

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual

La muerte de la cinefilia y la vida del Cine Club Universitario en Quito

Eliana Jeaneth López Mejía

Asesora: Patricia Bermúdez

Lectores: Christian León y María Fernanda Troya

Quito, septiembre 2021

*Sin tierra
ni casa
ni auto
sólo poseo
un modo propio
de pararme
frente al mundo.*

(Extracto de Modo Propio, *Contrafactual*, Ulises Estrella)

Tabla de Contenidos

Resumen	VII
Agradecimientos	VIII
Introducción	1
Capítulo 1	8
Los públicos de cineclub en la muerte de la cinefilia	8
1. El acercamiento teórico metodológico.....	8
1.1. El estudio de caso etnográfico	8
1.2 Las herramientas de investigación	11
1.2.1 La entrevista a profundidad	11
1.2.2 La documentación de archivo	13
1.2.3 ‘El obrero del cine nacional. Entrevista a Ulises Estrella’	16
1.3 La devolución de la investigación	17
2. Marco Teórico.....	18
2.1 La conformación de los públicos de cine.....	18
2.2 Un abordaje antropológico de los públicos.....	19
2.3 La institucionalización del público y el cine	22
2.4 El cine arte: programación del cineclubismo.....	24
2.4.1 La cinefilia y la política de autores	27
2.4.2 La educación de la mirada	32
2.4.3 El cuestionamiento al modelo pasivo	34
2.5 La cinefilia ha muerto, o al menos en la forma en la que lo era	37
2.5.1 Las cinefilias de los públicos	37
2.5.2 La crítica al modelo de la ‘vieja’ cinefilia	39
Capítulo 2	43
El cineclubismo en Ecuador: los antecedentes	43
1. El cineclubismo como institución del público	43
2. La relación entre públicos y cine en la primera mitad del siglo XX en Ecuador.....	45
2.1 La Iglesia en la regulación del cine	45
2.2 Las primeras formaciones cineclubistas de Quito	47
3. El cineclubismo de izquierda como proyecto cultural en la década de 1960	51
3.1 El contexto político en Latinoamérica	51
3.2 El cine arte y Ulises Estrella	53

3.3 Antes del Cine Club Universitario existió el Cine Club Cultural	54
Capítulo 3	60
El Cine Club Universitario: estudio de caso etnográfico	60
1. Los periodos del Cine Club Universitario	60
1.1 Una programación insertada en la cartelera comercial del Teatro Universitario.....	60
1.2 El Cine de Arte Universitario, el Departamento de Cine y la década de 1970.....	63
1.3 Camilo Mena frente a Ulises Estrella	68
2. Una economía visual de la exhibición cinematográfica entre 1966 y 1979	71
2.1 La incorporación del cine arte a través del Cine Club Universitario	72
2.2 La institucionalidad que crea el Cine Club Universitario.....	82
2.3 ¡Fuera de aquí!, Ulises	88
2.3.1 Lo que no conviene ver o la censura.....	90
2.3.2 “¡Se eliminó, de hecho, el Cine Universitario se eliminó!”.....	102
Capítulo 4	111
Los públicos del Cine Club Universitario	111
1. Esos filmes incomprensibles.....	111
2. ¿Quiénes accedían al cine arte del CCU?	118
Conclusiones	128
Lista de referencias	135
Entrevistas	140

Ilustraciones

3.1 Cine Debate	66
3.2 Pasolini en contra del cine pornográfico	94
3.3 Cuentos de Canterbury	96
3.4 El Cine Club Universitario a sus socios y a la opinión pública sobre "El último tango en París"	97
3.5 Departamento de Cine, qué hace y cuánto aporta a la Universidad	106
3.6 El Departamento de Cine de la Universidad Central fue suprimido	109
3.7 Cine Club Universitario Actividades 1979	109
4.1 Dos amores en conflicto	117
4.2 Debate en el Cine Club Universitario sobre "La Batalla de Argel", 1976	127

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Eliana Jeaneth López Mejía, autora de la tesis titulada “La muerte de la cinefilia y la vida del Cine Club Universitario en Quito” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, septiembre 2021



Eliana Jeaneth López Mejía

Resumen

El Cine Club Universitario de la Universidad Central del Ecuador es el gran antecedente a la creación de la Cinemateca Nacional del Ecuador ya que constituyó un proceso que duró más de una década. Creado en 1966, pero con proyecciones identificadas a partir de 1967, el Cine Club Universitario propició un escenario para la circulación y exhibición de cine arte del mundo y del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, para cuando había comenzado a funcionar, los públicos a los que su programación estuvo dirigida no conectaron de inmediato y, de hecho, presentaron resistencia a los filmes exhibidos. Habían crecido mirando cine, solo que no el cine que el cineclub promovía. Esto cambió a través de los años con una clara madurez de su proceso identificado en tres periodos: 1966-1969, 1971-1976, 1976-1979, último periodo en el cual el Rectorado de la Universidad Central ordenó su supresión.

En este horizonte, fue necesario preguntarse cuáles fueron las formas de relacionamiento que los públicos del Cine Club Universitario establecieron con su programación en tanto economía visual de la cinematografía en Quito entre 1966 y 1979. En este sentido, mi hipótesis es que los públicos no pueden ser comprendidos desde la concepción clásica de cinefilia en tanto que relacionamiento elitista con el cine ya que el Cine Club Universitario se creó en un contexto donde la cinefilia se había politizado en 1968, el Nuevo Cine Latinoamericano había comenzado a emerger y la cultura en Quito se expresaba a través de la organización por la democratización cultural. Así, los públicos de cine que se relacionaron con la programación del Cine Club Universitario se enfrentaban por primera vez a una cinematografía desconocida hasta entonces, por ende, compleja de entender. Sin embargo, mantenían una relación estrecha con el cine comercial.

En consecuencia, partimos de un estudio de caso etnográfico que identificó en el desarrollo del Cine Club Universitario tres periodos donde se expresaron las diversas formas de relacionamiento de los públicos, entendiendo como públicos a todos aquellos actores relacionados con la educación de la mirada. Para ello trabajamos con documentación de archivo en diálogo con las entrevistas a profundidad para dar cuenta del contexto de circulación cinematográfica de la época. En segundo lugar, buscamos describir a los públicos del Cine Club Universitario a partir de la memoria de las y los interlocutores y, finalmente, interpretamos los diferentes relacionamientos en un contexto de formación de públicos promovido por este Cine Club.

Agradecimientos

A las personas que conocí mientras estuve a cargo del Cine Club Mal de Ojo. Sin duda, Ana Lucía Castro, habitué del Cine Club y de tantas otras actividades artísticas y académicas en la ciudad, fue la primera persona con quien coincidí sobre el tema de investigación. A las directoras de los documentales ‘Las cinéfilas’ (2017), María Álvarez; ‘Un cine en concreto’ (2017), Luz Ruciello y ‘Cinema mon amour’ (2019) Natalia Regas, quienes me permitieron visionarlos cuando había concebido a este proyecto como un filme también.¹

A Ana María Goetschel, porque llevar el trabajo de campo al mismo tiempo que sus clases fue una experiencia enriquecedora, mi gratitud por su escucha atenta, por su tiempo dedicado a revisar constantemente mis avances sobre la marcha. A Patricia Bermúdez, por la confianza, la compañía y la permanencia, empezar y terminar este proceso junto a ella ha sido significativo e importante. A María Fernanda Troya, por permitir la exploración y, a la vez, la rigurosidad, a Christian León, por la inspiración cinéfila.

A mis interlocutoras e interlocutores. A Isadora Estrella por haber permitido acercarme a la memoria de Ulises, su padre. A las y los Tzántzicos, Raúl Arias, Luis Corral, Regina Katz y Sonia Romo. A Iván Carvajal, Alfredo Breilh, Lucía Lemos, Guido Díaz y Hugo Borja, miembros del Cine Club Universitario y del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador. A Mónica Varea, Leonardo Moscoso, Fernando Loayza, Cris Albán, Mónica Vásquez y Verónica Falconí, quienes compartieron sus memorias sobre ir al cine. A Marco Aguas, Sara Palacios, Laura Godoy y Alexis Zaldumbide quienes, aunque conocieron a Ulises en diferentes momentos de su vida, sus testimonios fueron importantes para comprender las condiciones en las que trabajó para los públicos del Cine Club Universitario.

Finalmente, quiero agradecer a Manuel Solórzano por el apoyo en los primeros ejercicios de rodaje antes de tomar un nuevo rumbo y a Freddy Esquivel y Raúl Manrupe quienes, sin saberlo, inspiraron en mí nuevas rutas de investigación a explorar en el futuro.

¹ En un principio había orientado esta investigación para que fuese un filme. Sin embargo, gran parte de mis interlocutores prefirieron que las entrevistas a profundidad se realizaran sin cámaras. “Accedo. Es importante que mis interlocutores se sientan cómodos.” (Diario de Campo, 12 de febrero de 2020). En efecto, respetar las condiciones en las que las y los interlocutores aceptan colaborar con la investigación es parte fundamental de la generación de relaciones significativas, según lo planteado por Blanca Muratorio (2005)

Introducción

A mediados del siglo XX en Quito, las salas de cine se consolidaron como espacios para la exhibición cinematográfica, cuya oferta disponible en sus carteleras estaba limitada al cine comercial, mayoritariamente musical e hispanohablante. En ese contexto, un renovado interés de la Iglesia Católica por el cine, la condujo a jugar un doble papel: tanto en la formación de públicos a través del cineclubismo, como en la definición del cine a partir de criterios morales que le permitieron dictaminar censura en sus contenidos. Así también, el cine arte que llegaba en paquetes junto a otro tipo de cine más comercial era descartado debido a que los exhibidores sostenían que el público mostraba poco interés en él. De igual forma, la censura llegó a calificarlo como pornográfico debido a la presencia de cuerpos desnudos. De cierta manera, el protagonismo de la Iglesia en el surgimiento del cineclubismo en la ciudad cambió la dinámica de relacionamiento de los públicos con la cinematografía, pero provocó un nuevo problema: era solamente accesible a aquellos que se habían formado en instituciones educativas religiosas.

En ese horizonte, la intelectualidad de izquierda quiteña de la década de 1960, organizada en torno al Grupo Tzántzico buscó hacer efectiva su lucha por la popularización de la cultura. Influido por el clima político de la época: la Revolución Cubana, los movimientos estudiantiles, la inestabilidad económica y la necesidad de expresar un compromiso político a través del arte, su campo de lucha se erigió en la escritura y el teatro. Sin embargo, su acercamiento a la exhibición de cine arte se manifestó con la organización del Cine Club Cultural en 1964, en donde estuvo presente Ulises Estrella quien buscó incorporar este cine a la oferta cinematográfica de la ciudad a través del cineclubismo, tal y como había aprendido en otros países. El objetivo fue relacionar los públicos de cine comercial con el cine arte que aún era desconocido en la ciudad.

De esta manera, a finales de 1966 se creó el Cine Club Universitario de la Universidad Central del Ecuador, dirigido por Ulises Estrella, en un contexto en el que el centro cultural de la ciudad se trasladó de la Casa de la Cultura Ecuatoriana a la Universidad. En adelante, la figura de Ulises Estrella fue relevante para el cine nacional. Así, aunque la intención en un principio fue dirigir la programación del Cine Club a los públicos del cine comercial en la ciudad, éstos encontraron una nueva barrera: era indispensable ser letrados para tener la fluidez en la lectura para seguir los subtítulos de los filmes extranjeros facilitados por las

Embajadas. Por otro lado, los estudiantes también se acercaron al Cine Club Universitario lo cual implica definirlos como públicos letrados y masculinos. Aunque la presencia de las mujeres haya sido importante al interior de la Universidad, los datos sobre su participación visible se encuentran limitados lo cual se puede explicar debido a los horarios de proyección, así como quiénes podían intervenir en cineforos. En este horizonte, es pertinente señalar a los públicos en plural ya que es posible identificar sus relaciones con el cine arte desde las diversas formas en las cuales pudieron desarrollarse. Así, por un lado, si los públicos de cine comercial tenían una barrera ante el cine proyectado en el Cine Club Universitario, se vislumbró la necesidad de propiciar un proceso de formación de públicos, a partir de cineforos al término de la proyección para que pudiesen familiarizarse con este cine, así como para tener ciertas herramientas conceptuales para comprender temas y simbologías; e intervenir y expresar sus análisis y críticas. Mientras que, por otro lado, se encontraban los estudiantes que se acercaron a su programación, basándose en las referencias que habían adquirido en su experiencia en tanto que hábitos del cine en su niñez y adolescencia.

Por otra parte, el Cine Club Universitario, en adelante CCU, tuvo que afrontar condiciones adversas tanto dentro como fuera de la Universidad. Por un lado, adoptó filmes considerados nada rentables, de circulación limitada y contenidos censurados. Las imágenes proyectadas fueron entonces incómodas para la moral como para la política de Estado, no así para el mercado local que se beneficiaba de la explotación de filmes que fueron descartados en el pasado por su poco valor comercial. Así, en términos de economía visual, el CCU se incorporó en un contexto, en donde las miradas y relaciones con el cine exhibido en su programación complejizaron la confluencia de sentidos producidos por cinefilias en plural. En otras palabras, los públicos de cine en Quito eran cinéfilos del cine comercial y desconocían la programación de cine arte la cual se encontraba limitada para jóvenes estudiantes de la educación católica. Con el CCU, estos públicos cinéfilos se acercaron mediados por la curiosidad y el esfuerzo para permitirse la posibilidad de mirar otras cinematografías, incluso consideradas complejas e incomprensibles.

