>(Loaiza, Gil, 2015, p. 57) . Con este fin, y desde ese mismo año, la cinemateca lleva a cabo, con apoyo de la UNESCO, un proyecto de recuperación física de películas ecuatorianas (Granda, 2006).

Desde 1924 con el cine de San Miguel hasta 1999, en el país se filmaron sólo 17 largometrajes argumentales. La mayor actividad productiva en este rubro corrió casi siempre a cargo de empresas extranjeras que utilizaron los escenarios locales y la fisonomía de su población para proyectos que poco o nada tenían que ver con el país, tal como sucedió en los años 1960 con las coproducciones con México y España. (Getino, 2007).

Una excepción a este panorama fue el primer largometraje de importancia producido en territorio ecuatoriano, *Fuera de aquí*, dirigido en 1977 por Jorge Sanjinés y dedicado a tratar algunos problemas de la población indígena y campesina.

También fue realizado el largometraje documental *¿Quién mueve las manos?*, en 1975, a cargo del colectivo Frente Cultural que mostró la represión de una huelga en una fábrica y asentamientos humanos, medio ambiente y petróleo.

Sólo un cortometraje argumental apareció en este periodo *El cielo para la Cunshi, caraju* en 1975, de Gustavo Guayasamin, basado en la famosa novela indigenista ecuatoriana *Huasipungo*, del escritor Jorge Icaza.

A pesar de la intervención de Sanjinés, la cinematografía en Ecuador se mantuvo débil. El mercado de exhibición estaba dominada por las importaciones norteamericanas y mexicanas. Los primeros documentalistas, como Agustín Cuesta en los años 1970, tuvieron que enfrentarse con las peores adversidades, con pocos equipos o con la ausencia de infraestructura para la producción nacional y sin ningún apoyo estatal.

---

<sup>9</sup> Mandato 040 del Instituto de Patrimonio Cultural y Acuerdo Ministerial 3765 del 3 de julio y 3 de agosto de 1989.

Los años 1980 fueron testigos de una mediación más populista de las tensiones sociales, pero el cine seguía teniendo una actividad aislada. En estos años se produjeron cuatro largometrajes *Dos para el camino* (Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo 1981), *Nuestro juramento* (Alfredo Gurrola 1981), *Mi tía Nora* (Jorge Prelorán, 1982). *Dos para el camino* es una especie de *road movie* criolla aderezada por pegajosas canciones de Annie Rossenfeld, cantante y actriz principal del filme. La comedia narra las andanzas de dos pícaros aventureros que recorren el país en busca de dinero fácil, y uno de ellos sin sospecharlo, descubre el amor. *Nuestro juramento*, realizada en coproducción con México, desarrolla una biografía del cantante popular Julio Jaramillo. *Mi tía Nora*, por su parte, cuenta la historia de dos mujeres que son víctimas de una sociedad moralista y autoritaria. largometrajes con intenciones y resultados variados. (León, 2011)

#### **1.6. Nuevo Cine Ecuatoriano.**

En 1990 nace una nueva etapa para el cine ecuatoriano. El estreno de *La Tigra*, del cineasta Camilo Luzuriaga, fue un éxito de taquilla, ganador de festivales internacionales y con buenos comentarios de la crítica local. El éxito de *La Tigra* se debe en gran parte al esfuerzo que Luzuriaga puso como realizador y productor para la promoción de su obra, donde por primera vez en el país se promocionó una película con la comercialización de agendas, esferográficos y otros suvenires que llamaron la atención del público.

Sin embargo, su buena promoción no fue el único elemento que llevó a la cinta a tener 250 mil espectadores, siendo una de las películas ecuatorianas más taquilleras hasta la actualidad. Antecediendo al estreno de esta obra, los años 1980 presentaron un clima político y social bastante tenso. Se inició la década con la trágica muerte del Presidente Jaime Roldós Aguilera, quien junto a su esposa y comitiva murieron en un accidente aéreo. Tras ello, asumió el poder hasta 1984 el entonces vicepresidente Oswaldo Hurtado, quien promovió una política económica de excesivo gasto público. La derecha ganó las elecciones populares en 1984 y llegó León Febres Cordero a la Presidencia. Así, el país enfrentó entre 1984 y 1988 graves problemas económicos, numerosos hechos de corrupción, una política de Estado favorable sólo hacia los grupos económicos poderosos, y principalmente innumerables y dolorosas violaciones a los derechos humanos. En 1988 triunfó la Izquierda Democrática con

Rodrigo Borja, quien impulsó programas de alfabetización, y garantías a los derechos humanos y la libertad de expresión. Sin embargo, en 1990 se realizó un levantamiento indígena y de trabajadores quienes exigían una Reforma Agraria. Los movimientos de izquierda, entre otros Alfaro Vive Carajo (AVC) y el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), e incluso sectores de la población que no estaban políticamente activos, repudiaron los hechos de sangre y las distintas violaciones a los derechos humanos del febreorderismo<sup>10</sup> y, finalmente, dejaron de ser censurados y de estar perseguidos. La intelectualidad ecuatoriana, que en los 1980 no podía asistir a espectáculos porque eran tiempos de crisis, de manifestaciones y protestas sociales, de clandestinidad, anonimato y mucha violencia, no podía dejar de ver *La Tigra* porque existía un compromiso tácito con lo ecuatoriano, se debía apoyar y consumir productos propios, realizados en el propio país, y se respiraba un aire distinto, más seguro y menos violento. El tema de *La Tigra* era perfecto para ese contexto. No era demasiado cercano a lo que se acababa de vivir y nadie quería recordar ese entonces, pero era lo suficientemente interesante, ecuatoriano y de izquierda, para que a la gente le guste.

En la década del 1990, los estrenos continuaron siendo intermitentes. Pese a que se realizaron algunos documentales como *Los colores de Tigua* (Simón Rainer, 1994) y *Marineros* (Juan Martín Cueva, 1997), fueron películas cortas con poca difusión, que no llegaron a salas de cine comercial. En cuanto a ficción, en 1996 se estrenó *Entre Marx y una mujer desnuda*, basada en la obra de Jorge Enrique Adoum, siendo la segunda película de Luzuriaga. La cinta no logró la calidad ni el éxito que tuvo *La Tigra*. Sin embargo, la siguiente película estrenada en 1999, *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero, marcó la búsqueda de un cine ecuatoriano.

Los años 1990 habían sido más tranquilos que los 1980 en cuanto al tema social, sin perseguidos políticos, crímenes de Estado o ciudadanos acusados de terrorismo. Pero los efectos de la crisis económica sembrada en aquella época se agudizaron debido al conflicto bélico entre Ecuador y Perú, a mediados de la década, y el Fenómeno del Niño que arrasó en la costa ecuatoriana en 1997. Distintos factores políticos, sociales e incluso climáticos, llevaron a que la economía del país se debilitara. Así, el siglo XX terminó con el colapso del

---

<sup>10</sup> Referente al ex Presidente León Febres Cordero.

sistema financiero, desatando una de las mayores crisis económicas y sociales del país en todos los tiempos.

La década de 1990 trae cambios importantes para la actividad cinematográfica. El fracaso del desarrollismo nacionalista y el llamado fin de las utopías tras la caída del Muro de Berlín dan lugar al avance del proyecto neoliberal. La crisis económica y social se agudiza, mientras la cultura se enfrenta a la globalización por efecto del predominio de los medios de comunicación. Aparece entonces una generación de cineastas alejada del realismo social y los ideales nacionalistas de los ochenta. Estos realizadores, a diferencia de la generación precedente, tienen una formación académica y otorgan mayor importancia a los aspectos formales del lenguaje fílmico y a la factura técnica de la obra. Debe subrayarse la primera promoción proveniente de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba): Carlos Naranjo, Tania Hermida, Diego Falconí, Fernando Mieles y Alan Coronel. A ellos se suma un buen número de realizadores que cursan estudios en Europa y Estados Unidos. Entre otros: Sebastián Cordero, Miguel Alvear, Juan Martín Cueva, Yanara Guayasamín, León Felipe Troya y los hermanos Wilson y Sandino Burbano. Estos realizadores introducen una diversificación temática en el cine nacional y tienen como derrotero común el tratamiento de la crisis de la identidad individual y colectiva. Su trabajo abre las puertas a una tercera generación que empieza a producir obras a partir del año 2000. (León, 2011, p.17)

Sebastián Cordero introduce el tema de la marginalidad social y la crisis familiar con la película *Ratas, ratones y rateros*. Esta historia de violencia urbana narra, con mucha cámara al hombro, el encuentro de dos personajes que se ven envueltos en una espiral de delincuencia y muerte. El lenguaje desenfadado y el éxito internacional que alcanza la cinta la transforman en un paradigma para los cineastas emergentes.

La película que marcó un antes y un después en el cine ecuatoriano se estrenó a finales del siglo veinte y la dirigió Sebastián Cordero; *Ratas, ratones y rateros* demostró que una película ecuatoriana podía ser reconocida por la crítica internacional (...) y, también, ser un éxito de taquilla. A partir de ese momento el cine hecho en Ecuador adquirió otro ímpetu (...); un cine que

busca profesionalizarse: salir a festivales, competir por mercados, manejar presupuestos internacionales, ajustarse a los estándares de calidad mundiales, volverse industria. (Alemán, 2009, p. 5)

Resultaba increíble en el año 2000, incluso para el equipo, que la película haya estado 25 semanas en cartelera y haya alcanzado a 120.000 espectadores solamente en Ecuador, pese al contexto en el que se estrenó, en medio de una de las crisis económicas más graves del país. Sin embargo, la película se estrenó y se mantuvo en cartelera porque la concurrencia a las salas fue masiva.

Isabel Dávalos, productora de la película, comenta que el bajo costo del ingreso, el cual paso de \$3,50 en 1998 a \$0,90 en 1999 por la devaluación de la moneda y la dolarización, no les permitió recuperar la inversión de la película que costó \$247.000, pese a la cantidad de espectadores.

Mucho del éxito de taquilla de *Ratas, ratones y rateros* se basó en el hecho de que la película retrató a un país en crisis como ninguna otra película ecuatoriana lo había hecho; y lo hizo durante la crisis bancaria de 1998, la peor crisis financiera en las últimas décadas. Es ese sentido, el timing de *Ratas...* fue impecable. Pero por otro lado, esta misma crisis hizo que, sin lugar a dudas, fuera el peor momento posible para estrenar una película en términos económicos. Y ninguna película ecuatoriana ha tenido tan mal timing para comercializarse. (Dávalos, 2010, p.3)

Pese a ese mal tiempo económico, la película generó un gran impacto que sigue ubicándola hasta la actualidad como una de las mejores películas ecuatorianas. Sin embargo, el mérito en su taquilla no pertenece únicamente a la obra en sí. Cabe resaltar que en 1997 se estrenan en Quito las primeras multi salas del país, Multicines, y *Ratas, ratones y rateros* es la primera película nacional en beneficiarse de ello.

Entre el 2000 y el 2005 se estrenaron comercialmente ocho películas; de las cuales únicamente *Crónicas* (Sebastián Cordero,2005), una coproducción internacional con México, llega a destacarse; las otras pasan relativamente desapercibidas en el contexto nacional e internacional.

En el año 2006, *Que tan lejos*, de Tania Hermida, logró una favorable acogida del público llegando a 220 mil espectadores y varias semanas en cartelera. El estreno de esta película coincide con otro momento importante del cine nacional, que desde ese entonces cuenta con una Ley de Cine y con el Consejo Nacional de Cinematografía, promotores de la producción cinematográfica en el país. A más de ello, otros factores como la profesionalización en el sector, la entrada a la era digital, la accesibilidad a la tecnología y el gobierno de Rafael Correa que en sus primeros años generó seguridad social, económica y política, influyeron en que a partir del 2006 hasta el 2010 se hayan llegado a estrenar dieciséis largometrajes ecuatorianos. Con ellos, se sumaron un total de veintitrés estrenos en la década, lo cual fue una novedad en el país.

En este sentido, para entender mejor por qué en la segunda mitad de esta década aumenta el número de producción, un factor clave fue la creación de la Ley de Cine y en especial en Consejo Nacional de Cine. Como menciona Geovanny Narváez, habría dos etapas dentro del cine ecuatoriano reciente.

Para estudiar el cine ecuatoriano reciente es posible realizar un corte y distinguir dos etapas que nos parecen importantes: la primera, de 1999 al 2006; y la segunda, del 2007 hasta el 2013. La primera etapa se caracteriza por una cierta voluntad de realizar películas en un contexto inestable y cambiante tanto político-social como económico, pero otros elementos claves como la globalización cultural, la tecnología digital, etc., abrieron posibilidades para adquirir conocimientos y sobre todo abaratar costos de producción.

En la segunda etapa entra en consideración los cambios políticos y sociales importantes que ha atravesado el país: de la inestabilidad política a una cierta estabilidad, de los derrocamientos presidenciales a la reelección. Un hecho relevante de la segunda etapa, es la creación del CNCINE, a partir de 2007, institución clave en la nueva producción cinematográfica del Ecuador. (Narváez, 2014,)

Cabe esclarecer que este análisis lo realiza en el año 2014, donde el Consejo Nacional de Cine tenía una cierta estabilidad financiera, en los próximos años sufriría una serie de reestructuraciones, y cortes de presupuesto, incluso en año 2016 no lanzaría ninguna

convocatoria de apoyo a la producción y en 2018 cambio su nombre a Instituto de Cine y Creación Audiovisual.

A partir de la Ley de Cine<sup>11</sup> la producción crece considerablemente, pasa de ser realizado un largometraje cada dos años, a en 2011 tener 15 largometrajes siendo producidos, a pesar de esto ocurre aparece otra cuestión, pocos fueron los resultados favorables en taquilla para las películas de ficción. En el 2013, los 13 estrenos de ese año sumaron una taquilla menos de 250.000 espectadores, y en el lapso de dos meses se estrenaron 5 películas.

