

Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006

Procesos, prácticas y rupturas

Paola de la Vega Velastegui

Proyecto Ganador del Fondo de Fomento Cinematográfico 2015
del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador
Categoría Investigación y Publicación

Gescultura 

cn
cine
Consejo Nacional de
Cinematografía del
Ecuador

Miño Puga, María Fernanda (2017). Reseña de De la Vega Velastegui, Paola (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*.

De la Vega Velastegui, Paola (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*.

María Fernanda Miño Puga

Escuela Superior Politécnica del Litoral

mfmimo@espol.edu.ec

Ya lo decía Orson Welles, el aclamado director, escritor y actor de cine, que el 98 por ciento de su trabajo consistía en tareas administrativas y de financiamiento, y solo un 2 por ciento lo dedicaba a hacer cine (Levison, 2013, p. 11). Este dato puede sorprender porque quien lo emite es considerado un personaje de riquísima trayectoria filmica, incrustado en modos de hacer evidentemente industriales, obedientes a demandas de mercado y economías de escala. No debería ser difícil para Welles, pensaríamos. Pero si evaluamos nuestra realidad nacional y las contrapartes regionales y mundiales correspondientes, entendemos que fuera de Hollywood, la sustentabilidad del cine puede ser incierta. La gestión, muchas veces propia y sin contar con referentes que nos 'abran el camino', se vuelve un componente obligatorio en la actividad cinematográfica profesional.

En ese sentido, Paola de la Vega Velastegui ofrece un importantísimo texto en su libro *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Si bien han existido intentos académicos valiosos como los propuestos por Gabriela Alemán, Cristian León, Marcelo Báez, Jorge Luis Serrano, y demás; estos mayoritariamente han buscado teorizar tendencias y conceptualizar procesos desde una apreciación estética. De la Vega complementa estas aproximaciones con una investigación desde la práctica, agrupando testimonios de realizadores en activo, es decir, aquellos que han podido mantener una actividad sostenida en el país: Pocho Álvarez, Camilo Luzuriaga, Tania Hermida, Viviana y Sebastián Cordero, Mariana Andrade, Manolo Sarmiento, Gabriela Calvache, César Carmigniani, Víctor Arregui, Juan Martín Cueva, entre otros.

Considerando que el objeto de estudio no tiene más de veinte años, se entiende la escasa investigación en este campo. Las pocas fuentes bibliográficas disponibles provienen de emprendimientos privados como Ocho y Medio y Corporación Cinememoria,; y de iniciativas públicas como el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), quien además apoyó esta investigación. De la Vega hace un trabajo titánico de recopilación de memorias de producción, con un alcance de casi 30 años, comprendiendo todas las etapas implicadas: formación y profesionalización, estrategias de gestión, institucionalidad y políticas culturales, y espacios de exhibición. Un enunciado aparte constituye el capítulo sobre la feminización de la gestión cinematográfica (137), en el que se evidencia la importante labor de mujeres en el cine nacional, muchas veces relegadas a servir detrás del hombre.

No solo a través del contenido, sino también en cuanto a la forma, De la Vega expone como se hace cine en el país: se aprende haciendo. Sobre la marcha, los realizadores entrevistados han fraguado su camino por iniciativa propia, descubriendo prácticas y procesos a manera de prueba-error, para luego transmitir lo aprendido a los que vienen, emulando una suerte de tradición oral provisional. Este libro oficializa ese conocimiento empírico, incluyendo citas textuales de los involucrados y, en vez de aventurarse a generar una conclusión generalizada, presenta los diferentes caminos emprendidos a lo largo de este periodo. Es decir, lo que antes se conseguía durante años, incluso décadas, a través de la convivencia con directores, productores, guionistas, camarógrafos, ahora se condensa en un texto obligatorio para las escuelas e institutos de cine nacional.

Consecuentemente, en lo que se refiere a políticas culturales, sería injusto considerar la actual Ley de Fomento del Cine Nacional, vigente desde 2006, sin mencionar las demás mociones que presidieron este hito. La autora da revista a las diferentes iniciativas emprendidas, y el aporte que cada una deja para que la siguiente se establezca, y que a su vez sirva de soporte para la subsecuente. De esta manera, la “generación del 80” que incluye cineastas marcados por las contiendas políticas de la región, el empirismo y los emergentes Cine Novo, Tercer Cine y Nuevo Cine Latinoamericano, influye de manera significativa en los esfuerzos de profesionalización y sindicalización de finales de los 90s, que luego darían paso a la citada ley.

Este marco legal afecta directamente a las estrategias de gestión y financiamiento, originalmente consistiendo en capitales propios del realizador, o bien de sus familiares y amigos, para luego apuntar

a una variedad de recursos disponibles: fondos concursables no reembolsables (la principal fuente de financiamiento a la fecha), coproducciones internacionales, apoyo de la empresa privada, entre otros. Estrechamente ligadas encontramos políticas de distribución, que actualmente obedecen a modelos comerciales de economías de escala, y de las que se depende casi obligatoriamente para recuperar la inversión inicial. Siendo un debate todavía puesto sobre la mesa, De la Vega toma en cuenta los escaños aún por perfeccionar, a la vez que transitamos desde el cineasta todólogo hacia la especialización y perfeccionamiento de roles, en la siempre cambiante cadena de producción fílmica nacional.

Finalmente, con respecto a la formación y profesionalización del sector, la autora señala el gran salto cualitativo conseguido, resultado de la contribución de pioneros que lograron especializarse en el exterior, así como de producciones internacionales como Prueba de Vida (Hackford, 2000) que se alojaron en el país. Esto, sumado a las experiencias de cineastas autodidactas, logró establecer prácticas aún perfectibles que se adaptan mejor a nuestra realidad nacional, en vez de simplemente buscar importar modelos extranjeros. En este sentido, institutos de educación superior como la Universidad San Francisco de Quito y el Incine, se configuran a partir de la necesidad del gremio y la disponibilidad de profesores que buscaban estabilidad laboral para emprender proyectos cinematográficos propios. En cuanto a este último aspecto, De la Vega también destaca la industria televisiva y publicitaria como un espacio adicional de aprendizaje y práctica.

En conclusión, ‘Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas’ constituye una memoria valiosísima, no solo para el realizador novel, sino también para aquellos que de manera indirecta se encuentran inscritos en procesos de producción fílmica: exhibidores, hacedores de política, empresarios privados, decanos, rectores y directores educativos, desarrolladores tecnológicos, etc. Para estos, el texto se ofrece como una línea base de cooperación mutua; para los cineastas mencionados y todos los que nos vemos en el núcleo de la coyuntura, el texto conmemora el camino trazado y le da validez académica; es un nuevo paso hacia futuras y más provechosas historias del cine nacional.