Así, es importante entender el relacionamiento de estos públicos con el cine arte del CCU desde la complejidad de sus resistencias y desde su acercamiento cauteloso en el contexto de la politización de la cinefilia posterior a la política de autores francesa en 1968. En efecto, los públicos de cineclubes, en tanto que sujetos que se congregan alrededor de una programación cinematográfica, que tiene por principio profundizar en los elementos de discusión que cada

filme ofrece, fueron definidos a partir de una concepción limitada de la cinefilia, lo cual condujo a la creación de una imagen elitista de los públicos. En efecto, la relación entre públicos y cine se ha limitado a considerar a los filmes como elementos manifiestos de tal vínculo en tanto que cifras de taquilla. Así, interesarse por los públicos de cine es una apuesta que surge del paso de mirar filmes a mirar a otros elementos que son parte de las prácticas del acto de ir al cine. De igual forma, la vinculación entre públicos de cineclubes y cinefilia ha sido casi un protocolo a seguir en investigaciones que consideren estudiar dicha relación. Según esta concepción, los públicos de cineclub son, por definición, cinéfilos. En este sentido, entender a los públicos de cine en un contexto en el que apenas se abre el espacio para el cine arte nos exige describir a los públicos en su diversidad de relacionamientos y cinefilias. Así pues, en el caso ecuatoriano, fueron atravesados por un contexto de militancia cultural, dictaduras civiles y militares, además del posicionamiento político de izquierda.

En este marco, la economía visual y el abordaje antropológico de los públicos de cine nos permitió acercarnos a los relacionamientos y sentidos que dan cuenta de la circulación cinematográfica en el periodo estudiado. Así pues, dicho abordaje antropológico de tales relacionamientos nos permitió comprenderlos en el marco de la experiencia de ir al cine entendida como “una práctica de acceso cultural a través de la cual nos relacionamos con un filme, pero también con otras personas y con el espacio circundante” (Rosas Mantecón 2017, 20). De esta forma, abordamos un marco teórico compuesto de una revisión de la conformación del público de cineclubes, la circulación del cine arte y, la cinefilia como categoría tradicional para comprender la relación entre estos públicos y la programación del cineclubismo a la cual cuestionaremos para proponer, en su lugar, una reflexión de los públicos en una diversidad de relacionamientos cinéfilos y no como lo hemos concebido. (Mata 2005; Habermas 1981; Fraser 1999; Rosas Mantecón 2017; Mantecón 2009; Pujol Ozonas 2011; Macedo 2017; Gómez Serrudo 2016; de Baecque 2013; Jullier and Leveratto 2012; Estrella 2001; Shambu 2020).

En consecuencia, fue necesario preguntarse cuáles fueron las formas de relacionamiento que los públicos del Cine Club Universitario establecieron con su programación en tanto economía visual de la cinematografía en Quito entre 1966 y 1979, que abarca el surgimiento y cierre del CCU. Así, en la primera etapa, entre 1966 y 1969, los públicos acceden a la programación del CCU que logra conseguir un espacio, aunque marginal, en la cartelera del Teatro Universitario, entonces gestionado por una exhibidora comercial. Esta etapa dura hasta

la clausura de la Universidad Central del Ecuador. Lo destacable de esta primera etapa es la apertura de un espacio para la exhibición de cine arte alentado por una urgencia de posicionamiento político ejercido por el intelectual comprometido en plena efervescencia política de fines de los sesenta, a la vez, posibilitado por el traslado del centro cultural de la ciudad de la CCE a la UCE; la segunda etapa, entre 1971 y 1976 en la que, con el trabajo previo del CCU, éste consigue la gestión total del Teatro Universitario convirtiéndose en Cine Arte Universitario y consigue crear el Departamento de Cine del cual el Cine Club pasa a formar parte; y, finalmente, la tercera etapa, entre 1976 y 1979, marcada por la madurez del proyecto a través de la remodelación de la sala, el paso a la realización de cine y su lamentable cierre definitivo por decisión de las autoridades universitarias. Tal delimitación también puede ser comprendida mejor a partir de la participación y testimonio de Ulises Estrella contenido en la entrevista ‘El obrero del cine nacional. Entrevista a Ulises Estrella’² (1986) realizada por Sergio Valdivia, cura y periodista mexicano, cuya transcripción me compartió Sara Palacios, amiga cercana de Ulises.³ Con esta entrevista fue posible realizar una triangulación de información entre la voz de Ulises, las entrevistas a profundidad y la documentación de archivo investigada las cuales se detallan a lo largo de la investigación. En este sentido, el enfoque de la Nueva Historia del Cine⁴ nos permitió emplear esta triangulación para aplicarlo en el estudio de caso etnográfico.

De esta forma, los objetivos específicos siguieron esta dirección: primero, identificar la programación del CCU, a través del contexto de circulación cinematográfica de la época para situar los filmes que se exhibían en ese entonces para situar los momentos en los que mis interlocutores se relacionaron con su programación. Esto fue posible a partir de entrevistas a profundidad y su archivo personal compuesto de revistas y documentación del Departamento de Cine de la Universidad Central entre 1971 y 1979 para la realización de un catálogo de

² La entrevista fue publicada en el libro ‘Elulises: entrevista, poemas, testimonio Ulises Estrella’ (2017). Sin embargo, la versión que Sara me compartió fue un borrador previo a la publicación mencionada en la cual participaron Isadora Estrella, hija de Ulises, Sara Palacios, amiga cercana y Xavier Oquendo, escritor y director de la editorial “El Ángel Editor”. Sergio Valdivia “El obrero del cine nacional. Entrevista a Ulises Estrella” (manuscrito inédito, 1 de mayo 2020). Archivo de Microsoft Word.

³ A lo largo de la investigación evidencio mi presencia a través del uso de la voz narrativa en primera persona ya que considero importante, en un ejercicio de reflexividad, dar cuenta de qué forma establecí vínculos con mis interlocutores, así como en aquellos casos en los que mis notas de campo me permiten señalar cómo la mirada fue devuelta a mi lugar como investigadora. Al ser una investigación antropológica, intento que, de esta manera, mis lectores puedan acceder a aquellos datos que normalmente quedan fuera de toda investigación y así, como indica Jay Ruby (1995), transparentar el proceso.

⁴ Sus principales exponentes son los investigadores y profesores belgas, LiesVan de Vijver, Daniel Biltereyst y Philippe Meers quienes, además, forman parte de ‘*European Cinema Audiences*’, un proyecto de investigación comparativa que explora la cultura fílmica europea de mediados del siglo XX. (Maltby 2011)

filmes del Cine Club. El segundo objetivo fue describir a los públicos del CCU, a través de la memoria de los interlocutores para identificar a los sujetos que establecieron relaciones con la programación de este espacio, así como las formas de éstas. Y, el tercer objetivo consistió en interpretar los diferentes relacionamientos en un contexto de formación de públicos promovido por el CCU, a partir del estudio de caso etnográfico para dar cuenta de filiaciones, así como las resistencias en el proceso. De este modo, las herramientas utilizadas para el levantamiento y análisis de datos se relacionaron con dichos objetivos. En este sentido, el trabajo de campo fue realizado entre enero y la primera quincena de marzo 2020, interrumpida por la declaratoria de emergencia sanitaria en el mundo provocada por la pandemia.⁵

En este horizonte, la presente investigación sostiene como hipótesis que los públicos del CCU establecieron relaciones con su programación en un contexto donde la cinefilia, concebida como una práctica específica de públicos de cine arte, comenzó a desenvolverse en el contexto de 1968 cuando sufrió una ruptura importante. Así, la cinefilia parisina fue practicada por cinéfilos politizados y esta influencia dio lugar a una comprensión ampliada del lugar de los públicos de cine arte. En el caso quiteño, los públicos acostumbrados a la cinematografía comercial con la que crecieron fueron cinéfilos, aunque no públicos de cine arte. En estas circunstancias, se acercaron no sin resistencias al cine de vanguardia, incomprendible por entonces por las barreras simbólicas de la educación, la sensibilidad estética y los idiomas. De esta manera, el trasfondo de las formas de relacionamiento de los públicos fue atravesado por la militancia cultural local, en estrecho diálogo con la politización de la cinefilia en la que se hallaban inscritos los principales actores del CCU quienes estuvieron influidos por un contexto que demandaba la lucha por la liberación, en su caso, desde la cultura. Así, los públicos de cine quiteños se vincularon con la programación del CCU a partir de este filtro, no sin resistencias, dudas y curiosidad.

En el primer capítulo desarrollamos el marco teórico y metodológico en donde, siguiendo lo propuesto por Jay Ruby, buscamos hacer explícito nuestro proceso de investigación. Así, Ruby sostiene que, “ser reflexivo, en términos de trabajo antropológico, es insistir en que los

⁵ El jueves 12 de marzo de 2020, tras haber entrevistado a la cineasta Mónica Vásquez en su casa, escuché en una emisora de radio la declaratoria de emergencia sanitaria en el país a causa de la pandemia por coronavirus. Aún había poca información a la que podíamos acceder así que al siguiente día por la tarde me reuniría con Isadora Estrella, hija de Ulises, pero fue imposible, debido al caos por el anuncio de una cuarentena a realizarse a partir del lunes 17. El trabajo de campo había sido interrumpido oficialmente.

antropólogos revelen sistemática y rigurosamente su metodología y su posición personal como instrumentos de generación de datos” (1995, 162). En ello coincide la historiadora francesa Arlette Farge (1991) quien considera importante explicitar el lugar que ocupa quien investiga, así como sus emociones son parte también de los datos levantados en el trabajo de campo. En ese sentido, la presente investigación parte de las precisiones teórico-metodológicas, así como el posicionamiento ético considerado para su desarrollo. En este horizonte, la exploración de la categoría de la cinefilia nos permitirá revisar su distanciamiento de la concepción que de ella se mantiene desconociendo su ruptura de 1968. De igual manera, en este capítulo se aborda la conformación del público y de los públicos para entender cómo pueden ser comprendidos desde su diversidad y sus diferentes formas de relacionamientos.

En el segundo capítulo, revisamos la conformación de los públicos del cineclubismo. Buscamos cuestionar la figura del público implícito, aquel modelado por la institucionalización del cine a partir del establecimiento de salas y el mercado cinematográfico a través de la regulación de contenidos y comportamientos. En este contexto, el cine arte se ha vuelto inherente al cineclubismo y a sus públicos de acuerdo con la concepción cineclubista intelectual, mientras que el cineclubismo de posguerra se vio atravesado por los nuevos cines, así como por la figura del intelectual que demandó politización hacia un cine comprometido. Es necesario explicitar que la mirada de los públicos de cine de esta época estuvo atravesada por el contexto analógico en el cual los carretes de los filmes circulaban y sus copias eran explotadas lo suficiente por ocasiones únicas para ser luego descartados. En este horizonte los públicos tenían tan solo una oportunidad para ver estos filmes hasta que, en algún momento, con suerte, pudiesen volver a verlos.

En el tercer capítulo se plantea que hablar de historia del cine en Ecuador es necesariamente hablar de Ulises Estrella, como hacerlo de la Universidad Central, donde funcionó el Cine Club Universitario, es considerar la política nacional, regional y mundial atravesando la vida estudiantil. En consecuencia, es necesario comprender el estudio de caso etnográfico a partir de periodizaciones lo cual nos indica que un corte, “no es un simple hecho cronológico, sino que expresa también la idea de transición, de viraje e incluso de contradicción con respecto a la sociedad y a los valores del periodo precedente” (Le Goff 2016, 12). Así, esta periodización responde a cortes dados por la convergencia de elementos relevantes que destacan por los

cambios en el relacionamiento de los públicos con la programación del CCU: la circulación de una cinematografía paralela a la comercial, el acceso de los públicos a esta cinematografía y el contexto cultural y político en el que se desarrolló esta programación de cine. Entonces, ¿cómo acercarnos al contexto de circulación de esta época si no es a partir de las fuentes documentales, orales y archivos? Este capítulo tiene como eje describir dicho contexto a partir de los datos recogidos durante el trabajo de campo y el análisis de éstos. A su vez, fue necesario seguir la guía de la catalogación de filmes exhibidos que aparecen en cartelera de las revistas ‘Cine Club Universitario’ y ‘1x1 Cine y Medios de Comunicación’, así como en documentos del Departamento de Cine y que también fueron mencionados en las entrevistas a profundidad. De igual forma, para reconstruir el contexto de circulación fue necesario identificar y describir los vínculos entre múltiples actores: tanto universitarios, políticos como miembros del circuito comercial del cine en la ciudad.