Para Lucas Taillefer, programador del cine Ocho y Medio y del Festival de cine La Orquidea, este descenso en la taquilla sucedió por la cantidad de estrenos simultáneos. “Uno de los problemas es que todas las películas salieron al mismo tiempo, o sea, todos los estrenos se hicieron en este último trimestre de 2013. Eso no es una ayuda, porque compiten entre ellas y el público se divide”. (El Telégrafo, 2014) Lo mismo sucedió en el 2014, en el que se estrenaron 14 títulos ecuatorianos que no lograron la acogida del público; muchos de ellos coincidieron en salas de cine simultáneamente.

A lo largo de la historia del cine en el Ecuador puede ser evidenciar que en varios periodos la producción nacional contó con el apoyo del Estado, inclusive se puede notar que en un pasado más remoto el apoyo estatal era clave ya que la producción de filmes estuvo ligada totalmente a la óptica del poder. Con la institucionalidad del fomento al cine nacional la producción crece y el Estado vuelve a ser parte fundamental, a pesar de que este apoyo se centraliza en Quito y Guayaquil. El cine que se tratará a continuación, el cine de Chonewood, toma otros modelos de producción, y no es realizado con apoyo estatal.

---

<sup>11</sup> El 24 de enero de 2006, se expidió la Ley 29 intitulada “Ley de Fomento del Cine Nacional”, publicada en el Registro Oficial No. 202 de 3 de febrero del 2006, que regula el régimen de incentivos que el Estado reconoce a la industria cinematográfica nacional.

## Capítulo 2 – La historia de Chonewood

### 2.1. Una primera etapa de Chonewood: 1994- 2000.

El cine regional es poco discutido en la historiografía del cine ecuatoriano, basta tomar algunos estudios de la historia del cine en el país para evidenciar esta cuestión. Se podría decir que es fácil entender el porqué de esto. Ecuador un país donde nunca se instauró una industria cinematográfica, varios momentos e periodos de casi inexistencia de cine producido en el país, y por parte del estado apoyos escuetos al cine y la cultura en general. Aun así, el cine regional existe en el Ecuador, y es de gran importancia y si se piensa en números, de gran cantidad.

En otros países latinoamericanos hay una discusión más activa sobre la existencia de estas cinematografías realizadas fuera de los grandes centros urbanos. En el caso de Argentina igual que la mayoría de países de latino américa, historiaste la producción cinematográfica se foco mayoritariamente en Buenos Aires y sus alrededores, la historiografía de la misma forma se centró en este cine. No es hasta mediados de los años 1980 donde se realizan algunos estudios sobre el cine regional argentino, en un sesgo periférico y de incentivo de conservación de estas cinematografías y en modo de invitación a futuros investigadores tratar sobre el tema. Es en los años más recientes donde son realizadas una serie de publicaciones y estudios centrándose en las producciones del cine argentino en las diferentes regiones del país realizados por periodistas e investigadores de los propios lugares (Flores, 2019). Ya en Brasil, Autran (2010) cuestiona la noción de ciclos regionales- filmes realizados en los años 1910 y principalmente 1920 en regiones específicas como Cataguases, Recife o Campinas es decir regiones fuera del eje Rio de Janeiro Sao Paulo- como parte central da constitución de la historiografía clásica del cine brasileiro, y denotando un agotamiento por parte de esta historiografía ya que deja de lado varias cuestiones importantes para el estudio de estos cines y demostrando que esta noción es una parte de una unión ideológica entre cineastas e historiadores. Así el autor apunta a otras formas de constituir una historiografía sobre el cine realizado en las diferentes regiones fuera de Rio de Janeiro y Sao Paulo.

En cuanto al cine regional peruano, este toma fuerza a mediados de los años 1990, sus realizadores son autodidactas, cinéfilos, multifunciones y realizan sus producciones con



recursos propios, apoyo de empresas privadas o con las pocas convocatorias de fomento por parte del Estado peruano a través de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura del Perú. Las exhibiciones de sus filmes son informales e itinerantes y las realizan en espacios comunitarios como sedes de instituciones o escuelas, otra alternativa es la edición de sus filmes en DVD y la distribución en el comercio informal de la piratería (Rabelo, 2019). Se pueden evidenciar varias semejanzas con el cine regional ecuatoriano, se podría pensar producto de algunos factores, entre ellos la proximidad geográfica, y las similitudes históricas, culturales y sociales de ambos países.

El cine en Chone que llamaré de regional por estar alejado de las grandes ciudades, se puede afirmar que es el de mayor importancia en el Ecuador, si se piensa ya sea por su gran número de producciones, en comparación con las producciones de Quito y Guayaquil, o en su caso por los diferentes procesos cinematográficos realizados tanto de producción como de distribución y exhibición.

Desde 1994 en Chone se realiza un cine diferente y que podría ser denominado de género, cosa que no existe en los últimos años ya partir de que en los años 1990 el cine de autor copó toda la producción nacional del país, o que existió en momentos muy puntuales como a inicios de los años 1930 y finales de los 40 con melodramas y filmes musicales, todo estos realizados en Quito o Guayaquil. Desde un inicio el cine de Chone nace, más que nada por una necesidad de sus realizadores. Una necesidad de contar sus historias de intentar de cierta forma imitar a los *héroes* que llegaban a las pantallas de la ciudad.

El cine llegó a Chone y a otros cantones manabitas de la mano de Rafael Arturo Buenaventura, guayaquileño que abrió semanalmente las puertas del Cine Central donde las películas eran proyectaban en una precaria pantalla ubicada en un canchón de tierra, en lugar céntrico del centro urbano. Posteriormente, Buenaventura vendió su Cine Central en Chone, lo que daría paso a una ramificación de este negocio. Con los años surgirían en el cantón los cines Holmes, Venus, Bambino y, el más evocado, Oriflama. Buenaventura también abrió cines en Bahía de Caráquez y Calceta. No obstante, tras la venta de los cines de Chone y Calceta por la complejidad de trasladarse para administrarlos, el guayaquileño se dedicaría a la distribución y renta de películas para la proyección cantonal. (Pinto, 2014)

En la década de 1990 los cines no resistieron la competencia nuevos soportes audiovisuales y la televisión y cerraron sus puertas. El mítico Oriflama, por ejemplo, para cubrir el déficit que dejaba el negocio del cine y con la finalidad de realizar la liquidación de la empresa y de sus trabajadores, comenzó a proyectar pornografía a partir de la media noche, un triste final para un espacio que además de ser epicentro del audiovisual, funcionaba de centro cultural, político y literario.

No obstante, se marcaría el inicio de un nuevo proceso: el tránsito de la exhibición a la producción de películas. Cabe decir que a pesar de que haya una marcada tendencia ascendente respecto a la producción audiovisual de este cine regional, no en todos los lugares que se ve cine se hace cine, mucho menos en aquellos que han ocupado históricamente un lugar periférico dentro del Estado nación. De aquí que Chone sea un ejemplo elocuente, ya que desde 1994 hasta la actualidad se han realizado más de una decena de películas, entre largometrajes y cortometrajes de ficción o documentales, que han demostrado tener una amplia acogida popular a nivel cantonal, provincial y nacional.

Los dos exponentes del cine de Chonewood son Fernando Cedeño<sup>12</sup> y Nixon Chalacamá, ambos nacidos en Chone, de origen rural campesino, sin una educación formal en cine, pero con una pasión y fascinación por las películas, las artes marciales y las motos.

El desarrollo de estas cinematografías populares no hubiese sido posible sin estos antecedentes, puesto que los cines locales y las películas que allí se exhibieron dejaron una impronta que aún palpita en los audiovisuales que se producen en la localidad. Es más, ese semanal viaje a la ficción, esa íntima fascinación ejercida por las cinematografías exhibidas durante cerca de sesenta años, es la piedra angular de quienes ahora producen las cinematografías populares. “Fue un día que vi una película bacán de Arnold Schwarzenegger y me salgo después de la película y me pongo a ver los carteleros. Compré una hamburguesa, me compré un batido y dije No, no, no, yo voy a hacer una película’. Yo quería que mi nombre y mi película estuvieran ahí, en el cartelero”, sentenciaba Nixon (Chalacamá, 2014, entrevista), el pionero del cine popular chonero. (Pinto, 2014, p.81)

---

<sup>12</sup> Fernando Cedeño nació el 26 de agosto de 1968, en el sitio “Pata de Bravo” del cantón Chone de la provincia de Manabí.

En cuanto a Fernando Cedeño la relación con sus inicios en el cine es parecida a la de Nixon. Cedeño comenta que desde la adolescencia tuvo afición por las motos, para 1992 cuando regresa da Chone después de pasar un tiempo en el oriente ecuatoriano se une a un club de motociclistas, y junto con su grupo de amigos practicaba artes marciales y eran aficionados a las películas chinas que llegaban a las salas de Chone.

Casi todos éramos practicantes de artes marciales y nuestras conversaciones por lo general terminaban en golpes, pero en un tono deportivo: tratábamos de no lesionarnos mucho. En el grupo había un compañero que se llamaba Jerry Vera; él andaba con la cámara que le había mandado su hermana de Estados Unidos y una vez decidimos grabar una pelea. Después la vimos en una pantalla grande y sentimos algo muy fuerte adentro. Entonces a Nixon Chalacamá, que también estaba en el grupo, se le ocurrió que podíamos hacer una película, pero se preguntó: ¿y de qué vamos a hacerla? Y yo contesté: de lo único que sabemos hacer, darnos golpes y andar en moto. (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)

El origen de los cineastas también es muy similar. Nixon nació en la zona rural de Chone, en La Ruda, su padre dejaría el campo para trasladarse al centro urbano en busca de una mejor posición económica. Nixon aún muy pequeño comenzaría a estudiar, pero no terminaría la educación básica, es así que desde su infancia trabajaría en varias ocupaciones. Aun pequeño comienza a trabajar en una mecánica de motos, primero barriendo el taller para luego ser ayudante del mecánico, es por ese oficio que nacería su afición por las motos que luego plasmaría en sus películas. Así, Chalacamá menciona:

El primer trabajo que hice fue en un burrito cargando cemento con una carreta. Ahí me pagaban por cargar cemento, nomás tenía 10 años. A los 10 años, hermano, ¡cargar un quintal de cemento!, ¡las piernas me temblaban! [...] Después ya nos cambiamos de casa y al lado de esa casa había un taller de motos. En ese taller era que yo me iba ahí a mirar al maestro para ver si me daba trabajo. Ahí como a los dos meses el man me dice “ven, ayúdame aquí para que barras”. Ahí me fui a barrer, iba conociendo hasta que aprendí la mecánica (Pinto, 2014, p.85).

Ante los problemas familiares y la escolaridad truncada y nunca retomada, Nixon se desempeñaría en varias actividades laborales: recogería cacao, arreglaría motos, enseñaría karate en una academia de artes marciales, trabajaría fugazmente como funcionario público y como periodista en un canal provincial.

Fernando Cedeño, por su parte, al igual que Nixon, tiene raíces en la zona rural manabita<sup>13</sup>. Él, quien tampoco finalizaría sus estudios, es hijo de un finquero, agricultor, ganadero y comerciante local. Fernando también desempeñó varios oficios a lo largo de su vida: fue bombero juvenil, vendedor de electrodomésticos y libros, guardia de seguridad en una compañía petrolera, trabajó como obrero abriendo zanjas para equipos petroleros, se empleó haciendo tuberías aéreas, fue chofer, ayudante en una imprenta, pintó carros y casas y fue ebanista.

Pienso que solo contando mi vida tal cual como ha pasado sería más entretenida que otra historia. Desde el pelado que andaba por las calles viendo películas, que iba a la academia y luego se jalaba de puñetes en las calles para probar que sabía algo. Luego me fui al Oriente y por allá me metí a una compañía petrolera, luego fui parte de un paro que fue grande y me uní a la protesta, fui uno de los impulsores que iba de campamento en campamento diciendo que nos levantáramos y que no permitiríamos que nos sigan estafando las tercerizadoras, hasta que terminó el contrato y me botaron por revoltoso. Regresar a Manabí, ir a trabajar en un pueblo pesquero y hacer de oficial de un carro y a veces no tener que comer. Buscar trabajo en la playa, aunque sea empujando botes, para que me den comida (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)

Fernando Cedeño desde niño al trasladarse al Chone comenzó a tener contacto con varios comics: “Mi primera ‘adicción’ debieron ser los cómics. Empecé muy pequeño a leer *Kalimán*, y luego *Arandú*, *Águila Solitaria*, *Los 3 Villalobos*, *Memín Pinguín*, *Condorito*, en fin, tantos otros”.(Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019). Estos comics serían el primer incentivo de Cedeño para contar sus propias historias.

---

<sup>13</sup> La Provincia de Manabí está situada al occidente del país, en la zona geográfica conocida como región Litoral o Costa. Su capital administrativa es la ciudad de Portoviejo. Ocupa un territorio de unos 19.427 km<sup>2</sup>.

En cuanto a las salas de cine, menciona que desde muy pequeño comenzó a asistir al cine Oriflama que para ese entonces era el único que quedaba en la ciudad. Asistía a las matinés de las seis de la tarde que la sala ofrecía, ahí vería algunos de los filmes que lo marcarían, entre los que recuerda son algunas películas mexicanas como la serie de películas de *El Santo, el enmascarado de Plata*, la serie de películas del comediante *Capulina, La niña de la mochila azul* (Ruben Galindo, 1979), algunos westerns y películas chinas. Como relata Cedeño: “La primera película de Bruce Lee de la que tengo memoria era en una fábrica de hielo” (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019). Esta película sería *The big boss* (Lo Wei, 1971), una de las primeras en la carrera del actor. Cedeño también comenta que como para tantos otros, Bruce Lee fue determinante en su gusto por las artes marciales y el cine, inclusive llevando los veces a intentar ir de polizón para China.

Por ahí, cuando tenía catorce años, tengo un recuerdo muy claro: un día mientras regresaba a casa escuché gritos que venían de la terraza del Municipio; fue algo impactante. Me acerqué a ver y había como ochenta hombres uniformados entrenando con quimono y zapatos chinos. Mi hermano mayor me dio para la inscripción y los tres primeros meses. Ahí empezó mi ruta marcial en el kung fu. Así empezó también mi obsesión por conocer China y por vivir en un templo Shaolín. Por eso me fui a Manta, cuando tenía diecisiete o dieciocho años. Vivía en una casa con otros vendedores. Nos dedicábamos al comercio de libros y repuestos automotrices, pero mi objetivo verdadero era subirme de polizón a un barco y llegar a China. Lo intenté dos veces, y las dos veces me bajaron a patadas. (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019).

