

APUNTES PARA UNA HISTORIA DEL CINE *AMATEUR* EN GUAYAQUIL

Libertad Gills

REALIZADORES DE CINE *AMATEUR* EN GUAYAQUIL: OTRA HISTORIA DEL CINE ECUATORIANO

El cine *amateur* es “pequeño” no solo porque ha sido históricamente marginado como cine “menor” y, a menudo, “eclipsado” por los cines industriales más grandes (Coryat y Zweig 2017, 269), sino también, literalmente, debido a los formatos cinematográficos más *pequeños* elegidos por cineastas aficionados, incluida la película Súper 8 mm, 16 mm y video digital.

En Ecuador, se podría decir que el cine *amateur* se reduce aún más, dado el contexto nacional y la posiblemente inexistente industria cinematográfica,¹ así como por lo que se ha descrito como “la absoluta falta de institucionalidad e infraestructura que existía en Ecuador hasta 2006” (271), a lo que, con frecuencia, se le atribuye la relativamente baja producción cinematográfica del país. Incluso después de 2006, cuando entró en vigor la primera ley cinematográfica (Ley de Fomento del Cine Nacional) y se creó el Consejo Nacional de

1 Según Coryat y Zweig (2017), “El sector [cinematográfico] todavía no puede considerarse una industria, ya que es principalmente independiente, compuesto en gran medida por pequeñas casas productoras y libremente organizadas en diversas asociaciones y gremios” (273). (Traducido por la autora)

Cinematografía (CNCine), el cine *amateur* sigue siendo ignorado por el Gobierno ecuatoriano en lo que respecta a los fondos de cine, y también por investigadores de cine y realizadores que prefieren estudiar y contribuir a los procesos de industrialización y profesionalización del cine en el país. En este esquema que prioriza la industrialización, el cine *amateur* se queda afuera.

En este ensayo propongo mirar la historia del cine *amateur* en Ecuador, con especial atención en Guayaquil. Mi principal argumento es que algunas de las películas más creativas y experimentales del país han sido realizadas por cineastas aficionados, en formatos cinematográficos más pequeños y no profesionales. La ciudad portuaria de Guayaquil, la ciudad más grande de Ecuador pero menos conectada al financiamiento estatal que la capital, Quito, es de interés en este sentido, ya que ha producido algunos de los cineastas aficionados más prolíficos del país.

Este artículo espera abrir nuevos caminos de investigación que inviten a revalorar el cine *amateur*, en la dirección propuesta por Laura Rascaroli, Gwenda Young y Barry Monahan en *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (2014). Una mayor atención al cine *amateur* en Ecuador, como proponemos aquí, permite establecer conexiones entre cineastas nacionales y el cine *amateur* de otras ciudades y países de América Latina, así como con prácticas cinematográficas experimentales y de vanguardia en todo el mundo.

Este texto ha sido escrito en un estilo poco convencional para la academia. He decidido contar esta “otra” historia paralela del cine *amateur* en Ecuador en forma narrativa; comenzar con el cine temprano y concluyendo con cineastas que siguen activos hoy día. Soy consciente de que ha habido muchos otros cineastas *amateurs* en Guayaquil, y esta pequeña historia no pretende ni de lejos abarcar *todo* el cine *amateur* de

Guayaquil, pero he elegido centrar mi análisis en estos artistas, en especial, porque su trabajo es accesible, por las conexiones que se pueden establecer entre ellos y, finalmente, porque cada uno de ellos representa un momento diferente en la historia de Guayaquil. Como resultado, al contar la historia de cada uno de estos cineastas aficionados también estoy contando otra historia de Guayaquil. Mi análisis se basa en diferentes fuentes, incluidas muchas fuentes primarias (por falta de estudios académicos sobre algunos de los cineastas).²