Finalmente, en el cuarto capítulo, tras haber revisado el contexto histórico en el que se desarrolló nuestro objeto de estudio, las herramientas conceptuales utilizadas para estudiarlo y la periodización necesaria para identificar los cambios en los relacionamientos de los públicos con la programación del CCU, llegamos a un nuevo análisis de los datos levantados en el trabajo de campo. Así, el cuarto capítulo presenta un intento -más específico- de respuesta a la pregunta planteada. En consecuencia, no podríamos aventurarnos a afirmar que los públicos del CCU se constituyeron en cinéfilos de este cineclub ya que, en su lugar, encontramos relacionamientos más complejos y diversos que responden al contexto en el que crecieron, pero también a las condiciones en las que el CCU se desarrolló. Así, partimos de una identificación de los públicos del CCU, los filmes que allí se exhibieron y las respuestas de los públicos, así como la forma de acercarlos a su comprensión a través de cineforos, un claro intento de educar la mirada.

Capítulo 1

Los públicos de cineclub en la muerte de la cinefilia

1. El acercamiento teórico metodológico

1.1. El estudio de caso etnográfico

La presente investigación se basa en un estudio de caso etnográfico que, a partir de lo propuesto por la Nueva Historia del Cine y el abordaje antropológico de los públicos busca analizar las relaciones que establecieron los públicos del Cine Club Universitario, desde ahora CCU, con su programación de cine. Según Helen Simons el estudio de caso etnográfico “se centra en un proyecto o programa particular, sin por ello dejar de aspirar a comprender el caso en su contexto sociocultural y teniendo presentes conceptos de la cultura” (Simons 2011, 44–45). De allí que, aunque nos centramos en el CCU de la Universidad Central del Ecuador, la investigación se inscribe en la economía visual de la cinematografía en Quito entre 1966 y 1979. Para el efecto de su realización, se utilizó la entrevista a profundidad que, como plantea Rosana Guber (2005), permite a través de la no directividad, el flujo de detalles significativos que la o el interlocutor de la investigación puede destacar para introducir a la investigadora en su universo cultural.

De acuerdo con Richard Maltby (2011), la Nueva Historia del Cine considera al cine como un lugar de intercambios en donde la importancia recae en lo que sucede cuando los públicos miran los filmes, lo que piensan sobre ellos así como sus posibles significados. Ya que este abordaje prioriza el lugar de las prácticas, Ana Rosas Mantecón (2017) plantea que esto supone una distancia de los estudios fílmicos, que han identificado en los filmes su objeto de estudio abordándolos a través de su análisis o de los efectos que éstos producen en los públicos. Gordon Gray (2020) coincide con ella puesto que, para él, fueron los estudios de medios y comunicación los que se preocuparon por entender cómo las audiencias del mundo real entendían el contenido de los filmes. En este horizonte, según Maltby, la Nueva Historia del Cine marca también una distancia de la historia social que ha imaginado a los públicos históricos como espectadores hipotéticos. Así, plantea la necesidad de reemplazar espectadores imaginarios por unos localizados en tiempo y espacio. De esta forma, es necesario identificar sus condiciones y prácticas específicas que dieron lugar a ciertas relaciones.

De esta manera, la entrevista requirió de la memoria de las y los interlocutores ya que, “la referencia a acciones, pasadas o presentes, de sí o de terceros, que no hayan sido atestiguadas por el investigador puede alcanzarse a través de la entrevista” (Guber 2005, 132). En este sentido, la convergencia de memoria y entrevista a profundidad permiten dar cuenta, en este caso, tanto de los ritmos locales de circulación de los filmes como de la experiencia de haber ido al cine, como indica Maltby (2011). En este sentido, en el campo del cine, Annette Kuhn (2011), identifica tres formas o expresiones de la memoria cinematográfica que suponen un tipo de experiencia cultural. Así, clasifica la memoria en tipos: A, B y C. En las Memorias Tipo A el recuerdo se centra en las imágenes independientemente de la trama, aquí la importancia se encuentra en la forma del visionado y la compañía durante éste. En las Memorias Tipo B se incorporan, además de las imágenes, una historia en la que el informante tiene un rol protagónico fuera del filme. Y las Memorias Tipo C son aquellas de la actividad de ir al cine, los detalles del espacio al interior de la sala y lo que sucede allí. En otras palabras, según la autora, este tipo de memoria está marcada por el acto social de ir a ver películas más que por la actividad cultural de verlas.

En consecuencia, el estudio de caso etnográfico se basó en la realización de entrevistas a profundidad como una de las herramientas a considerar en el levantamiento de información. Por otro lado, el trabajo con documentación de archivo fue indispensable para contar con el contexto de circulación cinematográfica y el estado de relación de los públicos con la programación exhibida en el CCU. En este sentido, fue importante considerar el concepto de economía visual de Deborah Poole (2000) para “pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos” (2000, 16). De acuerdo la autora, esto permite pensar los canales por los cuales fluyen tanto imágenes y discursos. Así, se pregunta cómo las imágenes circulan, cómo son comprendidas y cómo las tecnologías visuales y las imágenes “atravesas las fronteras de aquello que con frecuencia entendemos como culturas y clases diferentes y separadas” (Poole 2000, 12). De esta forma, se considera relevante identificar los filmes exhibidos en el CCU, en relación con los públicos que asistieron a las proyecciones y los sentidos que éstos produjeron de dichos visionados en términos de una economía visual.

En tal horizonte, Poole establece los principios de la economía visual en tres niveles de organización: primero, donde tanto individuos como tecnologías visuales establecen relación

en la producción de imágenes; segundo, la circulación de mercancías donde tiene relevancia el aspecto tecnológico de la producción; y, finalmente, (para evaluar esta economía),

los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético. En este nivel de análisis de la economía visual hay que dejar de lado la cuestión del significado de las imágenes específicas para preguntarnos cómo es que ellas *adquieren valor* (Poole 2000, 19, énfasis de Poole).

De esta manera, Poole enfatiza que, “las imágenes también adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio” (Poole 2000, 16). En consecuencia, señala que la división entre valor de uso (importancia social, política, el valor representacional) y el valor de cambio (lugar que ocupan las imágenes con relación a sus pares en el mundo de imágenes), ha hecho predominar en el valor de uso de las imágenes un enfoque en el estudio del contenido, el cual “elude la cuestión más importante de evaluación de las interpretaciones complejas y a veces conflictivas que los diferentes observadores ponen en las imágenes” (2000, 21). De allí que sea importante para la autora otorgar igual peso a ambos valores, pero también preguntarse por quién ve las imágenes ya que los sentidos varían de un sujeto visual a otro. Así, en

los sistemas de valores que conforman la moderna economía visual ¿quién “asigna” valor a una imagen u objeto visual? ¿Es que el “valor” ha sido estructurado por el propio sistema discursivo -como ocurre, por ejemplo, con el dinero o el oro en la economía capitalista? ¿O el “valor” de un objeto visual varía según la ubicación histórica y social de su observador? (Poole 2000, 30–31).

En efecto, Poole y Nancy Fraser (1999) consideran en el marco de la interpretación, la confluencia de valores como de subjetividades, respectivamente. Poole plantea que una contribución de la antropología a la teoría crítica de la visualidad y la imagen es “resaltar la diversidad de las subjetividades visuales que operan en cualquier “mundo de imágenes”” (Poole 2000, 31, énfasis de Poole). Así, los valores de uso y de cambio asignados a las imágenes en circulación pueden ser comprendidos complementariamente desde la identificación del soporte físico de la tecnología visual. Esto nos permitió entender la relación que los públicos mantuvieron con la cinematografía allí programada pues, el entrecruzamiento “entre las ideologías políticas y las imágenes visuales” (Poole 2000, 13) considera el rol que

juegan las imágenes en su circulación material, así como de sus sentidos en los intercambios más amplios.

En este punto es necesario señalar que nos acercamos al archivo teniendo distancia del carácter de verdad y autoridad que recaen en los documentos que los archivos institucionales albergan ya que, como indica Arlette Farge (1991), pueden producir la sensación de estar frente a pruebas que generan efecto de realidad. En este sentido, las preguntas que se realizó al archivo fueron, en principio, las mismas que guiaron las entrevistas a profundidad, debido a que “lo que da sentido y significación a un archivo es la capacidad de trabajar sobre el mismo” (Kingman 2012, 128). De allí que fue necesario una comparación entre las respuestas que arrojó el archivo y las que dieron las entrevistas para que, en un ejercicio de triangulación, haya sido posible complementar los datos que construyeron esta investigación, dado que, como señala Giovanni Levi, “la historia solo se encuentra parcialmente en los documentos, de manera incompleta y engañosa” (Levi 2019, 406). De esta manera, los documentos de archivo comprenden una fuente entre otras para complementar la comprensión de los datos recogidos en las entrevistas a profundidad y, por tanto, es en el constante diálogo entre la documentación y los datos obtenidos en el trabajo de campo a partir de las entrevistas a profundidad que la información da cuenta de experiencias vividas en un contexto definido y cuyo valor es rescatado por la Nueva Historia del Cine y la antropología de los públicos que, a partir del estudio de caso etnográfico, se buscó estudiar las relaciones que los públicos establecieron con la programación del CCU.

1.2 Las herramientas de investigación

1.2.1 La entrevista a profundidad

En el marco del trabajo de campo⁶ contacté con las y los interlocutores quienes fueron identificados, en un principio, a partir de la revisión de documentos en la Consulta Pública de la Cinemateca Nacional. Posteriormente, el grupo de interlocutores, conformado por artistas, escritores y docentes que son parte de la tercera edad, creció gracias a la técnica de bola de

⁶ En un principio, el trabajo de campo se había establecido entre enero y marzo de 2020. Sin embargo, debido a la crisis sanitaria a nivel mundial por la enfermedad COVID-19 causada por el coronavirus, el trabajo de campo debió dilatarse a lo largo del 2020 para conseguir los objetivos planteados en la investigación. Así, la permanencia de la cuarentena obligatoria en el país implicó que, el trabajo de campo establecido para los meses de enero, febrero y marzo fuera interrumpido. Sin embargo, también fue necesario difuminar esos límites para alcanzar los objetivos planteados en un marco temporal distinto. En el caso de esta investigación, significó no tener mayor acceso a fondos documentales de archivos en la ciudad, pero los avances ya conseguidos hasta entonces dieron lugar a la necesidad de un ejercicio de formación en línea en seminarios, cursos y talleres para ampliar el conocimiento sobre los debates actuales sobre el cineclubismo.

nieve, basada en una red de contactos autorreferencial lo cual dio cuenta de la constitución de una comunidad en el marco temporal estudiado que, en el presente se encontraba desarticulada, aunque con algún tipo de relación con Ulises Estrella. En este sentido, fue necesario partir de la entrevista a profundidad para apelar a la memoria de cada interlocutor e interlocutora para identificar en el marco de la entrevista, ciertos cuestionamientos de la época, sentidos personales, posicionamientos al interior de una cultura cinematográfica, así como las categorías necesarias para el estudio correspondiente.

En total, se realizaron 21 entrevistas (12 hombres, 9 mujeres), 12 de las cuales se realizó de forma presencial y 9 a distancia: por vía telefónica, videollamada o correo electrónico. La ruta me condujo de una persona a otra: Verónica Falconí fue la primera persona que conocí. Al momento de la realización de las entrevistas, ella estaba por jubilarse de su trabajo en el Departamento de Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). En adelante, conocí a Alexis Zaldumbide, escritor y cinéfilo formado en el cineclubismo de la CCE; Iván Carvajal, escritor y miembro del Cine Club Universitario; Raúl Arias, Luis Corral, Sonia Romo escritores tzántzicos; Mónica Varea, escritora y propietaria de Librería Rayuela, así como Cris Albán librero propietario de Librería Albán, frecuentaban el Cine Club Universitario. Lucía Lemos ex decana de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Guido Díaz, arquitecto y actual director del Museo de Acuarela Muñoz Mariño, ambos fueron parte del Cine Club Universitario en la década de 1970. De igual manera, conocí a Fernando Loayza, pintor, escritor y miembro del público del CCU. Finalmente, entrevisté a Mónica Vásquez, realizadora de cine ecuatoriano. Mónica fue la última persona que pude entrevistar personalmente ya que, a partir de entonces, y debido a las restricciones de la pandemia, las entrevistas se realizaron a distancia: Regina Katz, madre de Isadora Estrella quien es hija de Ulises; Alfredo Breilh músico, docente de cine y miembro del Cine Club Universitario; Marco Aguas empresario de cine, entonces fue representante de la distribuidora Artistas Unidos. Laura Godoy, coordinadora de la Cinemateca Nacional y, al momento la única investigadora de cineclubismo en el país; Sara Palacios escultora, propietaria de la Galería Sara Palacios; Leonardo Moscoso, docente universitario formado en Filosofía y Derecho; Hugo Borja, artista dibujante, miembro del Cine Club Universitario y Freddy Esquivel, historiador argentino.