Esta fascinación por las artes marciales conllevada por ese amor que provoco en ellos las películas chinas de este género en especial, los llevaría a realizar varias cosas para poder ingresar a las matinés de los domingos en el cine Oriflama. Nixon, por ejemplo, quien siempre ha “sufrido mucho por billete” (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019), inicialmente recogía botellas durante todo el día para venderlas y poder asistir a la matiné de los domingos, o bien se filtraba por un muro para luego confundirse entre la multitud para que no lo sacaran; luego, como mecánico de motos tendría el dinero necesario para pagar sin complicaciones una entrada. Fernando, por su parte, cuando niño realizaba

tratos con el dueño del cine para barrer las salas y así poder entrar a las funciones, ya de adolescente se unió a la brigada juvenil de los bomberos porque ellos tenían prerrogativas para ingresar a las salas de cine.

Como se ha mencionado, quienes han realizado y han actuado en el cine guerrilla han crecido y se han nutrido de aquellos bienes simbólicos. El mainstream marcado por Hollywood con sus películas de acción y de artes marciales, el cine mexicano y sus símbolos de masculinidad, la telenovelas mexicanas y venezolanas con su sentimentalismo y melodrama, las historietas y comics como Kaliman o Águila Solitaria que demandaban una parada obligatoria en los quioscos locales... eran y, con sus variaciones y equivalentes, siguen siendo los referentes del cine guerrilla. (Pinto, 2014, p.87)

Las claras referencia que los cineastas fueron adquiriendo por todos estos productos culturales y audiovisuales que consumían durante su infancia y juventud dan paso a una necesidad de contar sus historias, pues como mencionan Fernando y Nixon querían ver su nombre en las grandes pantallas. Es así como en esta primera etapa nace la primera producción de estos realizadores. De una conversa de bar cotidiana y entre amigos, y que Cedeño y Chalacamá recalcan una y otra vez en varias entrevistas, sería discutida la idea de la su primera película, sobre andar en moto y luchar.

Nosotros sabíamos hacer dos cosas, darnos golpes y andar en moto, eso era parte de la vida de nosotros [...] Ahí Nixon me dice escríbela tú, pero en realidad la hicimos los dos. Ahí se graba con un tipo que le regalan una cámara [Jerry Vera]. Él nos cobraba por días de grabación, solo grabábamos sábado y domingo y a veces solo domingo. *En busca del tesoro perdido* nos demoramos dos meses o tres meses y medio. Una película que tenía más puñetes que palabras. De ahí fuimos a donde Pedro Parrales porque allá la editamos en dos VHS. (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)

El nombre de esta primera experiencia fue *En busca del tesoro perdido* (Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, 1994). La trama de la película se basaba en dos grupos enemigos de motociclistas que en una especie de competición atraviesan por el campo de Chone,

pasando por ríos y montañas hasta llegar a un lugar donde se produciría la pelea entre los líderes de los dos grupos, interpretados por Cedeño y Chalacamá. La pelea se produce para demostrar quien se quedaría con el amor de la protagonista de la historia.

Como Cedeño menciona la película la filman con la cámara de Jerry Vera que les cobraba por día de grabación y la editan en el estudio de Pedro Parrales que en ese entonces grababa bodas y cumpleaños en Chone, y así editan la película en dos VHS. Los cineastas al verse en la pantalla deciden intentar pasarla en las salas de cine. Conversan con el dueño del cine Oriflama y llegan a un acuerdo del cincuenta por ciento de las ganancias para cada una de las partes. La publicidad del filme la realizan en carteles dibujados a mano por uno de los integrantes del grupo y los distribuyen por la ciudad, además de colocarlos en la entrada del cine, y perifoneando por toda la ciudad en un carro prestado.

El estreno de *En busca del tesoro perdido* fue el 13 de octubre de 1994, en la única sala del cine *Oriflama*. La sala que contaba con 1200 lugares estuvo copada en la primera proyección de la película, dejando varias personas fuera sin poder ingresar. Así, según Cedeño, la sala estuvo llena en todas las proyecciones siguientes durante una semana.

Efectivamente, el cine Oriflama, que podía albergar a más de 1 000 espectadores, se llenó durante varios días seguidos con el estreno de la primera película chonera, para ver en la gran pantalla a gente con la que uno podía encontrarse en una tienda, un parque o una plaza, pues en el microcosmos urbano de Chone prácticamente todas las personas se conocen entre sí. A pesar de sus imperfecciones, el éxito de la primera película chonera se repetiría en las siguientes producciones hasta que aquella ventana de exhibición cinematográfica y espacio de socialización nocturna y masiva cerró sus puertas antes de finalizar el milenio, al no poder competir con el mercado informal del vhs y del dvd. (Pinto, 2014, p.92)

El éxito de este primer filme se da por dos factores interesantes, el primero por la forma curiosa de ser publicitada, especialmente por el factor de ser publicitada como la primera película chonera; esto desemboca en la segunda cuestión, la curiosidad de los asistentes al cine a ver a sus conocidos y vecinos siendo proyectados en la misma pantalla donde eran proyectados grandes figuras del cine mundial. Este factor también desembocaría

posteriormente en los procesos de producción de los cineastas para conseguir fondos para sus películas.

Nixon Chalacamá realiza los filmes *Masacre en el bejuco* (1994), sobre el cual no existen registros, y *Potencia blanca* (1995), sobre este segundo filme tampoco existen registros, pero Chalacamá relata que la película era muy rudimentaria, incluso provocando mareos en los espectadores por los movimientos desenfrenados de la cámara, esta habría sido filmada en secuencia en un solo casete y musicalizadas en vivo, mientras rodaban la escena un amigo tocaba un piano de juguete junto al micrófono de la cámara.

Según Cedeño, después de *En busca del tesoro perdido* hubo un primer distanciamiento entre los cineastas. Del grupo de 28 personas que realizaron el primer filme, alrededor de veinte se irían con Chalacamá que quería continuar retratando la misma fórmula del éxito de la primera película; con Cedeño se irían 8 personas que pensaban que debían prepararse como actores, en 1995 el grupo de Cedeño comienza a estudiar teatro en un curso dictado por una ONG en Chone.

Es para 1998 donde Cedeño y Chalacamá deciden trabajar nuevamente juntos y comienzan el rodaje de *El destructor invisible*, sin embargo, por falta de presupuesto no podría ser finalizada. Tendrían que pasar siete años para que *El destructor invisible* saliera a la luz. Fue en 2005, durante el Gran Paro de Chone, coyuntura que paralizó al cantón por cerca de un año y ante la cual Nixon debió idear nuevamente un mecanismo de subsistencia. Decidió hacer un nuevo filme utilizando fragmentos de sus películas pasadas y filmando solamente pequeñas secuencias que le permitieran dar coherencia a las imágenes de sus anteriores filmes. La versión del 2005 navega entre los generos favoritos de Chalacamá: los filmes de artes marciales y los filmes de acción y aventura. Chalacamá habría editado la película en dos reproductores de VHS, doblando la mayoría de los diálogos y construyendo la banda sonora a partir de músicas de otras películas y canciones norteamericana de los 1980. El resultado fue *El destructor invisible*, “un remendó de película” tal como la define Nixon (Pinto, 2014, p.65).

Las videocámaras y los VHS llegaron a Chone de la mano de habitantes locales que habían viajado temporalmente hacia Estados Unidos y fueron la base técnica que posibilitó



en un primer momento grabar historias en la que un grupo de amigos, a modo de juego, demostraba su habilidad para la lucha y la pelea dentro de historias que tenían tintes locales.

A esta base técnica debe agregarse la base popular en la que se ancló la producción de las cinematografías choneras durante aquellos años. El grupo de amigos estaba conformado por electricistas, finqueros, mecánicos, choferes, pequeños y medianos comerciantes que durante el proceso de filmación además de ser actores aportaban con sus bienes o con sus conocimientos para la fabricación de insumos que fuesen necesarios para la grabación y para realizar efectos especiales de corte artesanal. Las fincas que servían de escenarios eran cedidas temporalmente, los caballos utilizados eran prestados, las balas reales para las armas reales eran dispensadas por los centros ferreteros, todo ello mientras se fabricaban artesanalmente pequeños explosivos para dotar de realismo a las escenas de acción.

El proceso cinematográfico popular iniciado por estos dos hombres junto a un grupo de amigos, tal como se verá, ha sido plural y heterogéneo, y la etiqueta de quijotesco es válida no solo en la medida que han emergido de una periferia geográfica y simbólica como es Chone, sino también porque a pesar de las precariedades económicas y el desconocimiento técnico –o quizá precisamente debido a ello– ha desplegado una creatividad popular que, como señalaron varios entrevistados, hace que todo sea posible desde el momento en que se lo piensa. (Pinto, 2014, p. 84)

Otro factor interesante dentro de los procesos cinematográficos es el uso de armas reales usadas para realizar las escenas. Si bien el uso de armas y municiones reales muestra una astucia para suplir carencias técnicas y superar obstáculos económicos que impedían recurrir a elementos de utilería, cabe decir que la portación de armas respondía al universo cultural del campo manabita y constituía un hecho normal en Chone hasta que, en 2009, por Decreto Ejecutivo, se inició un control más riguroso de esta actividad. Al respecto, César Velázquez, uno de los actores que forma parte de un *star system* local, señalaba:

¡Era un peligro! Cuando eran mis acciones con bala y tenía que dispararle a alguien yo lo primero que hacía era decirles ‘deme la bala que yo la pongo en el tambor’. ¿Por qué razón? Era para asegurarme, porque imagínese que yo mate a alguien, toda mi vida se jode. No podía darme el lujo de pecar en

tan poca situación. Inclusive en todas las situaciones de bala que había yo decía ‘a ver compadre, déjeme ver el casquillo, déjeme ver el casquillo cómo va’...¡Eran balas verdaderas! Pero yo no disparaba a la gente, disparaba cerca de ella, al árbol, a la tierra, eso se destrozaba. Eran balas más o menos de tres centímetros, con punta puntiaguda. Entonces, debíamos tener mucho cuidado, teníamos extremo cuidado. (Pinto, 2014, p 90)

El uso de armas reales, como no podría ser de otra manera, dotaba de verosimilitud a las narrativas que durante esta etapa estaban dirigidas a un público local. Xavier, quien participó durante esta primera etapa del cine de Chonewood, señaló que:

Las armas son muy importantes en una película de acción, pero unas armas que sean casi idénticas a las armas de verdad, porque eso le da más realismo a una película y al televidente le da más temor cuando está viendo la pantalla. El arma se ve más tuca, más fuerte, entonces es bueno utilizar armas de ese calibre. Da más seriedad. (Pinto, 2014, p 92).

Según menciona Pinto en su trabajo, quienes han manejado armas saben lo movimientos reales de ésta cuando se vacía el tambor, la adecuada posición que deben tener las manos al sujetarla, los movimientos de los brazos en su descarga. (Pinto, 2014). Esto provoca que por una parte una verosimilitud, más al mismo tiempo estas armas al formar parte del cotidiano de los actores, dotaba de una cierta seguridad al momento de usarlas.

Otra cuestión que cabe recalcar y que enfatiza Cedeño que, si bien el efecto de realidad de las películas estuvo garantizado con el uso de estos insumos, la credibilidad del relato también se basaba en la recuperación del habla local, su jerga, sus dichos y refranes, sus paisajes cotidianos, escenarios, imaginarios e historias.

Para el año 2000 Cedeño y Chalacamá trabajan juntos nuevamente, esta sería su última producción juntos, el filme que realizan es llamado *Avaricia* (Fernando Cedeño, 2000). La trama transcurre sobre la historia de un muchacho de la zona rural de Chone, interpretado por Chalacamá, que por cuestiones económicas tiene que emigrar al exterior, a su vuelta al país se enamora de la hermana del que había sido su mejor amigo en la infancia, interpretado por Cedeño, este personaje por al crecer se había vuelto avaro y ambicioso y se

dedicaba a expropiar tierras. La historia transcurre sobre estos tres personajes, la riña de tierras y sobre la relación amorosa que no se concreta.

La película fue escrita y dirigida por Cedeño y producida por Chalacamá. Un factor interesante sobre la producción de este filme es que por una parte los propios realizadores son los protagonistas de la película, y según menciona Cedeño durante el proceso de realización de quien iba a ser encargado de cada función, señala que había una especie de canje, por una parte, Chalacamá acepta que Cedeño dirija a cambio de él ser el protagonista bueno de la historia. La duración del filme es de 76 min, el guion y la dirección como fue mencionado queda a cargo de Fernando Cedeño en cuanto la producción es realizada por Nixon Chalacamá, la fotografía y el montaje por parte de Rubén Rivera. *Avaricia* fue estrenada también en el desaparecido Oriflama en el verano de Ecuador, Cedeño señala que no recuerda la fecha exacta, pero habría sido entre julio y agosto del año 2000, la película habría tenido éxito igual a las anteriores producciones con alrededor de 6000 entradas vendidas, llenando la única sala del cine Oriflama durante las proyecciones y la venta de alrededor de 500 copias en VHS.

En este caso los cineastas se valen del género cinematográfico al filme ser un melodrama para tratar y evidenciar dos cuestiones muy importantes dentro de su realidad, la expropiación de tierras en la zona rural de Chone y la migración por la crisis económica en el país.

En los años 1998-1999 el Ecuador experimentó una severa crisis económica financiera que afectó la mayor parte del país, este proceso culminó el 9 de enero del 2000 con la puesta en vigencia del sistema de dolarización que dejó graves secuelas en diferentes ámbitos, más concretamente a nivel de la población. Uno de los efectos de la crisis fue la salida masiva de ecuatorianos, debido a la pérdida de empleo, cuyo fin era encontrar un mejor nivel de vida en países como Estados Unidos, Italia y especialmente España. Una cuestión interesante a recalcar es que esto se puede evidenciar en el proceso de producción de *Avaricia* ya que Rubén Rivera el fotógrafo y montador de la película habría migrado a los Estados Unidos y vuelto con una “cámara mejor” y una pequeña isla de edición donde podían realizar cortes más precisos (Cedeño, 2019).