DE AUGUSTO SAN MIGUEL A GUSTAVO VALLE

Ha habido relativamente pocos intentos de contar la historia del cine ecuatoriano. Uno de los más importantes es el de Wilma Granda, socióloga, historiadora del cine y autora, que trabajó durante varios años primero como asistente de dirección (1981-2012) y luego directora (2012-2017) de la Cinemateca Nacional.³ Su extensa investigación sobre el pionero del cine ecuatoriano Augusto San Miguel (1905-1937) y el período del cine mudo en Ecuador es inigualable, en su contribución al estudio del cine ecuatoriano temprano. Dado que la mayoría

2 Para Augusto San Miguel, recurrimos a los extensos escritos de Wilma Granda, así como a una fascinante conversación que mantuve con Granda por la que estoy muy agradecida. Para Eduardo Solá Franco, las investigaciones previas de Rodrigo Kronfle, María Belén Moncayo, Fernando Mieles y Pilar Estrada han sido de gran ayuda para este artículo. Agradezco especialmente a Martín Baus, codirector del colectivo de investigación cinematográfica experimental Guayaquil Analógico, quien contribuyó con su investigación y examen de los escritos de y sobre Solá. Para abordar el cine de Joseph Morder, me he referido principalmente a los textos de Dominique Buhler, pero también debo agradecer al propio Morder, por una entrevista realizada en 2015. En cuanto a Gustavo Valle, este será el primer texto académico publicado sobre su obra. Estoy preparando un artículo más extenso dedicado íntegramente a su obra que, en muchos sentidos, será una continuación de las ideas expresadas aquí. Agradezco a Valle por las largas conversaciones a lo largo de los últimos 2 años, así como por su amistad.

3 Los libros de Granda incluyen *El cine silente en Ecuador 1895-1935* (1995), *El Pasillo: Identidad sonora* (2004) y *La cinematografía de Augusto San Miguel, Guayaquil 1924-1925. Los años del aire* (2007).

de estas películas se han perdido, incluida toda la filmografía de San Miguel, compuesta por seis películas realizadas entre 1924 y 1925,⁴ —cifra inédita en el panorama cinematográfico nacional actual—, sus escritos sobre el tema representan un gigantesco esfuerzo investigativo y proporcionan una enorme riqueza de información sobre este período previamente desconocido en la historia ecuatoriana. Granda no solo ofrece un retrato de San Miguel, considerado el primer cineasta ecuatoriano y guayaquileño, que incluye su vida y sus películas, sino que también habla del contexto en el que se realizaron estas películas: el Guayaquil de los años 20. Ella escribe:

Más que elaborar un personaje, San Miguel me dio la oportunidad de elaborar un contexto, de recrear un contexto porque a mí me interesaba fundamentalmente la ciudad [de Guayaquil]. Y me interesaba argumentar, por así decirlo, que a pesar de que San Miguel tenía recursos económicos, él no tenía acceso, era un *improvisado* en cuestiones de arte y cultura, rodeado de poderosos escritores de los años 30.⁵

Granda cuenta la historia de un hombre aventurero e independiente, alguien que no se dejaba domesticar fácilmente y que, por lo tanto, no “encajaba” en una definición fija de artista ni en la élite cultural de Ecuador. Fue fotógrafo, locutor de radio, periodista, crítico de arte, poeta y dramaturgo. Trabajó en el negocio taurino, periodístico y cinematográfico. San Miguel probó suerte en varias áreas, tuvo éxito en algunas y fracasó en otras.

Con tres títulos de ficción y tres documentales a su nombre, todos estrenados en un período de ocho meses (1924-

4 Las seis películas producidas por Augusto San Miguel incluyen las tres primeras películas narrativas de Ecuador, *El tesoro de Atahualpa* (agosto de 1924), *Se necesita una guagua* (noviembre de 1924), *Un abismo y dos almas* (febrero de 1925) y los documentales *Panoramas del Ecuador* (noviembre de 1924), *Actualidades quiteñas* (noviembre de 1924) y *Desastre de la vía férrea* (noviembre de 1924).