Es necesario precisar que menciono a mis interlocutores ya que es importante reconocer su aporte en la realización de las entrevistas a profundidad. Aunque no todas fueron citadas en

esta investigación, sus reflexiones fueron relevantes para construirla. Así, Raúl Arias, Luis Corral, Sonia Romo, Regina Katz e Isadora Estrella me permitieron comprender el estado cultural de la época que propició el surgimiento del cineclubismo estudiado. De igual manera, Sara Palacios, Laura Godoy, Verónica Falconí y Alexis Zaldumbide me situaron en el contexto posterior al Cine Club Universitario, qué siguió a este proceso y que desembocó más tarde en la creación de la Cinemateca Nacional. En consecuencia, los relatos de mis interlocutores contribuyeron a la periodización diseñada. De igual forma, hubo una persona que prefirió mantener su identidad reservada, cuya entrevista no contabilizo ya que decidió que así lo fuera.

1.2.2 La documentación de archivo

La principal documentación de archivo consultada fue el total de revistas que fueron publicadas bajo la dirección de Ulises Estrella. Así, las revistas ‘Cine Club Universitario’ y, ‘1x1 Cine y Medios de Comunicación’ fueron importantes para realizar una catalogación de la programación del Cine Club Universitario entre 1966 y 1979.⁷ Aunque en el caso de la presente investigación, no se analizaron carretes fílmicos, sí se consideró a la documentación que da cuenta de los filmes que se exhibieron en el CCU. Sin embargo, en cuanto al análisis e interpretación de la información, se concentra solamente con relación a aquellos filmes referidos por las y los interlocutores en el marco de las entrevistas realizadas, así como en aquellos de los que pude tener más información en críticas y artículos publicados en las revistas mencionadas.

En este sentido, los documentos de archivo consultados fueron recortes de prensa, artículos, entrevistas impresas y los números completos de las revistas mencionadas. También fueron relevantes los documentos originales del Departamento de Cine de la Universidad Central, así como recortes de prensa de los archivos personales de Lucía Lemos y Laura Godoy. Los números faltantes de dichas revistas se encontraron en los archivos personales mencionados y los institucionales de la Consulta Pública de la Cinemateca Nacional y la Hemeroteca de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit. Así, Lucía Lemos tenía 11 números de los 12

⁷ La revista ‘Cine Club Universitario’ tuvo cuatro números entre 1968-1969 y la revista ‘1x1 Cine y Medios de Comunicación’ tuvo doce números entre 1973-1979, salvo los años 1976 y 1978 que no tuvo publicaciones. El total de dicha catalogación cuenta con cerca de 400 títulos de filmes exhibidos entre 1967 y 1979, de acuerdo con registro en las revistas, la documentación de archivo y los testimonios de mis interlocutores. Reproducir tal catalogación aún en Anexos implicaría un esfuerzo que sobrepasa los límites de esta investigación. Debido a esto, he procurado señalarlos en el texto junto a su año de estreno.

publicados por la revista '1x1', mientras que la Consulta Pública de la Cinemateca, sí tenía este número. Sin embargo, solo disponía del número 3 publicado por la revista 'Cine Club Universitario', mientras que la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit alberga los cuatro números de esta revista, cuya primera publicación se realizó en septiembre de 1968 gracias al presupuesto universitario disponible y a la imprenta de la Universidad Central.

Por su parte, la revista 'Cine Club Universitario' circulaba en eventos culturales y se enviaba al extranjero con contactos cineclubistas. Ulises Estrella, en tanto que director del CCU, ejerció como redactor responsable en los números de septiembre y diciembre de 1968; mientras que, en los números de abril y junio de 1969 contó con un consejo de redacción compuesto por Iván Carvajal, Alfredo Breilh (quienes primero se vincularon como públicos) y Fausto Jaramillo, además de colaboradores como Jorge Dávila, Lolo Echeverría y Francisco Proaño Arandi. Según Laura Godoy esta revista fue una "publicación informativa, crítica y orientadora acerca del arte cinematográfico, en la cual afrontaron todos los problemas presentados en la interpelación cine-sociedad, para canalizar un efectivo acercamiento hacia la civilización de la imagen y combatir el gusto del público" (Godoy 2006, 61). Por su parte, Alfredo Breilh, comentó que, con la publicación de esta revista se aventuraron a escribir cine en un contexto, donde tanto las funciones del CCU, así como la revista "salía, con buena suerte, una mensual o quizá una cada dos meses, no era fácil proveerse de artículos".⁸ (Breilh, entrevista). De igual forma, Iván Carvajal⁹ señaló que su publicación representó la realización de comentarios críticos a los filmes que se exhibían. (Carvajal, entrevista). Así, desde su primera publicación, la revista se planteó también abordar la interrelación cine-sociedad y combatir la perversión del gusto público provocado por el cine de las grandes producciones.

En el primer número de la revista 'Cine Club Universitario' se hace un llamado al canje de filmes, se anuncian las próximas proyecciones y se muestra el listado de filmes ya exhibidos mientras que, en el segundo número ya se habla de una cooperación con la Embajada Italiana para la realización del Festival de Cine Italiano del 13 al 19 de diciembre de 1968. Se incorpora la publicación de encuestas públicas realizadas en los portales del cine Mariscal y el

⁸ Alfredo Breilh, entrevista por Eliana López, 19 de abril de 2020. En la entrevista, Alfredo recuerda haber traducido, con el conocimiento de francés que tenía en la época, un artículo que criticaba un filme norteamericano sobre el Che. Aunque en el desarrollo de la entrevista Alfredo ejemplifica con este caso la forma en la cual comenzaron a publicar la revista, la logré identificar en el número 1, publicado en septiembre de 1968 bajo el título de 'Mistificación en el cine'. Sin embargo, no tiene firma.

⁹ Iván Carvajal, entrevista por Eliana López, 15 de enero de 2020

vestíbulo del Teatro Bolívar, por el grupo de investigación del Cine Club, así como su trabajo en crítica cinematográfica. De igual forma, ya se invita al público a convertirse en socios del Cine Club, incluso se anuncia una próxima realización de cortometrajes a cargo del grupo de investigación, pero esto no pudo concretarse. Sobre la tercera publicación de abril de 1969, Iván Carvajal aclaró que,

fue un número muy crítico con respecto a una experiencia de cine ecuatoriano que se hizo en esa época. Era en realidad cine mexicano menor que utilizó la figura de Evaristo, de Ernesto Albán para una o dos películas¹⁰ que, en realidad, creo eran bastante fallidas desde su intento cinematográfico (Carvajal, entrevista).

En este número se explica que, aunque se había programado la publicación de un estudio de las encuestas realizadas, la Redacción de la revista decidió acumularlo para un futuro estudio desde la sociología del espectador, aunque lamentablemente esto no llegó a suceder.

Finalmente, en el cuarto y último número que fue publicado en junio de 1969, se presenta el Festival del Cine Francés realizado en ese mes y se anuncia la próxima realización del Tercer Ciclo de Cine Contemporáneo. Aunque sin precisión de fecha, tan solo se señalaron los estrenos de 1968 a proyectarse: ‘La vergüenza’ de Ingmar Bergman, ‘Barbarella’ de Roger Vadim, ‘Ceremonia secreta’ de Joseph Losey y ‘Sol de Kurobe’ de Kei Kumai. Dado el contexto político tanto al interior como al exterior de la Universidad en 1969, no se encontró información sobre la realización de estas proyecciones.

Por otro lado, la revista ‘1x1 Cine y Medios de Comunicación en Ecuador’ comenzó a publicarse en 1973 cuando el Cine de Arte Universitario y el Departamento de Cine de la Universidad Central estaban constituidos y el CCU comenzó a ser parte de las actividades que dicho Departamento realizó. Rafael Polo Bonilla considera que las revistas conforman vehículos de expresión para la intelectualidad. Así, aquellas que se editaron entre la década de 1960 y 1970, “constituyeron el principal lugar de elaboración ideológica, de exposición de un *pensamiento crítico* y el principal escenario de polémicas ideológico-políticas” (2012, 97, énfasis del autor). A su vez Susana Freire García (2008) las caracteriza como medios de comunicación de acercamiento al público hasta entonces marginado de la cultura. Si bien ambos autores se refieren a las revistas publicadas por el Tzantzismo y el Frente Cultural, sus observaciones son pertinentes para el caso de las revistas del Cine Club Universitario y del

¹⁰ Habla de ‘Fiebre de juventud’ (1966) del director mexicano Alfonso Corona.

Departamento de Cine ya que surgen en ese contexto de mano de los mismos actores estudiados por Polo Bonilla y Freire García, aunque su énfasis es la narrativa, poesía y ensayo. Sin embargo, es Laura Godoy quien señala que el CCU desplegó en sus revistas,

una crítica permanente al papel que desempeñaban los medios masivos de comunicación, y una orientación del cine de arte, con el análisis de los filmes (y sus respectivos autores), que se proyectaban en el Cine Club, para que el público pueda tener fundamentos para lograr entender el filme (Godoy 2006, 58).

En efecto, ‘1x1 Cine y Medios de Comunicación’ fue una revista crítica con un tiraje de dos mil a tres mil ejemplares por número. Según Hugo Borja¹¹, fue una revista “realmente cultural” puesto que, “ahora sacan unas lindas revistas, llenas de colorines ¿no? muy bonita la técnica, pero que en el fondo no dice nada. [Ríe] pero esa revista [la 1x1] era de sentarse a leer.” (Borja, entrevista). Si bien Lucía Lemos¹² recuerda que escribía artículos para la revista, Guido Díaz¹³ añade que Lucía “pasaba a máquina a todos los textos. Claro, la escribía fundamentalmente el Ulises. Él era el que editaba todos los artículos” (Díaz, entrevista). Además, recibían colaboraciones del extranjero gracias a los contactos que Ulises había creado. A pesar de haber contado con 12 números, la Universidad dejó de respaldar su publicación por cuestiones financieras. Pregunté a Lucía si conservaba los ejemplares y me dijo que los buscaría. Afortunadamente, los encontró y esta investigación ha podido apoyarse en ese archivo personal.

1.2.3 ‘El obrero del cine nacional. Entrevista a Ulises Estrella’

Tanto biografías, perfiles y pequeñas entrevistas realizadas a Ulises, como la entrevista a profundidad titulada ‘El obrero del cine nacional’ realizada por el cura mexicano Sergio Valdivia en 1986, fueron transversales para identificar actores y relaciones establecidas al interior de la cultura cinematográfica quiteña. Así, la entrevista realizada por Valdivia fue relevante para establecer una línea temporal basada en la vida de Ulises en el Tzantzismo, el Cine Club Cultural, el Frente Cultural, el Cine Club Universitario y el Departamento de Cine, lo cual permitió entender que ciertos viajes personales fueron trascendentes en su formación como cineclubista y la forma en la cual dirigió el CCU.

¹¹ Hugo Borja, entrevista por Eliana López, 19 de mayo de 2020

¹² Lucía Lemos, entrevista por Eliana López, 31 de enero de 2020

¹³ Guido Díaz, entrevista por Eliana López, 05 de marzo de 2020

De igual manera, el material cedido por las y los interlocutores contribuyó la construcción de esta línea temporal: Raúl Arias aportó una copia facsimilar de la revista Pucuna (2010); Luis Corral, el libro 'Tzántzicos...poesía' (1962-2018); Verónica Falconí, el libro 'Ulises Estrella. Antología poética esencial' (2007); Fernando Loayza, copias en DVD de películas que vio en el Cine Club; Hugo Borja, dibujos que realizó mientras trabajó en el Departamento de Cine; Lucía Lemos las revistas '1x1' y recortes de prensa; Sara Palacios la transcripción de la entrevista 'El obrero del cine nacional' y, Laura Godoy, la documentación del Departamento de Cine. En ese sentido, la línea temporal permitió también que la documentación de archivo pueda ser ubicada en relación con las películas de su programación. De esta forma, las entrevistas a profundidad, la documentación de archivo como las fuentes secundarias permitieron un ejercicio de triangulación necesaria para la construcción del estudio de caso etnográfico.

1.3 La devolución de la investigación

La devolución supone un ejercicio importante en el desarrollo de la investigación. De acuerdo con Alessandro Portelli (2017), la publicación de la información obtenida en el marco de la realización de la entrevista es el momento en el que se negocian las agendas tanto de quien investiga como de quienes son entrevistados. En efecto, para el autor, es allí donde la cuestión de la representación es crucial, como lo es también contar con el consentimiento informado, según la comprensión de Blanca Muratorio (2005), en tanto generación de relaciones significativas en el marco del trabajo de campo. En este sentido, resulta importante, la estrategia de devolución planteada por Portelli quien envía los borradores de sus investigaciones a sus interlocutores quienes, a su vez, le sugieren modificaciones.

Siguiendo esta propuesta, una vez que la escritura de la presente investigación concluyó, contacté a mis interlocutoras e interlocutores para reunirnos a través de videollamada ya que, al finalizar las entrevistas a profundidad les había propuesto reunirnos para revisar los resultados conseguidos, pero la permanencia de la emergencia causada por el coronavirus no hizo posible que pudiésemos vernos y, en ciertos casos, conocernos personalmente. En efecto, traté de coincidir con la mayoría, pero fue necesario realizar dos reuniones para la devolución: en la primera del 05 de febrero de 2021, estuvieron Raúl Arias, Laura Godoy, Isadora Estrella, Verónica Falconí y Sara Palacios y, en la segunda del 12 de febrero de 2021 estuvieron Guido Díaz, Luis Corral, Lucía Lemos y Alfredo Breilh. También hubo quienes no pudieron sumarse por diversos motivos.