*Avaricia* fue el último filme que Cedeño y Chalacamá trabajan juntos, a partir de ahí toman rumbos diferentes, ambos realizadores con el suceso de sus filmes toman conciencia de que su cine ya no es solamente un pasatiempo, esto desemboca en las formas de ver y realizar cine. Por una parte, Chalacamá siente que tiene una fórmula en manos y con ella seguir teniendo éxito, y a partir de ahí continuar creando nuevos procesos de producción. En cuanto Cedeño percibe lo mismo, solo que ve una necesidad de una profesionalización en sus procesos, principalmente en la actuación y realización de sus guiones, ya que durante esta etapa sus filmes fueron exhibidos únicamente en Chone, con esta profesionalización siente que sería posible llegar a más espectadores.

## **2.2. Nuevos procesos cinematográficos: Una segunda etapa 2001- 2009**

### **2.2.1 Nuevos contextos de producción**

La crisis financiera ecuatoriana marcaría una transición en la cinematografía chonera, en su economía audiovisual y en la trayectoria de quienes han encabezado este proceso. Algunos cambios serían obligatorios debido a que se enraizaban en problemas estructurales derivados de la desregulación del mercado y de la reducción de las competencias estatales.

En este marco adquiere importancia el mercado informal. Se podría decir que Chone y gran parte de la región manabita han vivido históricamente en la informalidad, pues allí hasta hace pocos años las transacciones comerciales, territoriales, laborales se han basado mayoritariamente en la oralidad, sin pasar necesariamente por el sistema escriturario y las esferas legales. (Pinto, 2014)

En Chone, aquel mundo informal percibido como legítimo se incrementó con la llegada del nuevo siglo y la emergencia de un sector poblacional que vio en el comercio informal una fuente de subsistencia. Este fenómeno impactaría en la economía audiovisual popular de Chone, sobre todo porque marcaría el surgimiento de la piratería. Como se ha dicho, la llegada de la piratería modificó las formas de consumo audiovisual, pues supuso un traslado de una esfera pública y colectiva a una esfera individual, inclusive en los años 1990 en Chone como en otras varias ciudades pequeñas del litoral ecuatoriano, pocas personas disponían de televisión en sus casas, es así que la gente se reunía por las noches

principalmente a ver televisión en la casa de los vecinos que disponían de estas. Si bien las salas de cine de los principales centros urbanos del Ecuador entran en crisis durante los primeros años de los 1990 debido al negativo impacto social de las políticas neoliberales, a la crisis económica ecuatoriana, reflejada en el bajo poder adquisitivo de la población, que convirtió el acceso a salas de cine prácticamente en un ejercicio suntuoso, a través de las primeras cadenas de multisalas ubicadas, como no podía ser de otra manera, en los principales núcleos productivos del país.

Sin embargo, en un contexto periférico como el de Chone no se dio tal rearticulación y los cines locales desaparecieron. En este contexto se modificó la economía audiovisual de las cinematografías populares. Si en el período anterior se podía recuperar el poco dinero invertido con las entradas vendidas para ingresar al cine, ahora el lucro sería mínimo porque la mayor cantidad de ingresos se quedaban en otros actores del sector popular. Cedeño es claro al respecto:

Muchos piratas me han dicho que gracias a ellos a mí me conocen, que me hicieron un gran favor. El gran favor fuera que ustedes la hubieran vendido y que hubieran agarrado un centavo y que me digan “mira, Fernando, nosotros estamos vendiendo tu película y te queremos ayudar, te vamos a dar 10 centavos por cada película”. Ahí me hubieran hecho un favor. Esto fue el producto del trabajo de uno y el otro se aprovechó (Pinto, p.94).

A pesar de no ser de su agrado, la reproducción y venta masiva de las películas choneras a través de la piratería les traería un prestigio insospechado a los realizadores, pues lograrían trascender las fronteras cantonales, regionales y nacionales al transitar por un circuito popular.

La piratería constituyó uno de los puntos de fricción en el proceso cinematográfico popular chonero, ya que Fernando Cedeño pretendía desde entonces profesionalizar su producción cinematográfica y la piratería no lo permitía, mientras que Nixon veía en ella un mecanismo para dar a conocer sus producciones y con la que más tarde lidiaría de una forma particular: pirateando sus propias películas.

Desde 2004, Fernando Cedeño ha tenido una doble posición respecto a la piratería. Por un lado, la ha combatido a través de la denuncia de comerciantes minoristas que han

vendido sin su consentimiento las cinematografías derivadas de su proceso. Por otro lado, también ha realizado alianzas estratégicas con algunos pequeños y medianos comerciantes para lograr de algún modo recuperar el dinero invertido en sus producciones, el mismo que hasta el momento ha salido de sus bolsillos o de quienes han colaborado mínimamente con él. Y es que la presencia de la piratería implicó adoptar nuevas estrategias y canales de promoción, circulación y exhibición. Así, al perifoneo se le añadiría la promoción, venta y proyección de las cinematografías en los buses intercantonales e interprovinciales. El sistema consistía en reproducir la secuencia inicial de una película en las pequeñas pantallas de los buses para despertar la atención del público y así concretar la venta. A su vez, la exhibición de estas producciones populares se daría en espacios como pequeños canchones de tierra o bien en la sala municipal del cantón. (Pinto, 2014)

En este período, el proceso de Fernando Cedeño deriva en la realización de *Sicarios manabitas* (Fernando Cedeño, 2004), *Barahúnda en la montaña* (Fernando Cedeño, Carlos Quinto Cedeño, 2003) y *El Ángel de los sicarios* (Fernando Cedeño, 2012), además de varios cortometrajes donde se traducen en imágenes algunas leyendas locales o bien se trabaja con la comunidad en campañas de prevención de violencia y uso de drogas.

Refiriéndose a los cineastas ecuatorianos y a la industria de Hollywood, Fernando sentencia que “así como ellos cuentan sus historias al mundo, también nosotros podemos comunicarlas desde Chone” (Pinto, 2014 p. 86). De aquí que sus filmes muestren un giro temático que implicó regresar la mirada a una realidad local que ha estado atravesada por la violencia.

Los filmes de Fernando muestran una transición dada en la sociedad chonera y manabita que osciló desde los actores tradicionales de la violencia y los conflictos en los que operaban –destajeros, duelos a revólver, conflictos de tierras, entre otros– hacia los actores modernos–los sicarios, las bandas delictivas vinculadas al narcotráfico y a un abanico de delitos. Esta transición de los actores de la violencia, no quiere decir que los antiguos actores y conflictos desaparezcan, pues incluso pueden llegar a coexistir. Por ejemplo, en *Sicarios manabitas* película que debió llamarse *Destajeros manabitas*, pero que cambió de nombre por la denominación que se le comenzaba a dar a este delito en el mundo social manabita a partir de los medios de comunicación (Pinto, 2014). Este cambio temático hunde sus raíces

en el contexto de Chone, pues con el nuevo siglo surgirían nuevos actores de violencia como es el caso de la banda delictiva Los Choneros, la misma que hasta hace pocos años era “la piedra en el zapato de la Policía” (*El Diario*, 2010. Apud. Pinto, 2014, p.96). Este grupo delictivo adquirió una notoriedad a nivel local, provincial y nacional debido a la diversificación de sus actividades ilícitas, que han comprendido narcotráfico, asalto a bancos, secuestro, extorsión, robo, sicariato, entre otras y ante su expansión hacia provincias como Santo Domingo de los Tsáchilas, Guayas, Los Ríos y Pichincha. Ante ello, los cuerpos policiales y de inteligencia vieron la necesidad de frenar a esta banda a través de varios operativos y de su inserción en la lista de los más buscados. (Pinto, 2014)

Otro cambio cualitativo del proceso encabezado por Fernando sería su marcada tendencia a la profesionalización, sobre todo a partir de que en 2009 entrara en contacto con el equipo de trabajo del cine Ochoymedio a través de la investigación Ecuador Bajo Tierra<sup>14</sup> (EBT) de Cristian León y Miguel Alvear, lo que Cedeño define como el entrecruzamiento de “dos mundos diferentes” (Pinto, 2014, p. 101). Este encuentro modificaría sus procesos en de varias formas.

Si bien Fernando, su grupo de trabajo y actores ya buscaban capacitación técnica en esporádicos cursos dictados en Chone y Manabí antes de la llegada de EBT, es a partir de este encuentro que se busca asesoría técnica para elevar la calidad de sus procesos cinematográficos, con la finalidad de llegar a los cines de los principales centros urbanos. Estos cambios técnicos, estéticos y temáticos son visibles si se comparan sus producciones pasadas.

Siempre he sido hombres de extremo, quería superar mis propios límites, de pronto es esa obsesión, es como la conquista de mí por mí mismo, esa nota de querer romper barreras, de romper lo establecido, es ver que ciertas cosas sí son posibles romperlas, de que esas fronteras fueron hechas y de que todo lo prohibido llama la atención más que lo normal. Esos que dicen “No,

---

<sup>14</sup> Ecuador Bajo Tierra se presenta desde la perspectiva de una investigación y de un festival de filmes independientes, periféricos, y regionales. El término fue acuñado por la organización cultural Ochoymedio (Centro Cultural Ocho y Medio, CCOYM) ubicada en Quito surge tras plantearse y llevar a cabo una investigación que se materializó en el libro *Ecuador Bajo Tierra, videografías en circulación paralela* (2009) escrito por Miguel Alvear y Christian León.

Fernando, no es posible de que llegues a los cines”, es como si me dijeran ‘¡Fernando, hazlo!’’. (Pinto, 2014, p. 96-97)

### 2.2.2 Fernando Cedeño, *Sicarios manabitas*

Cedeño y Chalacamá habían tomado caminos distintos, Fernando continua su preparación en teatro y conoce al director de teatro Carlos Quinto Cedeño. Junto con el comienza su nuevo proyecto: *Barahúnda en la montaña* (Fernando Cedeño, Carlos Quinto Cedeño, 2003). Fernando Cedeño menciona que la codirigió junto con Carlos en cuanto y que la escritura estuvo carago de este. La filmación de la película habría durado varios meses y el presupuesto fue costado por los propios realizadores. *Barahúnda en la montaña* no habría tenido éxito como las anteriores producciones, por una parte, el cine Oriflama había desaparecido y Carlos Quinto Cedeño habría decidido proteger la película de la piratería realizando exhibiciones solamente en escuelas, universidades y centros cultures, y por otra parte el desapego de Fernando por el filme ya que el mismo año comenzó a pensar en una nueva producción: *Sicarios manabitas* (Fernando Cedeño, 2004).

El proceso de la elaboración del guion de *Sicarios manabitas*, cuenta Cedeño, que nace a través de la necesidad de contar una historia que había estado rondando por su cabeza algunos meses al oír en los medios de comunicación la palabra sicario, un nuevo termino para un modelo violento de exterminio por encargo, ya existente en Chone. Para la escritura del guion Cedeño se contacta con un sicario y comienza una especie de convivio con este personaje, Fernando menciona:

Entonces empecé, en mi pueblo a buscar sicarios, pero es difícil que dejen que te acerques a ellos, entonces conocí a un personaje, al principio estaba medio complicado, porque él no quería hablar, entonces fue un proceso de dos o tres meses, me di cuenta que a él le gustaba tomar, entonces comencé a llevarle licor, y me emborraché con el dos o tres veces, hasta que él me dijo te voy a contar mi historia. En realidad, quería tener un referente, saber cómo ellos operaban, tener una experiencia de lo que ellos vivían a través de lo él me contaba, y a partir de ahí comencé a escribir la historia de *Sicarios manabitas*. (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)



Fernando en 2004 comienza la producción de *Sicarios manabitas* junto a Miller Vera quien también firma como guionista. Juntos comienzan a reunir el presupuesto y las locaciones, como en las anteriores producciones el guion fue adaptándose de acuerdo a las locaciones y el presupuesto que tenían. Consiguen la locación principal que era una hacienda, donde el propietario de esta también les prestaría los caballos que necesitaban para la trama. Nuevamente consiguen prestada una cámara de un amigo que filmaba en ese entonces cumpleaños y matrimonios, y comienzan la filmación.

Durante los meses de filmación Fernando habría sido contratado para la filmación de una carrera de caballos, y durante el viaje la cámara que tenía algunos problemas dejaría de funcionar. Durante la misma carrera de caballos conoce a Rangel Gracia, que después de una conversación donde discuten sobre cine y el gusto de ambos por hacer películas, Rangel se ofrece a prestar su cámara para lo que faltaba de la filmación de la película, en cambio a eso Fernando le ofrece un papel secundario, para luego ser acreditarlo como productor ejecutivo y además realizar el tema musical principal de la película. De la misma forma Rangel García lleva a Chone desde México al editor Clemente Totomoch para que realizara el primer corte, y luego Totomoch llevaría el filme a su estudio en Queens en Nueva York para finalizarlo.

Rangel realiza el estreno en 2004 en Nueva York en algunas salas de eventos y enseguida envía el filme para Fernando estrenarlo en Chone. Sobre la fecha Fernando no recuerda con exactitud, pero menciona que fue entre el 18 al 22 de agosto del 2004, en una sala de eventos del municipio de Chone. Fernando recuerda estas fechas porque solamente una semana después de haberla estrenado, habría recibido una llamada desde el oriente ecuatoriano de un amigo contándole que lo había visto en una película donde Fernando actuaba, y esa película era *Sicarios manabitas* y está ya había sido pirateada.