5 Wilma Granda entrevistada por la autora, Guayaquil, mayo de 2020.

1925), Augusto San Miguel pretendía industrializar el cine nacional ecuatoriano (Granda 2006). Sus tres películas de ficción: *El tesoro de Atahualpa* (agosto de 1924), *Se necesita una guagua* (noviembre de 1924), y *Un abismo y dos almas* (febrero de 1925), todas estas películas de género, incluidos un *western* y una comedia, eran, según Granda, críticas sociales apenas veladas, que abordaban temas populares, antiburgueses y contemporáneos de particular interés para las masas; historias muy probablemente inspiradas por los artículos de noticias de las revistas y los periódicos que fundó y para los que escribía con frecuencia. Hablaban directamente con el espectador, señala Granda, cruzando a menudo la división entre documental y ficción (Granda 2007, 139). Sus películas fueron autofinanciadas; y fue director, productor e, incluso, actor en sus películas, en una época en la que aún no existía la división del trabajo en el set de filmación ni tampoco la idea del “profesional del cine”.

Aunque trabajó en cine de 35 mm, lo habitual en la época, no es difícil ver a San Miguel como un cineasta *amateur*, y no solo porque *entonces todo el mundo era aficionado*, en el sentido de que todos eran autodidactas, pioneros de una nueva forma de arte, formada en la práctica, y no académicamente por una institución, sino también por otras razones. Estas razones lo conectan con otros cineastas *amateurs* que le siguieron: primero, por su decisión de hacer películas por su cuenta, autofinanciadas y, lo más importante, “poseer los medios de producción”, lo que le aseguró, hasta cierto punto, por supuesto, su independencia.

En segundo lugar, porque su cine “no era una actividad fija ni permanente”, sino que formaba parte de una plétora de intereses culturales y tecnológicos con los que experimentó a lo largo de su vida; y, finalmente, por la idea de que San Miguel era un *improvisado* en las artes, para usar el término de Granda: una persona que “no encajaba en una definición elitista

de artista”, sino alguien que probó suerte en diferentes áreas, atraído por ellas aparentemente por una fascinación por las artes en general y por su relación con la política y como herramienta de comunicación con las masas. Al final, su intento de industrializar el cine en Ecuador fracasó: en 1929, se anunció la exhibición de “superproducciones” extranjeras para todo el año (Vásquez et al. 1987, 20), y Hollywood y el cine europeo comenzaron a monopolizar las pantallas ecuatorianas, lo que creó un bloque para la distribución nacional que continúa hasta el presente. San Miguel murió a los 32 años, dejando a su familia en la quiebra. Hasta la fecha, todas sus películas siguen perdidas.

Después de San Miguel, el siguiente prodigioso cineasta aficionado de Guayaquil también surgió de las clases altas. Eduardo Solá Franco, al igual que San Miguel, fue un artista multifacético; precisamente el tipo de artista que después, en la era moderna de profesionalización y especialización, se convertiría en una rareza. A diferencia de San Miguel, hizo películas sin tener que pensar en ellas como una fuente de ingresos o posible riqueza.

Eduardo Solá Franco (1915-1996) fue pintor e ilustrador, escultor, novelista, poeta, dramaturgo y escenógrafo. Dirigió obras de teatro y ballets en producciones cinematográficas autofinanciadas, protagonizadas por sus amigos. Era hijo de padre catalán y madre guayaquileña que “vivió la vida de un burgués educado y privilegiado del siglo XX” (Moncayo 2017, 214). A pesar de su aparente privilegio, Solá Franco nunca encontró el éxito profesional como ilustrador en la industria cinematográfica de Estados Unidos cuando probó suerte en Paramount en 1938 y, nuevamente, en Disney en 1939.

Aunque en la actualidad sus pinturas suelen estar incluidas en las principales exposiciones de arte a nivel nacional, su primera exposición en su país natal fue considerada un completo