En este horizonte, debo afirmar que la devolución es necesaria en todo proceso de investigación. Sumado a ello, en mi caso lo consideré también un gesto de retribución al tiempo dedicado por mis interlocutoras e interlocutores a esta investigación, así como la oportunidad de reunir a un grupo que, aunque ya no se encuentra en constante contacto actualmente, se encuentran vinculados por el pasado compartido. De allí que, el vernos haya sido una experiencia relevante para culminar este proceso: retornando a ellas y ellos, lo recibido.

2. Marco Teórico

2.1 La conformación de los públicos de cine

Jürgen Habermas (1981) considera que, el público de lectores, es el portador de la opinión pública desenvuelto en un escenario donde rige el carácter de publicidad. Es decir, para Habermas, el público es el centro tanto del surgimiento del Estado moderno como de la capa burguesa de la sociedad. Así, la publicidad burguesa, se origina con “el tráfico de mercancías y noticias creado por el comercio a larga distancia del capitalismo temprano” (1981, 53, énfasis de Habermas). Ana Rosas Mantecón (2017) coincide al señalar que la mercantilización de la literatura es un elemento clave para el surgimiento de los públicos a partir de una población letrada. De allí que, según Habermas, el público al que se dirigía la circulación de noticias no era correspondiente al hombre común sino a los estamentos ilustrados que, en la comprensión de Nancy Fraser, es un público masculino. Con ello Fraser recalca que la exclusión de mujeres de la vida pública "se fundamenta en una noción de publicidad sesgada por valores de género, una noción que acepta acríticamente la afirmación del público burgués de ser el único público válido" (Fraser 1999, 147).

En efecto, Habermas entiende a la publicidad como “un principio organizativo de nuestro orden político” (1981, 42). Ante ello, Fraser señala que tal publicidad ha invisibilizado la presencia de diversidades que han buscado maneras de disputarla y estar en la esfera pública pues "el concepto de público presupone una pluralidad de perspectivas entre los que participen en él, pluralidad que permite las diferencias y antagonismos internos y desalienta la creación de bloques cerrados" (1999, 161). Así, en nota de pie de página precisa que, el concepto de público difiere del de comunidad ya que ésta “sugiere un grupo limitado y relativamente homogéneo y frecuentemente conlleva la connotación de consenso” (1999, 161).

En este horizonte, Fraser precisa que es necesario entender que la esfera pública no puede concebirse neutral ya que no es posible dejar de lado factores como la clase y el género en las disputas realizadas por los contrapúblicos, aunque se haya concebido capaz de poner en paréntesis las desigualdades para simular una cierta conformación democrática de interacción discursiva. Fraser afirma también que "casi desde un inicio, [los] contra-públicos contestaron las normas excluyentes del público burgués y elaboraron otros estilos de comportamiento político y normas alternativas de discurso público" (1999, 147). En otras palabras, la crítica de Fraser a la concepción burguesa de esfera pública se encuentra en su invisibilización de la presencia de la diversidad de miembros pues, se piensa como una esfera netamente masculina y homogénea. De allí que precisa que la esfera pública burguesa partió de "una noción ideológica masculina que funcionó para legitimar una forma emergente de dominación de clase" (1999, 148).

2.2 Un abordaje antropológico de los públicos

Pierre Sorlin (2002) indica que el interés por la especificidad de los públicos surgió cuando éstos dejaron de ir al cine, así como cuando la televisión y la universalización ganaron terreno en el mundo. En ese contexto, los estudios de audiencias o de recepción respondieron a una necesidad de segmentación que permitieron conocer gustos para desarrollar estrategias de mercado tanto en cine como en televisión. María Cristina Mata señala que tales estudios trabajaron por captar públicos diferenciados, aunque pusieron en el centro del debate a los públicos como sujetos activos y "reconceptualizaron la cultura como proceso social, continuo y contradictorio, de producción de significaciones" (2005, 184). En este sentido, para Mata es lícito pensar al público en términos de experiencia cultural e histórica ya que supone una categoría relacional en donde intervienen diversos aspectos y elementos. Si bien, la autora toma dicha categoría de la sociología del arte y la cultura, constituye una consideración necesaria para comprender la división en sectores y clases sociales de acuerdo con papeles de orden artístico-cultural. De esta forma, el público es un lugar de negociación puesto que no solo se vinculan formas de producción y consumo sino los sentidos que están en juego. Así, "se trata de una perspectiva que busca reponer, en las prácticas desarrolladas por el público, los sentidos que el uso y el consumo adquieren en términos simbólicos" (Mata 2005, 192).

Por su parte, Gordon Gray (2020) considera que, los roles de la distribución y exhibición han pasado por alto de la comprensión del cine. De esta forma, para el autor si bien es necesario entender las influencias del contexto de producción en el que los filmes fueron realizados,

también lo es en el que fueron visionados. Aunque señala que el abordaje antropológico del contexto de recepción se ha centrado en las audiencias no occidentales, señala dos importantes enfoques del análisis del contexto del visionado de filmes al atender el aspecto ideológico del cine. Así, para el autor, los filmes,

proporcionan a la antropología no solo un nuevo lugar en el cual investigar la condición humana, sino también una arena donde lo no dicho (ideologías, gusto y distinción, y otras formas de cultura incrustada) emergen en pantalla, especialmente en términos de la clase productora de cultura. Para los filmes, la antropología ofrece nuevas percepciones dentro de las arenas que el cine frecuentemente ha pasado por alto o tratado pobremente: la vía en la que la gente se vincula con el cine y su contenido ideológico no hablado; o los anclajes culturales o esas características que definen los filmes franceses como franceses o los filmes nigerianos como nigerianos¹⁴ (Gray 2020, XVI–XVII).

En este contexto, Rosas Mantecón propone incorporar otros elementos como los públicos, las salas y la ciudad para “entender no solo la recepción de las películas sino el conjunto de procesos que atraviesan y condicionan la relación con ellas, así como su rearticulación con procesos mayores de producción de sentido” (2017, 32). Al respecto, Mata (2005) considera que en el nivel empírico de existencia de los públicos, es donde se establecen las relaciones de las que habla Rosas Mantecón. Es decir, se espera una cierta recepción de parte de este espectador modelo que en los estudios de cine “era concebido de manera abstracta como un varón blanco, heterosexual, al que se suponían ciertas inclinaciones ideológicas en función de sus gustos y elecciones cinematográficas” (Pujol Ozonas 2011, 88). Pero lo cierto es que, para Mata, ningún espectador es solo un tipo de espectador.

De esta manera, María Cristina Mata, (2005) plantea que, estudiar las prácticas desarrolladas en el entramado social en el cual se desenvuelven los públicos, es posible a partir de dos estrategias: la perspectiva etnográfica y la perspectiva bibliográfica documental. Así mismo, señala que es adecuado estudiar a los públicos como estudios de caso delimitados ya sea temporal, temática, localizada o de forma individualizada, ya que el carácter histórico o

¹⁴ Film provides anthropology not only with a new venue in which to investigate the human condition but is also an arena where so much of the unspoken (ideologies, taste and distinction, and other forms of embedded culture) come out on display, especially in terms of the culture-producing class. For film, anthropology offer new insights into arenas that film has often either overlooked or dealt with poorly: the way real people engage with the cinema and its unspoken ideological content; or the cultural embeddedness or those traits that marks French films as French or Nigerian films as Nigerian. (Gray 2020, XVI–XVII). (Traducción propia)

diacrónico de una indagación parte del supuesto que los públicos se constituyen, se conforman por individuos particulares. Por su parte, Rosas Mantecón propone una antropología de los públicos que considere tanto el acto de ir al cine como el establecimiento de relaciones sociales en ese contexto y así “entender no solo la recepción de las películas sino el conjunto de procesos que atraviesan y condicionan la relación con ellas, así como su rearticulación con procesos mayores de producción de sentido” (2017, 32) De igual manera, plantea analizar

el proceso por el cual determinados productos se transforman en *ofertas culturales* (bienes y servicios), ciertos sujetos sociales en *públicos* y otros en *agentes* productores de las obras, del valor de las obras y de las habilidades para relacionarse con ellas, con dinámicas específicas de producción, circulación y recepción de los bienes culturales (Mantecón 2017, 179)¹⁵

Rosas Mantecón (2009) precisa que los agentes constituyen una comunidad interpretativa que comparte “intereses, prácticas culturales, representaciones, estrategias de lectura y códigos interpretativos” (Stanley Fish citado por Rosas Mantecón 2009, 193). Se distancian entonces de los públicos que difieren y expanden los sentidos, siguiendo lo planteado por Fraser. En este contexto, Rosas Mantecón considera necesario definir al público en relación con las ofertas culturales, a partir de sus prácticas de apropiación, producción de sentido y negociación al considerar allí el capital cultural disponible y su acceso al mismo. En este sentido, la autora considera a las instituciones educativas como transmisoras del capital cultural, es decir, las proveedoras de los códigos necesarios para interpretar las ofertas.

Sin embargo, aunque existan pactos de consumo que dan cuenta de la relación entre los públicos y los productores, tales pactos no tienen correspondencia entre una propuesta enunciativa y una recepción del destinatario real puesto que, según lo planteado por Rosas Mantecón toda oferta se dirige a un público virtual, es decir un público implícito que no considera a los públicos en su diversidad. Al respecto, Cristina Pujol Ozonas, plantea la necesidad de situar que la idea de “espectador de cine” se basa en la construcción de un espectador modelo o público implícito como indica Rosas Mantecón, el cual no considera “el

¹⁵ Es necesario reconocer que en la antropología de los públicos propuesta por Rosas Mantecón hay una clara influencia de la obra general del antropólogo argentino Néstor García Canclini quien junto al colombiano teórico de la comunicación Jesús Martín-Barbero se inscriben en el estudio de la recepción en el campo de la cultura latinoamericana considerando la categoría de hegemonía y las resistencias que se movilizan (Rosas Mantecón 2017)

contexto sociocultural y el momento histórico de la recepción o el bagaje cultural de los espectadores” (Pujol Ozonas 2011, 88).

Rosas Mantecón afirma que, “no se formulan los mismos pactos de consumo en una sala cinematográfica de arte que en un multiplex en un centro comercial o frente al televisor, si bien en todos los casos los públicos se relacionan con películas” (2017, 73). En consecuencia, el público implícito, como lo denomina la autora, es un destinatario ideal que debe sortear ciertas barreras para acceder a la oferta cultural, aun así, quedan expresas otras distancias para aquellos públicos que no se sienten parte o todavía no se han acercado. De esta manera, Rosas Mantecón alude a la comprensión del gusto según Pierre Bourdieu al señalar que, “la distribución inequitativa de los bienes materiales y simbólicos suele corresponderle una relación subjetiva con ellos, que se traduce en la conciencia – o en disposiciones inconscientes- de lo que cada uno puede o no apropiarse” (Rosas Mantecón 2017, 55).

En efecto, Rosas Mantecón parte de las categorías de acceso cultural y de prácticas culturales para abarcar el papel activo y crítico de los públicos en lo que identifica como negociación de pactos de consumo. Así, la concepción antropológica de los públicos permite definir a las prácticas culturales a partir de la relación con otros, puesto que la autora parte de la noción de texto como estructura abierta para comprender a las “prácticas de acceso cultural como productoras de sentidos” (2017, 68). Por otro lado, la autora aclara que hay que prestar atención a las prácticas de acceso cultural en la relación con las ofertas culturales puesto que, no basta con la existencia de una oferta cultural para que haya un público, se requiere su respuesta que depende del franqueamiento exitoso de “barreras geográficas, sociales y culturales” (2017, 54).

2.3 La institucionalización del público y el cine

Por su parte, Felipe Macedo considera que el público “se desenvuelve en un espacio semántico mucho más político, del ágora común y compartida, es decir, participativa, que evoca una responsabilidad colectiva, incluso democrática y -como adjetivo- la dimensión política y ética de esta colectividad”¹⁶ (2017, 18). Así mismo, propone definir al público moderno como resultado de la creación del cine pues, para el autor, tanto cine y modernidad

¹⁶ “...évolue dans un espace sémantique plutôt politique, de l’agora commun et partagé, c’est-à-dire participatif, qui évoque une responsabilité collective, voire démocratique, et – comme adjectif – la dimension politique et éthique de cette collectivité.” (Macedo 2017, 18). (Traducción propia)

se constituyen recíprocamente. En esta línea, Rosas Mantecón considera que el rol del público en el campo cultural “en la modernidad es producto del surgimiento de una oferta cultural que convoca a la participación de otros y que se hace pública” (2017, 179).

Según Macedo, este contexto moderno hace que el público cosmopolita absorba al proletariado unificando así una diversidad de clases bajo la condición de público, al mismo tiempo que el cine comienza un proceso de institucionalización. En otras palabras, es posible definir al público moderno como la

forma contemporánea y la configuración superestructural del proletariado engendrado por el modo de producción capitalista en su etapa moderna contemporánea, industrializada y comunicacional. La cual es fundada por el público de cine, consolidado como público global del audiovisual: el público moderno¹⁷ (Macedo 2017, 24).