La trama de *Sicarios manabitas* se desarrolla a partir de la premisa de venganza, en la que Agamenón Menéndez, un hacendado de Chone, pierde a su hijo Pancho. Lisandro, un joven que vive en el campo fue el responsable de esta muerte, porque Pancho le reclamó por haber invadido la hacienda de su padre. Lisandro, en estado etílico se enoja y le da un balazo a Pancho, matándolo en ese mismo instante. A partir de este hecho, Agamenón busca venganza y quiere asesinar al responsable de la muerte de su hijo y a quienes se interpongan en el camino. Para esto Agamenón contrata tres sicarios para cobrar venganza, estos van por

el pueblo eliminando a quien sentencie el patrón. Mientras el cobro de cuentas sostiene la tensión, van cruzándose en el relato personajes y circunstancias que configuran un complejo imaginario social. A falta de recursos económicos, Cedeño establece un lenguaje de edición en donde el impacto de la bala o el corte de machete ocurre fuera de cámara, en el filme no hay pirotecnia ni efectos especiales, y hay varias anécdotas de los productores que las balas reales a falta de presupuesto para balas de salva, pasan silbando cerca de los actores. José María Olivera el padre de Lisandro descubre que ha sido él el que desató la ola de violencia en el pueblo, y para empeorarlo declara su amor a su propia hermana, José María sin soportarlo se suicida, tras esto Lisandro, al no poder soportar lo ocurrido, también se quita la vida. Agamenón y sus sicarios al no tener más cuentas por cobrar de nadie, deciden eliminarse entre ellos.

En cuanto a las siguientes exhibiciones, al desaparecer el cine Oriflama, Cedeño optó por locomoverse a las ciudades próximas para exhibir su filme. Según relata viajaba con un proyector, equipo de sonido y una tela para exhibirla en parques y plazas, ya que de la misma forma que en Chone las salas de cines de la ciudad cercana habían desaparecido. El proceso de distribución y el más interesante que Cedeño opta, es la venta de su película en buses interprovinciales, como fue mencionado, la película fue pirateada una semana después de estrenada en Chone, es así que Cedeño elabora este mecanismo para combatir a la piratería. Este método consistía en realizar copias en DVD de su película; subir a buses interprovinciales, pasar un trecho de la película y enseguida venderla a un dólar, con esto recuperaría un poco de la inversión, pero no su totalidad. A partir de esto surge un dato importante, según el estudio *Ecuador bajo tierra Sicarios manabitas* sería la película ecuatoriana más vista, pero solamente por este medio de DVDs piratas, con un estimado de un millón y doscientos mil espectadores. (Alvear, León, 2009, p. 10). Inclusive Cedeño menciona que este número estaría incrementado debido a que en 2014 al realizar una gira de ventas de sus películas junto a Chalacamá, *Sicarios manabitas* era una de las películas más vendidas.

### **2.2.3. Procesos cinematográficos de Nixon Chalacamá**

Al igual que Fernando, Nixon continúa con la realización de sus filmes. En su afán de continuar con el éxito de las anteriores producciones, opta nuevamente por el género de acción y realiza *El cráneo de oro* (Nixon Chalacamá, 2003). La película fue grabada en VHS y tiene una duración de 176 minutos, la dirección, fotografía y el rol principal quedan a cargo de Chalacamá, el guión lo firma Héctor Moreira y la producción y el montaje quedan a cargo de Rubén Rivera. La trama de la película transcurre sobre la historia del indígena Ramón Kachíz Pacari, el último descendiente de una tribu indígena mexicana y según él relata el eslabón de lo que lo une con sus antepasados es el cráneo de oro que está exhibido en el museo de Chone, es así que arma un operativo junto a su tribu para recuperarlo y de hecho lo hace. En los años siguientes el gobierno y el ejército hacen de todo para poder recuperar el cráneo sin lograrlo, hasta que el director del museo contrata dos súper agentes para recuperarlo. Estos se incrustan en la selva para este cometido, así la película transcurre por varias escenas de acción por busca del cráneo. En la trama se entrelaza la historia de amor entre Alex, uno de los súper agentes, y Mónica, la hija de uno de los militares que había muerto en los intentos por recuperar, con este cometido Mónica se suma a los agentes por busca del cráneo. Al final los agentes dan con el paradero de Ramón y en una escena de acción en el centro de Chone, Mónica recibe un balazo y muere, uno de los aliados indígenas de Ramón los traiciona y así los súper agentes consiguen recuperar el cráneo y reponerlo en el museo de Chone. La película habría tenido el éxito esperado por Chalacamá, la exhibe durante seis días seguidos en una sala de eventos del municipio en Chone con las salas llenas durante todas las sesiones, y comenta que los réditos de está habrían llegado a seis mil dólares.

Su próxima producción solo la realizaría en el año 2008 y se trata de *Trafico y secuestro al presidente* (Nixon Chalacamá, 2008), este sería su proyecto más ambicioso hasta el momento por la cantidad de vehículos, motos, policías, figurantes y locaciones utilizadas en la película. El filme tiene una duración de 76 minutos y fue filmada en Mini DV. Nuevamente Chalacamá firma como director, productor y protagonista, la fotografía y el montaje las realiza junto a Elías Zambrano y Nelson Solórzano. Esta vez la historia transcurre alrededor de Marcos, un acecino y delincuente que obedece ordenes de Capiruzo, el máximo líder de una organización de narcotraficantes en Chone. Al comienzo del filme se nos muestra al otro protagonista de la historia Ángel. El padre de Ángel es asesinado por la banda de Marcos por ser testigo del asesinato de tres policías, y enseguida sin estar satisfechos violan

a su hermana y hacen explotar su moto. En Quito el presidente de la República en el palacio de gobierno revela a su esposa que acaba de firmar un decreto de pena de muerte a los condenados por narcotráfico, enseguida el presidente en rueda de prensa anuncia que ira a la provincia de Manabí a inaugurar algunas obras, a su llegada como muestra el título del filme, es secuestrado. Mientras tanto Marcos que debe doce millones de dólares a su jefe, decide que la mejor solución es asesinarlo, y así se torna el líder de la banda delictiva. Aquí Rangel, el jefe de seguridad del presidente que salió bien librado del secuestro, localiza a los secuestradores, en el camino se encuentra con Ángel que esta atrás de venganza y deciden juntar fuerzas. El rescate al presidente se da en el antiguo edificio del municipio de Chone, Ángel y Rangel en este punto ya no están solos, en helicópteros, carros blindados, camiones del ejército llegan al lugar decenas de policías que uno a uno van liquidando a los delincuentes. En cuanto eso la batalla final se da entre Marcos y Ángel en una secuencia de lucha de artes marciales donde Marcos lleva la peor parte, para consumir su venganza Ángel lo arrastra hasta la tumba donde enterró a su familia y lo cuelga de un árbol de mango.

Contrariamente al proceso cinematográfico de Fernando y a pesar de haber emergido simultáneamente de un mismo sustrato, el proceso de Nixon ha tomado un rumbo diferente ya que sigue apostando por caminos fuera de las vías tradicionales del audiovisual. Continúa trabajando con gente con la que uno se puede encontrar cotidianamente en Chone: albañiles, zapateros, electricistas, mecánicos, vendedores de madera, meseros de restaurantes...:

Para mí entra el que tiene las ganas, si tú tienes ganas de actuar y no sabes actuar, vente que yo te hago actuar. Si tú eres mudo y no puedes hablar, vente que vas a ser útil para otra cosa. ¿Me entiendes? Si tú hablas como la gente del campo, que tiene otra forma de hablar, te digo “vente”. A esa gente la quiero para que haga un papel de lo que es. No hay que menospreciar a la gente, porque nadie nace sabiendo (Pinto, 2014, p. 98).

Ante la necesidad de cubrir los gastos que generan sus producciones populares, estableció un sistema de producción que se basa en una ecuación muy sencilla: quien aporta más dinero para la producción de la película obtiene un rol protagónico y muere al finalizar el filme, mientras que quien aporta menos o no aporta tiene su muerte asegurada en las primeras escenas. Este modo de producción ha significado la incorporación de nuevos actores sociales:

Después ya comenzaron a sumarse otra gente, pero primeramente era gente así, de abajo, nunca había un abogado, un arquitecto. Después de la película que hice, *El cráneo de oro* (Chalacamá, 2003), ya comenzaron a sumarse gente importante, abogados, jueces. Ellos preguntaban que cuándo les meto en un papel, yo les decía que en cualquier rato los llamo. Entonces comenzaron a sumar. Ya cuando llegué al *Trafico y secuestro al presidente* (Chalacamá, 2008) ya tenía militares, tenía hacendados, tenía gente fuerte, gente ya de billete. Y en *Los Raidistas* (Chalacamá, 2012) ya logré tener un ex presidente de la república, eso me llena de orgullo. Se suma otra gente, pero cada cual tenía su rol. Por ejemplo, venía Raúl y no lo voy a poner en un lugar de extra, sino en un papel más importante; la gente del mercado iba a otro papel (Pinto, 2014, p.100).

Efectivamente, Nixon no paga a los actores, ellos – los protagónicos – le pagan a él para producir sus películas. Sin embargo, las donaciones realizadas por los actores no han significado que Nixon ni quienes colaboran con él puedan subsistir de sus producciones, pues la precaria condición económica se ha agudizado por intentar sacar siempre a flote sus proyectos. Los aportes de los actores varían entre mil y cuatro mil dólares, estos valores cubren las demandas de la producción y los salarios del equipo de trabajo. Cabe recalcar que no todos los actores proveen estos valores, solamente los que tiene un interés mayor en aparecer en las películas en roles principales. Además, estas producciones a pesar de su acogida y demanda social, no han contado con el apoyo de instituciones públicas. Las diversas administraciones locales que han pasado por la municipalidad de Chone no han acompañado estos procesos, lo cual sería entendible si otras necesidades sociales más importantes fuesen cubiertas con los recursos del Cabildo, sin embargo, hay una percepción colectiva que marca la ineficiencia del gobierno local y que apunta al Municipio como entidad a partir de la cual se edifican fortunas personales y grupales. (Pinto, 2014)

Según comenta Juan Pablo Pinto, en su trabajo *Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone* (2014), el acompañó a Nixon Chalacamá como copiloto y ayudante en su carro Suzuki azul de 1991 un auto que a pesar de sobrecalentar constantemente es la herramienta de trabajo más útil para la venta de películas, la acogida popular fue impresionante. Este es el actual modo de promoción, distribución y venta de

películas de Nixon Con un cartel extendido verticalmente en la cajuela que promocionaba sus cualidades como actor y sus películas “100% choneras”, con una bocina ubicada en el techo del auto y un diminuto micrófono en mano mientras conducía, Nixon comenzaba el perifoneo. Un pasaje de la promoción decía:

Estas películas son chéveres porque tenemos montañas, tenemos caballos, tenemos de todo. Entonces es una película motivada. Cuando hablan de las películas grabadas en Chone a la gente le gusta porque son películas chéveres, porque somos de aquí, porque somos manabitas, porque somos de Chone, a unos minutos de aquí, entonces somos como familia. Por eso queremos el apoyo de ustedes para poder seguir grabando. Ya estoy grabando una nueva película y necesito el apoyo de todos ustedes. Solamente a un dólar ustedes ven en familia esta película. Películas que llevan acción desde que arranca hasta que termina. Solo cuesta un dólar la película chonera. Gracias por apoyar el arte, el talento ecuatoriano (Pinto, 2014, p. 102)

En dos días Nixon vendió cerca de doscientas copias del film y señalaba que la venta estaba baja. Efectivamente, los fines de semana, cuando la gente del campo va a comercializar o intercambiar sus productos en pequeños mercados, las ventas se disparan: cuatrocientas películas o más durante dos días. En el 2014, Nixon, tras un proceso que significó para él dejar la vergüenza, es el único realizador de Chonewood que vive de sus películas. Para ello, desde el año 2000, él ha concentrado todos los eslabones del proceso productivo: es director, productor, actor, guionista, editor, utilero, publicista, distribuidor y comerciante de sus películas:

Hace poco tiempo estoy trabajando con mis películas, a pesar de que estén totalmente pirateadas. Pero yo sigo vendiéndolas como actor y director y la gente me apoya muchísimo, puedo vender hasta mil películas por semana. Me estoy ganando un dinerito bueno y hasta ahora estoy saliendo con todas las deudas de las películas que he grabado, porque yo vengo arrastrando una deuda desde que comencé a hacer películas. Yo pienso que la piratería es un robo. A las películas ecuatorianas están robando nuestro esfuerzo. Está bien que ellos vivan sobre esto, pero con películas extranjeras, pero a nosotros nos están perjudicando. Yo hasta ahorita estoy combatiendo la piratería.

Combato la piratería vendiéndolas yo, siendo un pirata yo mismo. Yo me considero un pirata porque soy pirata de mis propias películas, no de películas de otros, ni películas extranjeras ni nada. Vender lo mío, lo que hago, el esfuerzo de uno (Pinto, 2014, p. 104).

Claramente no le interesa romper un circuito de corte popular, más bien es parte de él al nutrirlo y alimentarlo. A sus cuarenta años, al igual que Fernando, sueña con crear una industria cinematográfica, quiere sacar a Chone y al cine de su letargo:

Despertar el cine más fuerte, que sea un Hollywood chonero. Sacaré gente de Chone para que nosotros vivamos solo del cine. Que ya no sea el cacao, que ya no sea el café, que ya no sea la mandarina, que sea el cine. Que se convierta en una ciudad de escenario de fotografía para las películas. Ahorita si tú tomas una fotografía verás manchadas las paredes, las calles hecho pedazos, eso no es una fotografía para película. Yo siempre he soñado que Chone tenga una fotografía linda, llena de árboles, veredas limpias de colores, lugares chéveres. Quisiera hacer un Chone antiguo para que la gente vaya como al estilo vaquero, para que vayan a grabar su película, eso es llegar al futuro (Pinto, 2014, p.104)

Si las producciones audiovisuales choneras han demostrado tener una amplia acogida popular, si sus modos de producción son comparativamente menos costosos a los convencionales, si hay un público objetivo cautivo y expectante, ¿es posible pensar en incentivar la producción de estas cinematografías, tal como han buscado los procesos descritos?

## **2.3. Nuevas producciones y encuentro con la academia y el Estado – La tercera etapa 2009 -...**

### **2.3.1 Encuentro con la academia**

En 2009, con la investigación *Ecuador bajo tierra*, salió a la luz aquello oculto, doblegado a un segundo plano o incluso quizá reprimido: ese mundo otro, ese universo simbólico marcado por éticas, imaginarios, técnicas y estéticas populares. Pero... ¿bajo tierra para quién? ¿Quiénes eran los otros? ¿Los de los centros, los miembros de la cultura letrada

y de la oficialidad cultural y cinematográfica que se han construido a la sombra de las enseñanzas de la Academia? La misma investigación constituye una respuesta al señalar que “para la gran mayoría de la población, la experiencia del relato audiovisual implica una compleja amalgama de tiempos, tecnologías, tradiciones, imaginarios, culturas y usos de difícil clasificación y definición” (León; Alvear, 2009, p. 11). Precisamente, uno de los desaciertos del proyecto EBT reside en ubicar a estas prácticas por fuera de un campo de relaciones de poder, marcado por la fricción y la disputa. La efervescencia del descubrimiento se centró en una acción afirmativa que, focalizándose en lo exótico y a pesar de las buenas intenciones, terminó, de cierta forma, subalterniza lo subalterno. Esta consideración no es menor debido a que a partir de EBT se han diseñado incentivos dirigidos hacia estos productores populares, incentivos que se disfrazan de políticas públicas. Desde que en el contexto local emergiera este fenómeno, los cineastas choneros, a pesar de idear constantes estrategias para sobrellevarlo, mantuvieron una posición contraria a la piratería porque cortaba de raíz cualquier posibilidad de establecer una cadena productiva.

Otro efecto de la investigación de *Ecuador bajo tierra* ha sido marcar aquellas diferencias en lo popular que ya precedían a su arribo, ya que éstas se marcaron aún más tras la mediación realizada por los intelectuales que encabezaron la investigación, quienes buscaban ser un nexo entre la cultura popular y la cultura letrada, a través de una curaduría de los audiovisuales periféricos. Tal como señalaron los testimonios, se ha percibido un trato preferencial hacia unos cineastas populares en desmedro de otros. Además, hay una apreciación diferenciada de esta intervención:

Mucha gente dice que de pronto se aprovecharon, pero también es cierto que si no fuera por eso nosotros seguiríamos invisibles, eso fue una puerta para que fuéramos visibles. Visibles no tanto para la gente del dvd, porque ellos ya nos conocían, más bien visibles para la gente de la atmósfera del cine. De pronto esa gente había escuchado cosas sencillas, pero a partir de eso nos empezaron a hacer conocer con la gente del país, con gente que está estudiando. A mí me han escrito gente que busca meterse en este mundo. Yo les digo ‘¿tienen idea en lo que se están metiendo?’. Es un cine de bajo presupuesto, es un cine en el que nos vamos más allá de los límites, es un cine donde el hotel se convierte en una carpa, el jacuzzi se convierte en un



río y un baño se convierte en una letrina. Y nosotros comemos en el campo de batalla y lo mismo que come el que carga los cables come el director. No importa que rol tengas, aquí todos hacemos de todo, aquí el actor principal no tiene ningún problema en servir la comida al resto y las actrices no tienen problema en cocinar” (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)

Por su parte Nixon Chalacamá comenta:

Después de eso mi vida siguió igual, porque no ha habido ningún resultado. El resultado lo tengo es por mi propia cuenta, porque solamente lo que hicieron fue una investigación y no llegaron a luchar por nosotros, como institución no llegaron a luchar que se hagan préstamos para nosotros hacer películas. Aunque algo ayudó porque me hicieron conocer. Antes de conocerlos yo a los grandes cineastas, ellos ya me conocían. (Pinto, 2014, p 106)

Y es que a partir de 2009 estos procesos cinematográficos expandieron su red de relaciones, pues si antes se movían a nivel intercantonal y provincial, un nuevo abanico de posibilidades nacionales e internacionales abrió sus puertas.

Ante el desánimo que habría provocado la lucha contra la piratería y el fracaso con algunas nuevas producciones que no salieron del papel, Cedeño decide dejar de producir sus películas. Así Cedeño se dedica exclusivamente al negocio maderero de su padre. A inicios del 2009 Miguel Alvear que estaba en ese momento produciendo el proyecto Ecuador Bajo Tierra, entra en contacto con Cedeño y Chalacamá y les propone una serie de entrevistas. Las entrevistas las realizan en la hacienda que había servido de locación para *Sicarios manabitas*. Miguel Alvear después de la entrevista invita a los cineastas a Quito a la presentación del proyecto. Aquí Cedeño menciona que en este encuentro conoce a varios cineastas de todos los lugares del Ecuador que realizaban producciones en las mismas condiciones que él, y así renace en él la voluntad de continuar en el cine.

En 2009 Miguel Alvear el realizador de Ecuador Bajo Tierra, ya andaba queriendo entrar en contacto conmigo, pero en ese momento yo ya no quería esto, se acabó, bueno lo cierto es que un día me llama Miguel y me dice “yo entiendo cuál es tu problema, entiendo que estés decepcionado con esto, pero

este es un proyecto que está apoyado por el ministerio (Ministerio de Cultura), el Consejo Nacional de Cine y te vamos a pagar por la entrevista”, ahí le digo mira si es fines de semana yo no tengo problema. Entonces Miguel vine a Chone y vamos al lugar donde habíamos filmado *Sicarios manabitas*, [...] bueno la entrevista duro dos días, [...]. Miguel me dice “bueno lo único que te pido es que estés en la presentación del proyecto en Quito”. Lo cierto que es que unos 4 meses después me llama y me dice que el estreno es en Quito tal hora y tal fecha, bueno nos vamos con mi compañero Nixon, y allá conozco, no sé si eran 12 o 20 personas que habíamos producción de diferentes partes del Ecuador, entonces volver a ese mundo, ver a toda esa gente es duro es otra prueba, así que decidí continuar. (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)

En la presentación de Ecuador Bajo Tierra Fernando conoce a Mariana Andrade, directora del Cine Ocho y Medio en Quito, organización que era uno de los apoyadores del proyecto, ella pregunta a Cedeño sobre cuál sería la mayor dificultad en la realización de sus películas, a lo que él responde que es en la elaboración de los guiones. Así Mariana Andrade gestiona y consigue que el guionista cubano Gerardo Fernández dicte un taller de guion a los cineastas. La propuesta era que durante cuatro meses los cineastas debían viajar al Quito para recibir clases y elaborar un guion, al final del grupo de cineastas que había aceptado la propuesta solamente Fernando asistió al taller. El taller produjo un guion llamado *Tierra de fuego*, según menciona Cedeño el proyecto era muy ambicioso y no lo consigue realizar.

A partir de este contacto, decide continuar en el cine. En 2010 es contactado por los realizadores de un festival de cortometrajes colegiales llamado Sin Recreo para brindar asesora a los jóvenes realizadores. Se dedica a este festival hasta el año 2012 donde escribe su próxima producción: *El Ángel de los sicarios* (Fernando Cedeño, 2013). Cedeño se encarga de la dirección y el guion y cumple un papel secundario en el filme, la producción y la preparación de actores está a cargo de Carlos Quinto Cedeño, la dirección de fotografía la realiza Camilo Andrade y el montaje Iván Maestre, y como jefe de locaciones Elvis Flecher con quien trabajo en *Sicarios Manabitas*. La historia se centra en un joven llamado Ángel, que decide tomar venganza por el asesinato de sus padres, cometido a manos de sicarios contratados por un empresario. Debido a lo complicado de saber con exactitud quienes fueron

los responsables del asesinato de sus padres, él decide terminar con la vida de todos los sicarios, hasta acabar con todos, lo hace junto a varios amigos quienes también son impulsados por el asesinato de sus familiares. El filme tuvo un presupuesto de cuatro mil dólares y fue grabado en formato digital, tuvo su estreno en enero del 2013 en el Festival de Cine Ecuatoriano Bajo Tierra realizado en la ciudad de Manta. El mismo año Cedeño es contactado por Marina Andrade para que el filme participe en el Festival de Cine Ecuatoriano en Nueva York. La película recorrió varias salas de cine alternativas y centros culturales en las principales ciudades del país.

Cedeño arma un modelo de distribución en DVD para la película. Este consistía en la venta directa de copias a los comerciantes informales. Se reúne con los dirigentes provinciales de las asociaciones de comerciantes informales del país y después de varias rondas de negociaciones consigue venderles la película a 1 dólar y 60 centavos cada copia y para estos colocar el precio final a 3 dólares. Así consigue un trato de cinco entregas: dos de diez mil copias y tres de cinco mil. Al mismo tiempo para combatir que la película sea pirateada, comienza a recorrer algunas ciudades próximas y denunciar a los piratas a la fiscalía, iba a los locales y realizaba un decomiso de las películas, ninguna persona fue encarcelada ya que en proceso Fernando negociaba con ellos la compra de sus películas así conseguía vender a estos comerciantes informales de trecientas a quinientas copias de su película.

Una vez que la popularidad de la película disminuye, Fernando y Nixon se unen nuevamente, esta vez para recorrer el país vendiendo sus películas. En el año 2014 realizan una primera gira que dura cuatro meses. Este proceso consistía en realizar una investigación de las fiestas de fundación o religiosas de las ciudades a donde querían dirigirse, al llegar se contactaban con los vendedores piratas y elaboraban las portadas y las copias, durante el día las vendían y en la noche las fabricaban. Según Cedeño durante esta gira fueron vendidas alrededor de ochenta mil copias de todas sus películas. A partir de aquí Nixon adopta este modelo de distribución para sus películas, en cuanto Fernando tras una segunda tentativa en 2015 de realizar una nueva gira decide no continuar con este modelo por ser demasiado agotador.

### 2.3.2. Encuentro con el Estado

De la misma forma se dio el encuentro de los procesos con el Estado, su institucionalidad cultural y sus representantes. Es necesario precisar que en 2006 se promulgó la Ley de Fomento al Cine Nacional con la consecuente creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), lo que presentaba un panorama prometedor pues contemplaba incentivos a las actividades cinematográficas a través de fondos concursables para financiar las etapas de preproducción, producción y posproducción. Es en este contexto en el que los procesos populares entran en relación con la institucionalidad cultural estatal.

Fernando y Nixon recuerdan con claridad y recrean vivamente cómo fue aquel primer encuentro en el 2010 con quien presidía el CNCINE:

El man ahí en la salida del Ochoymedio me dice “Fernando, por qué no aplicas al CNCINE” y toda esa vaina. También andaba conmigo Nixon Chalacamá y Carlos Quinto. El man nos explicó el asunto para que presentáramos esas cosas, pero nosotros hemos sido un poquito alejados de todo ese tipo de cosas. Nosotros hemos sido más productores en la práctica, pero con los papeles como que hemos estado alejaditos. Sin embargo, llegamos a Chone y le metimos ganas como una semana y media a hacer eso, sin tener nada de conocimiento. En el caso de Nixon, como Nixon no trabaja con guiones – ahora ya tiene una idea – a él le toco escribir las acciones de acuerdo a lo que estaba mirando en su película, todo al revés, porque le habían dicho que le podían ayudar para la distribución de la película, algo así. Total, llevamos cinco proyectos. Llegamos allá, al CNCINE, y el pana cogió los dos de Nixon y los barajó de un solo. Nixon se sintió caído, era obvio. Y de los tres restantes, escogió dos: éste y éste me gustan, dijo. Fue el jurado en ese momento. Dijo “los llamaremos”. Terminó su presidencia y todavía no nos llama. (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019)

En cuanto a su experiencia Nixon menciona:

Por ejemplo, fuimos allá [Quito], pasamos dos días, perdí dinero, perdimos todo, llevamos la película, llevamos el libreto y nunca llamaron por lo menos para decir esas películas no entran (Pinto, 2014, p.107)

Otro ejemplo es el proceso de Fernando, quien en reiteradas ocasiones ha presentado estérilmente sus proyectos para acceder a los incentivos estatales. Incluso en tres ocasiones sus historias han sido elaboradas técnicamente por personas con conocimiento académico, que han salido favorecidas en certámenes anteriores o bien que son reconocidas nacional o internacionalmente por su trabajo cinematográfico, para que él solo estampara su firma en el proyecto, sin embargo, el resultado siempre ha sido el mismo. Así, en la primera entrega de los fondos concursables de 2014 el informe del jurado señalaba sobre *Chonewood*, el proyecto a través del cual Fernando quería representar el proceso cinematográfico que desde hace veinte años se realiza en el cantón:

El trabajo presentado reúne los criterios necesarios para haber sido preseleccionado. Su presentación ante el comité fue de una gran calidad y el entusiasmo demostrado en su exposición oral nos lleva a recomendar que se continúe trabajando por este proyecto y no se ceje en revisarlo y volver a presentarlo en siguientes convocatorias. No obstante, hemos considerado que presentaba algunas deficiencias en los procesos de elaboración de premisas argumentales, desarrollo de las mismas y concreción de procesos como los lenguajes cinematográficos y la dramaturgia (CNCINE, 2014).

Esta exclusión también se refleja en cifras. Basta analizar que en el período 2007-2013 se ha incentivado la producción cinematográfica con la asignación de 4 589 000 dólares a 248 proyectos, sin embargo, la distribución de este capital ha sido desigual, puesto que el 70% de los beneficiarios se concentran en Quito (Criollo, 2013). En este escenario, las respuestas de Fernando y Nixon han sido similares, pero a la vez distintas.

El proceso de Fernando persiste a través de la capacitación, el aprendizaje continuo, la denuncia pública de procesos excluyentes y la asimilación y adherencia estratégica a todo aquello que sea útil para saltar de una economía audiovisual popular hacia una economía audiovisual hegemónica, la misma que culmina en las grandes salas de cine, esos espacios de legitimación. “Yo quiero llegar a los cines y probar ese salto. Yo quiero probarle a mi pueblo que sí es posible” (Cedeño, 2014, entrevista). Nixon, por su parte, persiste de una manera distinta continua con sus procesos, adaptándolos a sus realizaciones, manteniendo y descubriendo nuevas fórmulas para sus filmes y la gente con la que trabaja “no moriré nunca con las películas, todo el tiempo estaré ahí, con la gente” (Pinto, 2014, p.109).

La persistencia no puede dejar fuera de foco otros elementos de análisis, como es el trato de los representantes del Estado hacia los realizados en los encuentros sostenidos. En sus intentos por mantener reuniones con los sectores populares y hegemónicos que se dedican a la producción cinematográfica, la institucionalidad cultural del cine ha demostrado un trato diferenciado con los distintos agentes.