Si bien la primera exhibición pública de cine sucedió en París en 1896 gracias a los hermanos Lumière, Macedo (2017) propone considerar al año de 1905 debido a dos fenómenos que dieron lugar a la formación del público así como la institucionalización del cine en Estados Unidos: el establecimiento del modelo de programación en continuo en salas tipo *nickelodeon*¹⁸ y la renta de filmes que podían ser explotados por parte de las distribuidoras. Posteriormente, Macedo identifica el lugar de la acumulación primitiva en el cine en el paso del modelo de salas *nickelodeon* a la creación de *majors*, es decir casas productoras conformadas por inmigrantes que, de hecho, explotaban los *nickelodeons*: William Fox y Adolf Zuckor, húngaros; Karl Laemmle, alemán; Samuel Goldwyn, polaco. Así, este modelo hollywoodense, tanto de producción como de exhibición perfiló la institucionalización del cine.

De igual forma, Macedo considera a la cinefilia como manifestación-síntoma de la institucionalización del cine a través de la frecuentación de salas del modelo *nickelodeon*, lo cual da lugar a un nuevo hábito y papel: el habitué. Sin embargo, este tipo de salas de cine

¹⁷ “La forme contemporaine et la configuration superstructurelle du prolétariat engendré par le mode de production capitaliste dans son étape moderne et contemporaine, industrialisée et communicationnelle. Il est fondé par le public du cinéma, consolidé comme public global de l’audiovisuel : le public moderne.” (Macedo 2017, 24). (Traducción propia)

¹⁸ Los *nickelodeon* fueron los primeros teatros para la exhibición cinematográfica con un costo de 5 centavos estadounidenses. En efecto, para Macedo la apertura de teatros de este tipo configuró al cine como el espacio social que define el perfil de clase, espacio político donde se manifiestan roles y derechos (Macedo 2017, 44).

eran mal vistas por las clases altas debido a que, por una suerte de democratización en el acceso, “todo el mundo se convertía en señor, la turba indiferenciada y anónima, el proletariado en *strictu sensu*: obreros, domésticas, inmigrantes – con sus mujeres y niños”¹⁹. (Macedo 2017, 33). En este horizonte, para Macedo el cineclub es una institución creada por el público -obrero-, puesto que, “el cineclub como institución, es decir, en tanto que estructura social construida y compartida por una comunidad (podríamos emplear aquí también el término *público*) es resultado de la herencia de una cultura obrera que crea instituciones colectivas y democráticas”²⁰ (2017,48).

2.4 El cine arte: programación del cineclubismo

De acuerdo con Felipe Macedo, el cine en su debut no era apreciado por las capas elevadas de la sociedad pues el cine era “como una curiosidad científica, una cosa a conocer más que a frecuentar, una novedad exótica ocasional, pero poco deseable en el cotidiano”²¹ (Macedo 2017, 33). Sin embargo, según el autor, el público moderno surgió con el nacimiento del cine. En este contexto, los cineclubes se crearon como instituciones de los públicos que, en principio fueron públicos obreros, pero con el tiempo, la cultura obrera se vio alejada del cineclubismo a causa de la estetización de las formas, la especialización de la programación, así como por la adecuación de espacios para mirar cine a un mayor costo. Quizá entre la estetización de las formas y la especialización de la programación se halla el origen del cine arte, no como lenguaje sino como un intento de restaurar al cine al mundo del arte y alejarlo del espectáculo.

Por su parte, Nelson Gómez Serrudo y Eliana Bello León, señalan cómo, de cierta forma la censura en Colombia impulsó la categorización de los filmes en tópicos: “la clasificación de las películas para los distintos públicos, el cine como vehículo educativo y moral, el cine como entretenimiento y el cine como arte” (2016, 65). Así, Gómez Serrudo y Bello León precisan que, el cine como arte se concebía contrario al cine como entretenimiento el cual estaba del lado de los distribuidores de cine comercial, mientras que, el cine como

¹⁹ “*Tout le monde y devenait vraiment monsieur tout le monde, la foule indifférenciée et anonyme, le prolétariat strictu sensu: ouvriers, domestiques, immigrants – avec leur femmes et enfants.*” (Macedo 2017, 33) (Traducción propia)

²⁰ “*Le cinéclub comme institution, c’est-à-dire, en tant que structure sociale construite et partagée par une communauté (on pourrait employer ici aussi le terme public) est issu de l’héritage d’une culture ouvrière qui crée des institutions collectives et démocratiques.*” (Macedo 2017, 48) (Traducción propia)

²¹ “*C’était comme une curiosité scientifique, une chose à connaître plutôt qu’à fréquenter, une nouveauté exotique occasionnelle mais peu désirable au quotidien.*” (Macedo 2017, 33). (Traducción propia)

herramienta pedagógica fue abordado por la Iglesia con el objetivo de civilizar por un lado y, por otro, apropiarse de los productos culturales con el objetivo de acercar las obras de la alta cultura a las clases populares. En esta misma línea, una vez que el cine fue aceptado por la Iglesia, empezó una campaña contra el cine inmoral buscando “primero, la creación de un cine católico y, segundo, orientar a los creyentes en relación con el cine inmoral a partir de la censura” (2016, 66). Así pues, la Iglesia intervino en las juntas censoras que respondían a juicios de valor de sus miembros más que a criterios de validación consensuados.

En este contexto, los filmes que circulaban en Colombia fueron definidos a partir de su limitación a ser expuestos ante las clases populares. Frente a esta censura moralizante, surgió la defensa de la apreciación cinematográfica a partir de la cual se considera la educación de los públicos. Gómez Serrudo y Bello León (2016) afirman que esta postura dio lugar al cine como arte el cual fue defendido por los cineclubistas, quienes, según los autores, justificaron la proyección de filmes de corrientes como el neorrealismo italiano, así como de temáticas próximas a la denuncia social. De igual forma, para los autores en el trasfondo del debate sobre la censura de filmes se encuentra la imagen de los públicos ya que los agentes, al tomar la vocería de la sociedad, decidían qué se podía ver y qué se definía como cine apto para los públicos. En otras palabras, bajo esta lógica los públicos son considerados tan solo como objeto ya que constituyen un sector de la población en pugna donde proyectar distintos proyectos ideológicos lo cual supone afirmar que tienen un rol pasivo.

Según Macedo (2017) este rol fue forjado por el modelo institucional del cineclub cinéfilo parisino identificado a partir de 1920. Si bien antes de este año, los intelectuales y artistas adoptaron las prácticas de las manifestaciones desordenadas de los cineclubes populares, a partir de entonces, moldearon estas prácticas, aunque manteniendo ciertos rasgos protocolares: temas y sus tratamientos en profundidad, debates amenizados. Sin embargo, hubo un distanciamiento hacia un momento en donde “la organización de las proyecciones incorpora la manera típicamente capitalista: este público dividido y seleccionado deviene el consumidor cultivado y las salas, los “verdaderos” cines de pago, llamados en adelante como “de arte y ensayo””²² (2017, 61). Así, Macedo denuncia el elitismo de la cinefilia que subyace en la idea de la existencia de un público especial en el cineclubismo. Para el autor esta idea,

²² “Dans un deuxième temps, l’organisation des projections incorpora la manière typiquement capitaliste : ce public sectionné et sélectionné devint le consommateur cultivé et les salles, des « vrais » cinémas payants, nommés désormais « d’art et essai ». » (Traducción propia)

deja de lado u olvida la esencia de la institución cineclubista: el hecho de que ella se deriva de la organización del público, y que esto representa (incluso si reúne las condiciones más diversas) el público en general, incluso la población entera.²³ (Macedo 2017, 60).

Según Michael Hoare, tanto Delluc como Canudo, creadores de cineclubes parisinos, buscaron mejorar la imagen del cine ante el público. En este sentido, el objetivo de Canudo fue “afirmar el carácter artístico del cine, estudiarlo, descubrirlo, afirmar una estética del cine, vincular la élite de realizadores a la élite intelectual para que el filme deje de ser considerado un espectáculo de feria.”²⁴ (Hoare 2012). Aunque, Delluc y Canudo se concentraron en este objetivo, la influencia de la Revolución Rusa acaecida en 1917 produjo un nuevo debate entre la intelectualidad de la época sobre el cine como modo de representación política. Así, para fines de 1920, el cineclub ‘*Les Amis de Spartacus*’, fundado por militantes comunistas, exhibió filmes soviéticos con una gran acogida del público, hecho que preocupó a los exhibicionistas de salas comerciales llevándolo a su final a través de la censura. Según Hoare, el cine como representación política puso de relieve la función del cineforo en la modalidad de proyección más debate. Sin embargo, en 1936 en París, Henri Langlois y Georges Franju con la fundación de “*Le Cercle du cinéma*” prohibieron el cineforo para evitar discusiones sobre criterios artísticos o políticos puesto que su objetivo era exhibir todo el cine hecho hasta entonces con la idea de crear una cinemateca ecuménica y universal.

En este contexto, Macedo comprende que en países donde el cine es un artículo de lujo, hay quienes buscan hacer del cine un instrumento dirigido a la formación del público. Sin embargo, considera también que, dado que el cineclubismo es “un movimiento social y cultural que a menudo manifiesta fuertes connotaciones políticas e ideológicas. Desde sus orígenes fue perseguido, sea por fuerzas políticas, por instituciones moralizantes o por organizaciones económicas, a veces mixturadas”²⁵ (Macedo 2017, 5). Por otro lado, para

²³ “le fait qu’elle découle de l’organisation du public, et que celui-ci représente (même si assemblé dans les conditions les plus diversifiées) le public en général, voire la population tout entière.” (Macedo 2017, 60) (Traducción propia)

²⁴ “but d’affirmer le caractère artistique du cinéma, d’étudier, de dégager, d’affirmer une esthétique du cinéma, de lier l’élite des écrivains à l’élite intellectuelle pour qui le film reste souvent un divertissement de foire” (Hoare 2012) (Traducción propia)

²⁵ “Le cineclubisme est un mouvement social en même temps que culturel, souvent avec de fortes connotations politiques et idéologiques. Dès ses plus lointaines origines il fut persécuté, que ce soit par des forces proprement politiques, par des institutions moralisantes ou par des organisations économiques, parfois toutes confondues.” (Macedo 2017, 5) (Traducción propia)

Jullier y Leveratto (2012), el movimiento cineclubista de la primera posguerra en Francia tomó un carácter educativo, además del netamente cinéfilo ya existente. Hoare (2012) señala que en 1933 se fundó una sección especial de la *Ligue de l'Enseignement (UFOCEL- Union française des offices du cinéma d'éducateur laïque)* encargado de la promoción del cine como medio de enseñanza en la educación pública. Así mismo, indica que para 1936 se proliferó la creación de cineclubes en Francia y diez años más tarde se creó la Federación Francesa de Cineclubes. En ese escenario, la organización de técnicos “*Les Amis du Cinéma Indépendant*” creó el movimiento “*Ciné-Liberté*” con el objetivo de priorizar los problemas sociales y luchar contra el avance del cine comercial.

2.4.1 La cinefilia y la política de autores

Antoine de Baecque (2013) en su libro ‘*La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*’ se centra en la época de oro de la cinefilia en Francia desarrollada entre la Segunda Guerra Mundial y la consolidación de la *Nouvelle Vague*, su estudio se prolonga hasta 1968, año en el que la participación política de los cinéfilos la modificó por completo. En este sentido, revisa las problemáticas cinéfilas parisinas: constitución de un público alrededor de las imágenes animadas, la prolongación de una tradición de crítica de arte muy presente en Francia desde el siglo XVIII al XIX, la legitimación cultural de una producción y de una actividad por largo tiempo menospreciadas, la influencia de diversas corrientes de pensamiento, el auge de la prensa especializada, las relaciones entre cultura de masa y cultura de élite. Este marco le permite definir como objeto de estudio cinéfilo a las prácticas culturales que dan cuenta de ritos: de mirada, palabra y escritura, puesto que de Baecque considera a la cinefilia como una vida organizada alrededor de los filmes.