Me invitaron [a un curso de guión] pero no fui. No me interesa porque por más que uno haga un proyecto te lo van a tirar abajo del escritorio, eso es por gusto, porque los manes están centralizados. Peor acá en Manabí o Chone, es peor. No me interesa hacer eso, porque los organizadores vienen, se toman una foto, dicen que están ahí y todo chévere. Cómo va a creer que lo convocan a uno a Manta y uno tiene que pagarse la dormida y poner la gasolina. Eso no es apoyar, eso no me está apoyando, eso me está hundiendo, porque los dos días que yo me voy a Manta yo estoy perdiendo 600 dólares vendiendo películas. Si fuesen los Cordero, los Hermida, a ellos les pagan absolutamente todo, a ellos les pagan, hasta una entrevista creo que les pagan. Una vez me invitaron a Quito y no tenía billete, qué voy a ir, yo no voy. Los que ganan son ellos, quedan bien (Pinto, 2014, p.110)

Las afirmaciones de Nixon no fueron aisladas. Los testimonios de los cineastas choneros como de aquellos de otras regiones del Ecuador apuntaban la inequidad en el trato recibido por los representantes del Estado.

Sin embargo, las interacciones entre la institucionalidad cultural del cine y los productores populares choneros no solo han estado marcadas por el trato diferenciado, sino también por la apropiación hegemónica y selectiva de los mecanismos de circulación, exhibición y venta populares. Como señala Fernando, “nosotros empezamos el proceso al revés, en lugar de irnos a los cines fuimos a las calles. La idea es transportar el público de las calles a los cines” (Cedeño, comunicación personal, 16 de septiembre de 2019). Precisamente, aquellos procesos populares que comenzaron en la calle vieron en la piratería y en la proyección de sus películas en los medios de transporte intercantonales e interprovinciales un mecanismo para la distribución, exhibición y venta de sus producciones. La esfera institucional del cine ecuatoriano se ha apropiado de estos mecanismos populares a través de iniciativas como la venta de películas en formato DVD y el proyecto Cine Sobre

Ruedas, que busca promocionar y fomentar el cine ecuatoriano en los viajes realizados en transportes interprovinciales.

Esta apropiación pone en evidencia el crecimiento que ha guiado las directrices dictadas por la institucionalidad cinematográfica, pues desde la promulgación de la Ley de Cine se constata que es extremadamente reducido el porcentaje de población ecuatoriana que mira las producciones nacionales, ya que el cine ecuatoriano es prácticamente un cine sin público. En 2013, por ejemplo, fueron alrededor de trece a catorce millones de entradas las que se pagaron para ingresar a las 260 pantallas de cine, ubicadas en cerca de veinte cantones del país. Sin embargo, los trece estrenos ecuatorianos de aquel año en su conjunto solo alcanzaron 250 000 espectadores, lo que quiere decir que menos de dos espectadores de cada cien –1.4, con exactitud–, escogieron una película ecuatoriana al ir al cine (CNCINE, 2014). En 2009 se estrenaron 23 películas en salas de cine, sin incluir las producciones de festivales y muestras (Barriga, 2010), mientras que en 2013 se produjeron 20 películas ecuatorianas, 13 de ellas estuvieron en cartelera, mientras que 7 cintas, a pesar de haber sido finalizadas y totalmente producidas, no tuvieron estrenos en salas comerciales (Cueva, 2014). Estas cifras demuestran un incremento cuantitativo en la producción fílmica ecuatoriana en relación con el último decenio del siglo XX, que prácticamente fue una década pérdida.

## **Conclusiones**

Gracias al abaratamiento de la tecnología digital suscitada por la expansión del mercado, las cinematografías choneras han explorado y documentado parcialmente los procesos de violencia vividos, sus actores y realidades. Si esto se ha hecho en clave de ficción se debe a varios factores: en primer lugar, a la fascinación que las narrativas cinematográficas proyectadas (los western, los melodramas, las películas mexicanas y el cine de artes marciales) en los ya desaparecidos cines cantonales suscitaron en un grupo de habitantes locales; en segundo lugar, a las preferencias personales de los realizadores; y, en tercer lugar, a una táctica de disimulo y encubrimiento que, a la vez que no expone la integridad de los realizadores de las películas, permite narrar sobre las huellas de algo que ha sido, recrear alusivamente historias locales y regionales, sin emplear nombres ni apellidos que señalen de forma explícita a los actores sociales que han estado vinculados directa o indirectamente en los procesos de violencia.

Estas cinematografías son el resultado de una partitura invisible, es decir, del encadenamiento de distintas modalidades de violencia: la violencia estructural visible en la trayectoria de quiénes han realizado las cinematografías y de los actores sociales que han participado en ellas, tanto en su producción como en las cadenas informales para su circulación; la violencia cotidiana recreada en sus filmes, que toma cuerpo en los testimonios recolectados y en los altos índices de homicidios y delitos en el cantón, añadidos a los otros tipos de violencia.

Por otro lado, la violencia forma parte de un mundo no escrito, de un lugar donde las experiencias traumáticas individuales y colectivas han provocado que la violencia se convierta en algo indecible, las cinematografías populares choneras han hablado audiovisualmente sobre aquello que otros han decidido callar. Con esto se ha suscitado una reconfiguración dentro de la cultura popular local, pues se ha transitado de la oralidad de la violencia hacia la audiovisualidad de la violencia. Sin embargo, los efectos de las cinematografías no se han dado solo en la cultura popular, sino también en la sociedad



chonera. Las cinematografías populares han puesto en escena imaginarios y modos de ver locales, es decir, han condensado sensibilidades y racionalidades que han estado muy lejos de ser ficción. Otro de sus efectos reside en que, a través de la apropiación tecnológica, y sin la mediación de la cultura letrada, han provocado un proceso de autorepresentación de los conflictos sociales vividos y la visibilización de una realidad ausente para las autoridades, pero no para la población local.

De igual forma, la economía audiovisual edificada por estos actores sociales lleva el sello del contexto del cual ha emergido: su inserción forzosa en el mercado informal; el financiamiento de la producción a través de esfuerzos personales. El uso de armas reales dentro de las películas como símbolo que condensa el mundo social al que pertenecen.

La estética de las cinematografías choneras se hilvana a sensibilidades, gustos, imaginarios, costumbres, modos de ver, actuar y pensar de corte popular. Estas cinematografías han mostrado una diversidad popular calificada peyorativamente como chola, diversidad silenciada por la nación edificadas por miembros de una cultura letrada ubicada en los tradicionales centros urbanos, la misma que se ha caracterizado por sus privilegiadas vinculaciones sociales, políticas y económicas. Lo cholo no es solamente una cualidad estética asignada a las cinematografías populares, sino también una identidad social discriminada y tildada de vergonzante que, en este caso, es endosada a quienes producen, consumen o participan en estas cinematografías, debido a que, supuestamente, han asumido prácticas, conductas y manifestaciones expresivas que otrora pertenecían exclusivamente a unas élites. Por ello, las cinematografías populares choneras, al igual que otros filmes producidos en Ecuador –como los de Nelson Palacios, Irma Herrera, Guillermo Angamarca, Elías Cabrera y un larguísimo etcétera– han vehiculado formas de ver, sentir y pensar de sectores socialmente relegados.

Al no tener cabida en los espacios y círculos convencionales de cine, se instituyó una economía audiovisual de corte popular, la cual se ha configurado y reconfigurado a partir del encadenamiento de factores locales y estructurales, y que ha permitido que las cinematografías traspasen fronteras locales y nacionales. Esta economía audiovisual integra a actores populares geográficamente dispersos y no ha estado exenta de tensiones y conflictos. A su vez, devela un pensamiento implementado para burlar las exclusiones

sociales y culturales, pensamiento que muchas veces ha sido sobrevalorado acríticamente por la cultura letrada, pues al sobreestimar la lucha contra la adversidad ha tendido a naturalizar las brechas sociales y culturales que, al fin y al cabo, han producido las tretas del subalterno.

Si bien la cinematografía chonera operó en un inicio paralelamente a la economía audiovisual convencional, tras la mediación letrada que hiciera Ecuador Bajo Tierra se dio el encuentro estéticas y temáticas cualitativamente distintas, es decir, se produjo un entrecruzamiento de sistemas sociales y culturales cualitativamente diferentes. Este encuentro suscitó un reconocimiento problemático de las prácticas cinematográficas populares por parte de las instituciones culturales y sus representantes.

Ante este escenario, y evidenciando la pluralidad en lo popular, los dos procesos cinematográficos choneros respondieron de formas diferentes: el de Fernando ha develó la aceptación de las reglas que priman en el campo cinematográfico, la búsqueda de la redefinición de estas normas y la negociación con las autoridades para modificar la valoración de sus procesos cinematográficos, de igual forma continua usando modelos alternativos para la circulación de sus realizaciones; por su parte, el proceso de Nixon, basado en un descrédito hacia la oficialidad cultural, decidió continuar inmerso en una cadena popular informal que opera paralelamente a las éticas del Estado, pero que sin duda son parte constitutiva de él y del sistema capitalista en el que se enmarca, ya que si bien la informalidad, específicamente la piratería, ha dado el acceso a estas cinematografías, es evidente que ésta no constituye una oposición o un peligro para el sistema excluyente al no ingresar en el sector formal.

De igual forma, el encuentro entre lo popular y lo oficial estuvo marcado por un proceso de apropiación mutua saturado de tensiones, pues mientras Fernando ha buscado vincularse estratégicamente con actores sociales que forman parte del canon cultural para tener cabida en sus espacios de legitimación, la oficialidad cultural se ha apropiado de los mecanismos de circulación, distribución y exhibición populares. Las cinematografías populares dan cuenta de un proceso de negociación y resignificación de las estructuras estatales, proceso que simultáneamente evidencia diversidades y dinámicas culturales que se alejan de aquellas formas de expresión y participación institucionalizadas.

En 2017 con la reestructuración de Consejo Nacional de Cine y su transformación hacia Instituto Nacional de Cine y Creación Audiovisual se buscó una mayor independencia y continuidad en los procesos de fomento al cine nacional. En 19 de marzo de 2018 el nuevo directorio del Instituto nacional de Cine y Creación Audiovisual tomaría pose y a su cabeza el nuevo director general Jan Vandierendonck. El discurso del nuevo directorio toma base en la creación de una nueva forma de hacer cine en el país, dejando de lado los modelos de cine de autor y enfocándose en un cine de género y popular y así conseguir el apoyo de un público que no se interesa por el cine nacional. A partir de esta afirmación nace una cuestión fundamental sobre este trabajo. ¿Ya existe este tipo de cine siendo realizado en el Ecuador? Y si de hecho existe y es relegado e ignorado por las instituciones del Estado. Se entiende todos los procesos y burocracia que abarcan las convocatorias de fomento, y que difícilmente los realizadores regionales están en capacidad de cumplir con las normas exigidas para conseguir apoyo estatal. Entonces si hay una necesidad por parte del Instituto Nacional de Cine y Creación Audiovisual de que otro tipo de cine sea realizado en el país, porque no se realizar convocatorias, como ya existe en otros países como es el caso del Perú, de apoyo a este cine regional.

La Ley Orgánica de Cine junto y la creación del Consejo Nacional de Cine llamada así en su momento, fueron de una gran importancia para el cine en el Ecuador, principalmente en la ruptura de una discontinuidad histórica del cine producido en el país y de un olvido por parte del Estado para con la cultura en general. La institucionalidad cinematográfica y los directores que han trabajado bajo un esquema medianamente profesional, han basado sus actividades bajo una economía audiovisual que concibe a las salas comerciales como las únicas ventanas de exhibición. El resultado de ello es ineludible: salas con racimos de espectadores, esparcidos en las butacas de un cuarto oscuro prácticamente vacío. De esta forma, la mirada narcisista con la que se ha contemplado a sí mismo el sector cinematográfico desde 2006 hasta la actualidad se recubre de desencanto, pues solo del 15% al 20% de la población ecuatoriana accede a salas de cine comerciales y de este porcentaje menos del 2% ve películas ecuatorianas. No se puede dejar de lado el amplio dominio del mercado nacional del cine norte americano, aun así, se trata de una cadena de valor que ha sido incentivada en sus distintos eslabones, pero que no logra despabilar el interés del espectador por el cine nacional. Con este panorama se puede pensar en Chonewood como una historia paralela del

cine en el país, al no ser englobada dentro del cine hegemónico, ni central de las grandes ciudades, por ser el cine más visto en el país, por ser realizado por autodidactas, por ser realizado en el mismo momento donde hay una mayor continuidad del cine centralizado en el país.

## Referencias

ALEMÁN, Gabriela. *La tercera vía del cine ecuatoriano*.

[http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237595961\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237595961_850215.html)

ALEMÁN, Gabriela. (2009). *At the margin of the margins: contemporary Ecuadorian exploitation cinema and the local pirate market*. En V. Ruétalo y D. Tierney (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and La erica* (pp. 261-274). Nueva York: Routledge.

ÁLVAREZ, Pocho (2014). Ecuador. En A. Gumucio Dagron (ed.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 3.a ed. (pp. 345-369). Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, jan. Jun. 2010. P. 116-125.

BARRIGA, Rafael (2010). “En el 2009 se estrenaron 23 películas ecuatorianas”. En *Fotograma Revista de cine No 2*. Quito: 6-7.

BONMIN, Amalina. (2013). “Miguel Alvear y la identidad arrendada”. In *Excelencias magazines*, nº 18.

CORYAT, D., ZWEIG, N. (2019). *Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional*. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 70-101). Quito: USFQ PRESS

CNCINE (s/f). *El futuro del sector audiovisual en Ecuador. Propuesta para el Plan Nacional de Desarrollo* en <http://bit.ly/1i4D9vT>

CNCINE (2014). *Informe del jurado sobre proyectos no seleccionados en la 8va Convocatoria de Fondos de Fomento* en <http://bit.ly/1oDGO3G>.