En este horizonte, de Baecque aborda el lugar que ocupó la cinefilia parisina en la legitimación de un arte menospreciado, a partir de la valoración técnica del cine hollywoodense de 1950. Así, “el rol de la cinefilia habrá sido finalmente el de legitimar este cine americano clásico (...) considerado para la época como un espectáculo de puro divertimento, y temido por ello por el conjunto del cine francés de posguerra”²⁶ (2013, 18). Como indica de Baecque, es una cinefilia que no rinde culto al artista maldito pues dirige una mirada y palabras que antes eran reservadas para él, a realizadores de cine hollywoodense. De

²⁶ Le rôle de la cinéphilie aura finalement été de légitimer ce cinéma américain classique, (...) considéré à l'époque comme un spectacle de pur divertissement, et craint d'abord pour cela par l'ensemble du cinéma français d'après-guerre.” (de Baecque 2013, 18) (Traducción propia)

esta manera, la cinefilia francesa se constituye como un prolongamiento intelectualizado del material comercial del espectáculo, aunque no se dirige al gran público americano, reivindica un juicio del gusto. A su vez, se posiciona contra el cine francés “de calidad” de interés para la izquierda antiamericana, así como para la cultura del “buen gusto”. De allí que, para de Baecque, la cinefilia francesa sea al mismo tiempo la reivindicación del mal gusto, así como una provocación política. En efecto, esta cinefilia defendió el cine estadounidense en desmedro de otros cines. Clasificó el cine, tuvo sus favoritos y rechazados, consideró a Hollywood como el lugar privilegiado donde el juicio del gusto debe realizarse basándose en dos criterios: los géneros, como estilo de cine estadounidense, y los autores, en tanto que “política de autores” (denominación dada por François Truffaut a través de sus textos entre 1954-1955) la cual consiste en una,

manera personal reconocida de filme en filme, firma que remite a la medida íntima e irreductible de cada “autor de filme” (...) La cinefilia da a la noción de autor una coherencia, de hecho, hace de ella su combate adquiriendo una fuerza casi dogmática y militante. Se trata de elegir autores y defenderlos cueste lo que cueste²⁷ (De Baecque 2013, 22).

A su vez, el realizador y crítico de cine francés Louis Storecki (2005), el cineclubismo y la cinefilia en Francia a principios de 1960 se manifestó a partir de las sesiones al interior de la Cinemateca parisina dirigida por Henri Langlois, en cineclubes como *Nickel Odéon* y *Ciné Qua Non*, así como en la búsqueda de filmes que no llegaban a exhibirse en París a través de expediciones al extranjero. Storecki señala que la Cinemateca de Langlois fue el lugar de validación de filmes y sus realizadores, a partir de retrospectivas de sus obras completas hasta el momento. En este escenario los críticos miembros de la revista *Cahiers du Cinéma*, cansados del cine francés de la época, propusieron la política de los autores. Por su parte Pujol Ozonas (2011) identifica que, entre las décadas de 1950 y 1960 los jóvenes repudiaban tanto al colonialismo, las prácticas de la sociedad de bienestar europea, como el cine de sus padres que representaba a los géneros populares herederos de la tradición teatral y literaria francesa.

De esta forma, de Baecque (2013) plantea que la cultura cinéfila francesa surgió con la política de los autores que, a su vez, dio lugar al nacimiento de la crítica moderna del cine

²⁷ “...manière personnelle reconnue de film en film, signature qui plie à la mesure intime et irréductible de chaque “auteur de film” (...) La cinéphilie donne à la notion d’auteur une cohérence, en fait son combat, y acquérant une force presque dogmatique et militante. Il s’agit de choisir des auteurs, puis de les défendre, coûte que coûte.” (de Baecque 2013, 22). (Traducción propia)

encargada de construir la reputación al validar autores incomprendidos o insospechados como artistas. Como indica de Baecque,

“la defensa feroz de los autores elegidos, fervor que permanecerá como pilar de la escritura y de las tomas de posición públicas de la cinefilia durante esos años: no se movilizará o lo hará poco contra la guerra de Argelia, pero sí lo hará por la Cinemateca”²⁸ (de Baecque 2013, 20).

Así pues, los críticos de los *Cahiers du Cinéma*, cuyo trabajo se basó en las clasificaciones, las listas y las puntuaciones del cine, convirtieron a la revista en una instancia de legitimación cultural del cine de autor del mundo. De igual forma, Storecki (2005) señala que, entre 1959 y 1960 algunos críticos de los *Cahiers* pasaron de la crítica activa a la propia realización y dieron lugar a la *Nouvelle Vague* aunque sin tener acogida de parte del público. Según de Baecque (2013), el paso de la crítica a la realización, de la cinefilia a la *Nouvelle Vague* fue resultado del aprender a ver, un proceso en el cual los cinéfilos tuvieron un aprendizaje de mirada. En efecto, estos cinéfilos llamados los “*jeunes-turcs*”²⁹, inventaron un cine que surgió de su aprendizaje a ver filmes y que, a su vez, abordaron la mirada como tema, visión y enunciación del director en el filme; a la vez como ruptura de la cuarta pared al dirigir la mirada hacia el espectador, mejor conocido como *film-regard*³⁰ lo cual significó para el cine, un planteamiento del cine “moderno” entre los nuevos cines del mundo que consideraron aspectos como el autor presente en cámara o la dirección de la mirada al espectador.

Este escenario se mantuvo hasta Mayo del 68 cuando el contexto de movilizaciones sociales en el mundo contagió a la cinefilia parisina al punto de provocar su muerte (de Baecque 2013; Storecki 2005). El 9 febrero de 1968 comenzó el ‘*affaire* Langlois’ provocado por una serie de decisiones equivocadas según de Baecque. En 1965 el Ministerio de Asuntos Culturales emprendió un trabajo por la conservación del acervo fílmico de la Cinemateca considerando aspectos como inventariar bienes y la construcción de edificaciones destinadas a su

²⁸ “Est la défense acharnée des auteurs élus, ferveur qui demeurera le pilier de l’écriture et des prises de position publiques de la cinéphilie durant ces années : on ne se mobilisera pas, ou peu, contre la guerre d’Algérie, mais “pour la Cinémathèque”.”

²⁹ Los realizadores Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer fueron llamados de esta forma.

³⁰ De Baecque (2013) explica que la *film-regard* es la comprensión del uso de la mirada a partir de dos filmes fetiches para los *jeunes-turcs*: ‘La ventana indiscreta’ de Alfred Hitchcock y ‘Monika’ de Ingmar Bergman. En ellos identifican la mirada tanto en el protagonista, en la puesta en escena del realizador, como en la del espectador. A su vez, uno de los elementos a destacar en Hitchcock es su ‘firma corporal’ al aparecer en cámara en sus filmes.

preservación, pero tal trabajo fue entorpecido en 1967 por Henri Langlois, entonces director de la Cinemateca quien consideró este trabajo como una intervención estatal. Aunque la gestión de Langlois no consideró la conservación de los filmes, André Malraux, entonces ministro propuso relegar a Langlois al cargo de director artístico y dejar el cargo de la Cinemateca a un alto funcionario, lo cual detonó el rechazo generalizado con el apoyo de cinéfilos, críticos, realizadores y actores. En efecto, la Cinemateca, así como Langlois fueron relevantes para los cinéfilos parisinos ya que fue ella quien produjo, según lo planteado por de Baecque (2013), “un amor de subsuelo” manifiesto al interior de los cineclubes. Un espacio que, según el realizador François Truffaut permitió que tanto filmografías y guiones que circularon en revistas de la cinefilia demostraran “una suerte de contrabando de un material precioso, cuidadosamente conservado por cada iniciado”³¹ (de Baecque 2013, 21).

Sin embargo, de acuerdo con de Baecque (2013), la estrategia del combate cinéfilo se afirmó en el desplazamiento de un debate técnico al terreno de lo simbólico. En efecto, aunque el *Centre National du Cinéma* (CNC) buscó sentar un debate sobre la conservación de filmes, la movilización cinéfila se organizó para defender a Langlois exigiendo de Malraux retractarse. Entre el 10 de febrero y el 22 de abril de 1968 se desarrolló una campaña de respaldo a Langlois liderada por cinéfilos, críticos, realizadores y actores franceses del mundo. Entre sus acciones los realizadores prohibieron la proyección de sus filmes mientras Langlois no fuese reintegrado. Se bloqueó la entrada a la Cinemateca para boicotear proyecciones, se publicaron comunicados, manifiestos y telegramas. Sin embargo, la movilización cinéfila fue menospreciada por la cobertura televisiva y reprimida por la policía.

Finalmente, aunque se terminó por restituirle su cargo, la cinefilia practicada hasta entonces ya no volvió a ser la misma puesto que la realidad la había alcanzado. “Para el cinéfilo, la tentación de una autocrítica radical es grande, como también es insensatamente grande el deseo loco de liberarse de un pasado esclavo (sí, he sido víctima del engaño) (...)” (Storecki 2005, 275). El mundo, a partir de entonces, es cuestionado a través del cine político y militante. Como indica Louis Storecki, la vieja cinefilia otorgó ciertas prácticas que, a partir de entonces, se dirigen a una lucha por la desalienación, el debate, la toma de conciencia; lo cual daba lugar a la unificación del cine de autor y el cine político que, a su vez, podía

³¹ “...une sorte de contrabande d’un matériau précieux, soigneusement conservé par chaque initié” (de Baecque 2013, 21) (Traducción propia)

propiciar “un nuevo tipo de película, un nuevo espectador, una nueva relación entre los dos” (2005, 277). En este horizonte, Pujol Ozonas señala que “el compromiso político de izquierdas establecía un vínculo muy fuerte entre la ideología marxista y la cultura” (Pujol Ozonas 2011, 47). Así, para de Baecque (2013), 1968 se convirtió en un punto culminante para la cinefilia que comenzó una nueva era debido a la demanda de posicionamiento político de parte de los cinéfilos en un contexto donde la televisión había comenzado a ganar espacio. De esta forma, la cinefilia tuvo que buscar su salida en la Historia y la universidad,

Y la Historia del Cine le devolvió el prestigio cultural, esta vez en forma de relato. Para poder incorporar el cine a la universidad, la cinefilia tuvo que pagar un peaje: abandonar el placer cinéfilo y sustituirlo por el análisis textual” (Pujol Ozonas 2011, 59).

El estudio académico del cine exigió rigor científico, de allí que Pujol Ozonas (2011) destaca de Thomas Elsaesser³² (2005) su planteamiento sobre cómo los estudios de cine deconstruyeron la cinefilia politizando el placer y psicoanalizando el deseo. De igual forma, Pujol señala que la concepción del cine a partir del concepto de ideología de Louis Althusser destacó la necesidad de develar los mecanismos de funcionamiento del cine y la imagen.

En tal horizonte, como indica la autora, el arte y la cultura fueron impregnados por las luchas ideológicas que hicieron eco en las revistas de cine a través de editoriales y análisis cinematográficos. En efecto, la publicación de revistas en tanto que instrumentos para vehicular reflexiones políticas sobre el cine, suponían un trabajo de acción colectiva “similar al de las agrupaciones políticas, basado en reuniones regulares, consignas expresadas en editoriales y críticas y programas defendiendo unas películas y directores sobre otros como resultado de una concepción del cine determinada” (Pujol Ozonas 2011, 76). A su vez, indica que, debido a que era imprescindible tomar partido en la década de 1960, logra identificar, desde una lectura gramsciana, autonomía del campo intelectual en la figura del intelectual comprometido. Este posicionamiento condujo también a una lucha ideológica que estableció una bipolaridad política a través de las películas: la izquierda radical se ubicó en el marxismo maoísta y trotskista, la semiótica y el psicoanálisis para denunciar la manipulación ideológica

³² Pujol Ozonas indica que Elsaesser, identifica al año de 1975 como el momento en que la teoría y la práctica del cine tomaron un camino inesperado puesto que ese año con el estreno de filmes como ‘Tiburón’, ‘El Exorcista’, ‘La guerra de las galaxias’ se dio un vuelco al trabajo de la teoría psicoanalítica y el marxismo en su trabajo por dismantelar la ilusión cinéfila. (Elsaesser 2005, referenciado en Pujol Ozonas 2011)

al mostrar la dialéctica de clase, allí se ubicaron realizadores como Michelangelo Antonioni o Luchino Visconti. Sin embargo,

En el otro lado estaban los que situaban el cine en el terreno de la estética, considerando instrumentalista todo film sujeto a consideraciones políticas y de denuncia, y más interesados en la calidad de las formas de expresión como fruto de una conciencia artística personal, que es la que en definitiva marca las posiciones políticas de toda obra (Pujol Ozonas 2011, 49).

En ese contexto, según Jullier y Leveratto, el cine de arte y ensayo dio lugar a la afirmación ideológica y económica del cine de autor en tanto que calidad comercial. Así, los cineclubes adquirieron la imagen de exhibir un cine “indiferente al beneficio y dedicado solamente a la calidad cultural de la película” (2012, 125). La concepción del cine como arte, supuso según Pujol Ozonas, la relación de la contemplación artística con un componente erudito que permita “alimentar la ilusión de la iluminación inmediata, que es uno de los elementos indispensables del placer puro” (2011, 70). Según la autora, esto provocó la división de los espectadores en dos categorías: aquellos que cuentan con una mirada instruida capaces de apreciar el arte o acceder al placer estético y quienes no. Lo que a su vez implicó la asociación de una clase de obras a ciertos públicos.