CUEVA, Juan Martín (2015). *Cine se escribe con s. En Memorias de gestión 2013-2014. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador*. <http://bit.ly/33cU9fu>

DELGADO, Natalia (2013), “*La representación de la problemática del cine ecuatoriano de los últimos veinte años en el docu-ficción Mas Allá del Mall del director Miguel Alvear*”. Trabajo de grado para la obtención de título en Comunicación Social. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

DONOSO, X. (2012). *Día del cine ecuatoriano: ¿Conocen las películas ecuatorianas más taquilleras?* Cinerama. <http://bit.ly/2rnOqpG>

El Telégrafo (2015). El CNCine apostará a mejorar calidad, circulación y diversidad de la producción. 4 de marzo de 2015. <http://bit.ly/2seaBPJ>

El Telégrafo (2015). “El fomento filmico a la producción intercultural genera discusión.” 21 de junio de 2015. <http://bit.ly/2DaY4yH>

FLORES, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, (20), 279–298. Recuperado a partir de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/115>

GETINO, Octavio (2002), *CINE IBEROAMERICANO: los desafíos del nuevo siglo*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

GRANDA, Wilma : *El cine silente en Ecuador 1895-1935*, Quito, CCE/Unesco, 1995

GRANDA, Wilma, *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio 1922-1996*, Quito, UNESCO- CCE, 2000.

GRANDA, Wilma: *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925*. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/906/1/T412-MEC-Granda-La%20cinematograf%C3%ADa%20de%20Augusto%20San%20Miguel.pdf>

Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual (IEPI). (2015). *El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores*. IEPI, 6 de mayo. <http://bit.ly/2OEVSET>

LEÓN, Christian. *Historia del cine ecuatoriano*. Publicado en Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo Tomo 3, pags. 405-412. <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>

LEÓN, Christian; Alvear, Miguel (2009), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio Editorial.

LEÓN, Christian (2010). “*Visualidad, medios y colonialidad: hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales*”. En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.

LOAIZA, Y. (2013). *Patrimonio Audiovisual Ecuatoriano*. de Yali Loaiza: <http://yaliloaiza.wordpress.com/2013/11/18/patrimonioaudiovisual-ecuatoriano/>

LOAIZA, Y y GIL, E (2015). *Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo*. En *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 52-66.

LOZA, Cisneros, R. F. (2007). *Plan de promoción del cine ecuatoriano encaminado a fomentar la cultura cinematográfica en la ciudad de Quito*. Universidad Tecnológica Equinoccial . Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial .

- LUZURIAGA, Camilo (2014). “*La industria cinematográfica ecuatoriana*”. Quito, Ecuador. <http://www.incinenet.info/incineojs/index.php/inmovil/article/view>
- LUZURIAGA, Camilo (2017). “*Los Géneros del cine ecuatoriano*”. <http://www.incinenet.info/incineojs/index.php/inmovil/article/view/31/57>
- MONTEIRO, Ramos Lúcia. (2016). “‘*Filmo, luego existo*’. *Filmografías en circulación paralela en Ecuador*.” *Fuera de campo. Revista de cine*. 1 (1): 41-51.
- NAGIB, Lucia. (2018) *Passages: travelling in and out of film through Brazilian geography*.
- PETHÖ, Agnes. (2011) *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- PINEDA, Ó. (2013), *Hay que salir de esa burbuja, la del boom del cine ecuatoriano* (entrevista con Juan Martín Cueva). *El Telégrafo*, 30 de mayo. <http://bit.ly/2QO9eBs>
- PINTO, Juan Pablo (2014). “*Chonewood: Etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone*”. Tesis para obtención del título de Maestría en Antropología. Universidad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito- Ecuador.
- RABELO, Rodrigues, C. D. (2021). El Cine Regional en el Perú. Entrevista a Emilio Bustamante. *Imagofagia*, (19), 367–385. Recuperado a partir de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/145>
- TORRES, Galo. *Cine Ecuatoriano: Los susurros de la imagen*. <http://www.lafuga.cl/cine-ecuadoriano/30>
- VALDEANO Morejon, J. (1985). *Ecuador: Cultura y generaciones*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- VILLACRES Moscoso, J. W. (1973). *Historia del Cine Ecuatoriano*. Guayaquil: Instituto de Cinemateca y Fílmoteca Ecuatoriana.

## ANEXOS

### Filmografía de Chonewood

#### EN BUSCA DEL TESORO PERDIDO

##### **Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

##### **Fecha y lugar de producción**

Año: 1994

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

##### **Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 1994.10.13

Local: Chone

Sala: Cine Oriflama

##### **Sinopsis**

La trama de la película se basaba en dos grupos enemigos de motociclistas que en una especie de competición atraviesan por el campo de Chone, pasando por ríos y montañas hasta llegar a un lugar donde se produciría la pelea entre los líderes de los dos grupos, interpretados por



Cedeño y Chalacamá. La pelea se produce para demostrar quien se quedaría con el amor de la protagonista de la historia.

**Genero**

Acción

**Datos de producción**

Compañía(s) productora(s):

Producción: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

Guion: Fernando Cedeño

Dirección: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

Dirección de fotografía:

Cámara: Jerry Vera

Montaje: Pedro Parrales

Elenco: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

**MASACRE EN EL BEJUCO**

**Categorías:**

Sonoro / Ficción

**Fecha y lugar de producción**

Año: 1994

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

**Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: N/D

Local: N/D

Sala: N/D

**Sinopsis** N/D

**Genero**

Acción

**Datos de producción**

Compañía(s) productora(s): N/D

Producción:, Nixon Chalacamá

Guion: Nixon Chalacamá

Dirección: Nixon Chalacamá

Dirección de fotografía: N/D

Cámara: N/D

Montaje: N/D

Elenco: N/D

## **POTENCIA BLANCA**

**Categorías:**

Sonoro / Ficción

**Fecha y lugar de producción**

Año: 1995

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

**Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: N/D

Local: N/D

Sala: N/D

**Sinopsis** N/D

**Genero**

Acción

**Datos de producción**

Compañía(s) productora(s): N/D

Producción:, Nixon Chalacamá

Guion: Nixon Chalacamá

Dirección: Nixon Chalacamá

Dirección de fotografía: N/D

Cámara: N/D

Montaje: N/D

Elenco: N/D

## **EL DESTRUCTOR INVISIBLE**

**Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

**Fecha y lugar de producción**

Año: 1998

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

**Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 2005

Local: Chone

Sala: N/D

**Género**

Acción/ Aventura/ Artes marciales

### **Datos de producción**

Producción: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

Guion: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

Dirección: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

Dirección de fotografía:

Cámara: Nixon Chalacamá

Montaje: Nixon Chalacamá

## **AVARICIA**

### **Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

### **Fecha y lugar de producción**

Año: 2000

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

### **Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 2000

Local: Chone

Sala: Cine Oriflama

### **Sinopsis**

La trama transcurre sobre la historia de un muchacho de la zona rural de Chone. interpretado por Chalacamá, que por cuestiones económicas tiene que emigrar al exterior, a su vuelta al país se enamora de la hermana del que había sido su mejor amigo en la infancia, interpretado por Cedeño, este personaje por al crecer se había vuelto avaro y ambicioso y se dedicaba a expropiar tierras. La historia transcurre sobre estos tres personajes, la riña de tierras y sobre la relación amorosa que no se concreta.

**Genero**

Melodrama

**Datos de producción**

Producción: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

Guion: Fernando Cedeño

Dirección: Fernando Cedeño

Dirección de fotografía:

Cámara: Rubén Rivera

Montaje: Rubén Rivera

Elenco: Fernando Cedeño, Nixon Chalacamá

**EL CRÁNEO DE ORO****Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

**Fecha y lugar de producción**

Año: 2003

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

**Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 2003

Local: Chone

Sala: Municipio Chone

**Sinopsis**

La trama de la película transcurre sobre la historia del indígena Ramón Kachíz Pacari, el último descendiente de una tribu indígena mexicana y según él relata el eslabón de lo que lo une con sus antepasados es el cráneo de oro que está exhibido en el museo de Chone, es así que arma un operativo junto a su tribu para recuperarlo y de hecho lo hace. En los años siguientes el gobierno y el ejército hacen de todo para poder recuperar el cráneo sin lograrlo, hasta que el director del museo contrata dos súper agentes para recuperarlo. Estos se incrustan en la selva para este cometido, así la película transcurre por varias escenas de acción por busca del cráneo. En la trama se entrelaza la historia de amor entre Alex, uno de los súper agentes, y Mónica, la hija de uno de los militares que había muerto en los intentos por recuperar, con este cometido Mónica se suma a los agentes por busca del cráneo. Al final los agentes dan con el paradero de Ramón y en una escena de acción en el centro de Chone, Mónica recibe un balazo y muere, uno de los aliados indígenas de Ramón los traiciona y así los súper agentes consiguen recuperar el cráneo y reponerlo en el museo de Chone.

### **Genero**

Acción/ Aventura

### **Datos de producción**

Producción: Rubén Rivera

Guion: Héctor Moreira

Dirección: Nixon Chalacamá

Dirección de fotografía:

Cámara: Nixon Chalacamá

Montaje: Rubén Rivera

## **SICARIOS MANABITAS**

### **Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

### **Fecha y lugar de producción**

Año: 2004

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

### **Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 2004

Local: Queens Nueva York

Sala: N/D

### **Sinopsis**

La trama de *Sicarios manabitas* se desarrolla a partir de la premisa de venganza, en la que Agamenón Menéndez, un hacendado de Chone, pierde a su hijo Pancho. Lisandro, un joven que vive en el campo fue el responsable de esta muerte, porque Pancho le reclamó por haber invadido la hacienda de su padre. Lisandro, en estado etílico se enoja y le da un balazo a Pancho, matándolo en ese mismo instante. A partir de este hecho, Agamenón busca venganza y quiere asesinar al responsable de la muerte de su hijo y a quienes se interpongan en el camino. Para esto Agamenón contrata tres sicarios para cobrar venganza, estos van por el pueblo eliminando a quien sentencie el patrón. Mientras el cobro de cuentas sostiene la tensión, van cruzándose en el relato personajes y circunstancias que configuran un complejo imaginario social. A falta de recursos económicos, Cedeño establece un lenguaje de edición en donde el impacto de la bala o el corte de machete ocurre fuera de cámara, en el filme no hay pirotecnia ni efectos especiales, y hay varias anécdotas de los productores que las balas reales a falta de presupuesto para balas de salva, pasan silbando cerca de los actores. José María Olivera el padre de Lisandro descubre que ha sido él el que desato la ola de violencia en el pueblo, y para empeorarlo declara su amor a su propia hermana, José María sin soportarlo se suicida, tras esto Lisandro, al no poder soportar lo ocurrido, también se quita la vida. Agamenón y sus sicarios al no tener más cuentas por cobrar de nadie, deciden eliminarse entre ellos.

### **Genero**

Acción/ Melodrama

### **Datos de producción**

Producción: Fernando Cedeño, Rangel Garcia

Guion: Fernando Cedeño, Miller Vera

Dirección: Fernando Cedeño

Dirección de fotografía:

Cámara: Fernando Cedeño

Montaje: Elías Zambrano, Nelson Solórzano, Clemente Totomoch

## TRÁFICO Y SECUESTRO AL PRESIDENTE

### **Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

### **Fecha y lugar de producción**

Año: 2008

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

### **Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 2008

Local: Chone

Sala: N/D

### **Sinopsis**

Esta vez la historia transcurre alrededor de Marcos, un acecino y delincuente que obedece ordenes de Capiruzo, el máximo líder de una organización de narcotraficantes en Chone. Al comienzo del filme se nos muestra al otro protagonista de la historia Ángel. El padre de Ángel es asesinado por la banda de Marcos por ser testigo del asesinato de tres policías, y enseguida sin estar satisfechos violan a su hermana y hacen explotar su moto. En Quito el presidente de la República en el palacio de gobierno revela a su esposa que acaba de firmar un decreto de pena de muerte a los condenados por narcotráfico, enseguida el presidente en rueda de prensa anuncia que ira a la provincia de Manabí a inaugurar algunas obras, a su llegada como muestra el título del filme, es secuestrado. Mientras tanto Marcos que debe doce millones de dólares a su jefe, decide que la mejor solución es asesinarlo, y así se torna el líder de la banda delictiva. Aquí Rangel, el jefe de seguridad del presidente que salió bien librado del secuestro, localiza a los secuestradores, en el camino se encuentra con Ángel que esta atrás de venganza y deciden juntar fuerzas. El rescate al presidente se da en el antiguo edificio del municipio de Chone, Ángel y Rangel en este punto ya no están solos, en helicópteros, carros blindados, camiones del ejército llegan al lugar decenas de policías que uno a uno van liquidando a los delincuentes. En cuanto eso la batalla final se da entre Marcos y Ángel en una secuencia de lucha de artes marciales donde Marcos lleva la peor parte, para



consumir su venganza Ángel lo arrastra hasta la tumba donde enterró a su familia y lo cuelga de un árbol de mango.

**Genero**

Acción/ Aventura/ Melodrama

**Datos de producción**

Producción: Nixon Chalacamá

Guión: Nixon Chalacamá, Elías Zambrano

Dirección: Nixon Chalacamá, Elías Zambrano

Dirección de fotografía:

Cámara: Nixon Chalacamá, Elías Zambrano, Nelson Solorzano

Montaje: Nixon Chalacamá, Elías Zambrano, Nelson Solorzano

**EL ÁNGEL DE LOS SICARIOS**

**Categorías:**

Largometraje / Sonoro / Ficción

**Fecha y lugar de producción**

Año: 2013

País: Ecuador

Ciudad: Chone

Provincia: Manabí

**Fecha y lugar de lanzamiento**

Fecha: 2013

Local: Manta

Sala: MAC Manta

**Sinopsis**

La historia se centra en un joven llamado Ángel, que decide tomar venganza por el asesinato de sus padres, cometido a manos de sicarios contratados por un empresario. Debido a lo complicado de saber con exactitud quienes fueron los responsables del asesinato de sus padres, él decide terminar con la vida de todos los sicarios, hasta acabar con todos, lo hace junto a varios amigos quienes también son impulsados por el asesinato de sus familiares.

### **Genero**

Acción/ Melodrama

### **Datos de producción**

Producción: Fernando Cedeño

Guion: Fernando Cedeño

Dirección: Fernando Cedeño

Dirección de fotografía: Camilo Andrade

Cámara:

Montaje: Iván Mestres