2.4.2 La educación de la mirada

Cristina Pujol Ozonas (2011) como Felipe Macedo (2017) consideran que lo que se llama “buen gusto”, así como el refinamiento de las formas, siguiendo a Pierre Bourdieu, se configuraron en la base del rechazo a toda actitud ordinaria. Así, la oposición entre una estética culta y una popular está basada en el distanciamiento estético donde la apreciación de la obra se basa en la disposición de un bagaje necesario para establecer una red intertextual de referencias por comparación. Allí es donde la cinefilia actúa para que “la obra de arte entre en la circulación circular de la interlegitimación [...]” (Bourdieu 1998, 50 Citado en Pujol 2011, 70). De esta forma, la disposición de este bagaje supuso la formación de un público capaz de identificar en el cine arte ciertos elementos que, en la comprensión de Pujol Ozonas, implica el desarrollo de una práctica orientada a construir y difundir una forma de mirar. Los cinéfilos se diferenciaron entonces del público popular de salas de barrio, así como del burgués de palacios de cine, puesto que conformaron “un público que debía ser educado en una forma específica de mirar las imágenes, que debía compartir los mismos referentes artísticos y

conocer los guiños intelectuales que les ofrecían los autores de las películas” (Pujol Ozonas 2011, 115).

Por su parte, Jullier y Leveratto (2012) consideran en la cinefilia el entrecruzamiento de una memoria personal en relación con el filme, con una memoria fílmica, es decir todo aquel bagaje de lo visto y que puede ser referenciable. En ello coincide Ulises Estrella, quien sostiene que, “el cinéfilo reclama para sí una vida contada con películas, una existencia hecha de lecturas y relecturas de un goce insaciable” (Estrella 2004, 94). Así, de acuerdo con Jullier y Leveratto, en la práctica cinéfila, el aprender a ver conlleva el defender los filmes considerados dignos de ser admirados. Por otro lado, encuentran que la cinefilia letrada de los *Cahiers du Cinéma* se basó en la defensa de una ‘idea del cine’ sostenida por la écfrasis, recurso retórico que define la realización de la descripción elogiosa. En efecto, el juicio estético atiende a la intencionalidad artística a partir de una mirada formada en el ejercicio del contacto con la obra, además de descubrir en ella detalles visuales que se escapan al espectador común. En otras palabras, el cinéfilo es un conocedor capaz de descubrir referencias en los filmes.

Así, Antoine de Baecque (2013) explica que la cinefilia francesa se expresó a partir de un aprendizaje erudito, marcado tanto por visionados como por la redacción de filmografías. Su base se encontró en haber tomado prácticas y criterios de aprendizaje de la Academia, así como de la militancia política y su compromiso por promover el fervor y la devoción, en este caso el amor por el cine. Pujol Ozonas (2011) explica que, en estas condiciones, su objetivo fue construir una comunidad interpretativa que, en la recepción cinéfila de cuenta de una forma de relacionarse con las imágenes, dotarles de sentido en tal relación. En este contexto, según la autora, los rituales de visionado en el marco de la recepción cinéfila consistieron en “ver repetidas veces una película, comentarla y debatirla con los compañeros para después exponer las conclusiones a través de un método interpretativo consensuado, compartido y aceptado por el grupo” (2011, 114). Puesto que, de acuerdo con de Baecque, la cinefilia se posiciona como un saber legítimo, intelectual ya que su práctica se orienta a la profundidad.

Por otro lado, dado que la acción de los cineclubes se centró en la valorización del cine de arte, según Jullier y Leveratto (2012), su lugar pedagógico se enfocó en el método de cineforo, con el cual se buscó que, a través de la expresión oral, los espectadores analicen su

visión del filme. En este contexto Jullier y Leveratto destacan la diferencia entre los métodos norteamericano y francés en el relacionamiento con el filme:

Mientras que el método norteamericano, hace de la experiencia del placer un medio de acceder al ‘mundo del arte’ que testimonia el film, el método francés utiliza el visionado del film como el medio de fijar, por comparación con otros films, la ‘personalidad artística’ del realizador (Jullier y Leveratto 2012, 128)

De esta forma, Jullier y Leveratto consideran que los cineclubes franceses se encargaron de construir una visión de la calidad cinematográfica, aunque apoyada en una visión dirigista que condujo al cineclubismo a situarse en una tradición que “justifica la práctica de movilización del público para la causa del cine de autor a cuyo contacto puede mejorar su juicio cinematográfico” (2012, 130) Tal formación del juicio es la base que sostiene la idea de ‘educación en la imagen’ en tanto consigna de la cinefilia moderna de posguerra en la que se desenvuelve la política de autores.

2.4.3 El cuestionamiento al modelo pasivo

La apropiación fílmica, en tanto que atributo del cineclubismo del cual habla Macedo, implica un salto importante del ver filmes a realizarlos. Según el autor, la falta de interés en la realización se basa en la consagración del modelo “gustativo”, clásico del cineclub cinéfilo parisino. En tal horizonte, según Macedo, el modelo elitista de cinefilia excluye la producción fílmica ya que, tanto los cinéfilos que pasan a la producción rompen su vínculo con los cineclubes, como los filmes producidos por cineclubes son parte de la historia del cine documental, militante o comprometido. Este modelo, en definitiva, consagra al espectador como pasivo del público, ya que el paso de ver a hacer implica dejar de ser público.

De igual forma, Macedo señala la domesticación del cineclubismo por el modelo burgués y elitista a través de prácticas y métodos religiosos de relacionamiento con el cine. De allí que identificará la presencia de “una cierta disciplina eclesiástica, los métodos de aprehensión del cine, de orden en las prácticas, todo enmarcado en los límites éticos de un humanismo cristiano, eran ejercidos desde el inicio del cinematógrafo, incluso antes, con las linternas

mágicas”³³ (Macedo 2017, 61): En efecto, con la encíclica *Vigilanti Cura* emitida por el Papa Pío XI en 1936, la Iglesia Católica entendió al cine como un instrumento de comunicación, dando lugar al cineclub humanista concebido bajo el modelo de cineclub de 1920. Así, el cineclubismo humanista da cuenta de la implicación de la Iglesia en la educación, moralidad y censura cinematográfica en el mundo. En tal contexto, Macedo identifica un paralelismo entre los cineclubes domesticados y la expresión religiosa: un dirigente al frente como tutor, al igual que un padre, donde se representa una figura autoritaria; el debate exige cierta civilidad, una organización.

Como hemos visto anteriormente, Ana Rosas Mantecón destaca primero a la conformación del público de cine para luego enfocarse en la definición de otros públicos de cine con un distinto pacto cinematográfico consistente en la espera de “un papel más activo del público en relación con la oferta cultural” (2017, 161); ya que tal oferta sería considerada como arte. Allí es donde los cineclubes jugaron un rol importante debido a que son considerados una alternativa al cine comercial. En efecto, para Rosas Mantecón los públicos de cineclubes, a partir de la relación con los filmes allí proyectados,

entran al campo artístico por la puerta grande, ya que su percepción de las películas es propiamente estética, identificando sus rasgos estilísticos distintivos al ponerla en relación con el conjunto de obras que constituyen la clase de la que forma parte (Rosa Mantecón 2017, 161)

Por su parte, en el contexto francés, el movimiento cineclubista de la posguerra toma un carácter educativo, además del netamente cinéfilo que era parte de los cineclubes creados en 1920 por intelectuales parisinos. Su búsqueda en este contexto se dirigía a la constitución de “una etiqueta de calidad, la del cine ‘independiente’” (Jullier y Leveratto 2012, 124). Los autores encuentran un proceso de institucionalización económica de un cine ‘independiente’ “en el sentido de un cine liberado de la exigencia de las salas de explotación comercial”³⁴

³³ “Une certaine discipline ecclésiastique, des méthodes d’appréhension du cinéma, d’ordre dans les pratiques, tout cela bien encadré dans les limites éthiques d’un humanisme chrétien, étaient exercés depuis le tout début du cinématographe, voire avant, avec les lanternes magiques» (Macedo 2017, 61) (Traducción propia)

³⁴ Algunos eventos contribuyeron en esto como el primer Congreso Internacional del Cine Independiente en Suiza (1929) el movimiento cineclubista de la posguerra en Francia y, la creación de salas de arte y ensayo. Los poderes públicos reconocieron a la Federación Francesa de Cineclubs fundada en 1946, la organización del Festival de Cannes, el estatuto público de la Cinemateca “favorecieron paralelamente el reconocimiento del cine como un bien cultural público, más allá de batallas ideológicas o religiosas de la posguerra” (Jullier y Leveratto 2012, 124)

(2012, 124). En tal horizonte, Jullier y Leveratto indican que, en Francia como en Estados Unidos las empresas de proyección sin fines de lucro dieron lugar a la comercialización cinematográfica paralela que permitió a su vez descubrir el patrimonio fílmico. En ello coincide Ana Rosas Mantecón ya que señala que, en México durante 1960 y 1970, el cineclubismo volteó hacia la sociedad. En ese sentido, la autora cita a Manuel González Casanova, uno de los fundadores del cineclub Progreso de 1961,

la Segunda Guerra Mundial cambió el concepto de los cineclubes europeos: hasta entonces el programar películas de vanguardia para educar al público (que se sobreentiende educado en muchos casos) era una meta común, pero influidos por la cinematografía soviética y en particular por laboratorios experimentales, cada vez más las grandes masas se perfilaron como destinatarias de esa educación y los cineclubes obreros como alternativa. La idea del cineclub ya no era sólo cultural: ahora también tenía toda una dimensión política (Rosas Mantecón 2017, 163-164).

En consecuencia, el lugar del cineforo o cinedebate supuso una vía para la educación de la mirada, pero también para la participación del público en la construcción de una mirada. De acuerdo con Jullier y Leveratto (2012), la conversación en el marco de la práctica cinéfila moviliza el culto a un filme la cual, según los autores es mucho más fluida cuando se comparte el mismo placer cinematográfico ya que los filmes se movilizan en el discurso para hacerlo “sensible al otro” (2012, 32). De esta manera, según Leveratto “la cultura cinematográfica no es solamente un saber incorporado, sino una capacidad de pericia cultural, una capacidad para evaluar el film desde el punto de vista del otro” (Leveratto 2003, referenciado en 2012, 35). En este contexto, los autores coinciden con de Baeque cuando indica que “ir al cine, mirar filmes, no se comprende sin ese deseo del prolongamiento de la experiencia por la palabra, la conversación, la escritura. Cada una de estas rememoraciones dan al filme su verdadero valor”³⁵ (2003, 11).

En efecto, según Jullier y Leveratto, la gestión del placer cinematográfico se maneja en relación con el otro, lo cual permite al espectador apropiarse mejor del filme ya que “la cultura cinematográfica, en efecto, no supone más que la capacidad para movilizar una experiencia personal del cine” (2012, 35). En este contexto, los autores proponen considerar

³⁵ “Aller au cinéma, voir des films, cela ne se comprend pas sans ce désir d’en prolonger l’expérience par la parole, la conversation, l’écriture. Chacune de ces remémorations donne au film sa vraie valeur.” (de Baecque 2003, 11)

la dialéctica según el sentido socrático de la conversación como arena del intercambio, y de esta forma pensarla como lugar de la cinefilia. A su vez, Julio Lamaña, cineclubista e historiador del cine, señala que, el cineclubismo tiene como tarea convertir al espectador en un sujeto activo:

Es en aquel momento del debate entre el público que la oralidad entra en juego y el público toma la palabra: el debate es una forma de catarsis, un momento único y privilegiado que permite al público manifestarse en un espacio público donde habitualmente se le prohíbe la participación. (...) La oralidad, entendida como el motor del debate, se presenta, entonces como una herramienta de resistencia a los discursos hegemónicos³⁶ (Lamaña 2013, 25).

2.5 La cinefilia ha muerto, o al menos en la forma en la que lo era

2.5.1 Las cinefilias de los públicos

Felipe Macedo retoma el concepto de protocolo cinéfilo del historiador francés Christophe Gauthier, identificado como un modelo de prácticas cinéfilas consistentes en definir una actividad cinéfila o cineclubística en 1920 a partir de “un conjunto de reglas y prácticas [muestra de un filme significativo, presentación previa y al término de la proyección, continuar con un debate, invitar a los responsables de la puesta en escena para discutir con el público, realizar publicaciones]”³⁷ (2017, 11). Sin embargo, Macedo identifica en Gauthier así como en de Baecque una definición francocentrista de la cinefilia puesto que se reserva para un público de conocedores, practicantes de dicho protocolo así como para un grupo de cinéfilos creadores de la *Nouvelle Vague*.

En este contexto, aunque Antoine de Baecque considera la constitución del público a partir de la cinefilia en tanto práctica de relacionamiento con el filme, según Jullier y Leveratto (2012) plantean que el abordaje de dicha cinefilia queda reducida a un círculo de cinéfilos masculinos parisinos congregado en torno a los *Cahiers du Cinéma*. En este sentido son críticos al decir que “la invención de una cultura” descrita por Antoine de Baecque, “no designa la formación de la cultura cinéfila en Francia, sino la elaboración de una ‘estética del cine’ convertida, desde entonces, en una referencia universitaria mayor en el mundo entero.”

³⁶ “És en aquest moment del debat amb el públic que l’oralitat entra en joc i el públic pren la paraula: el debat és una forma de catarsi, un moment únic i privilegiat, que permet al públic manifestar-se en un espai públic on habitualment se li veta la participació. (...) L’oralitat, entesa com el motor del debat, es presenta, doncs, com una eina de resistència als discursos hegemònics.” (Lamaña 2013, 25) (Traducción propia)

³⁷ “un ensemble de règles et de pratiques auxquelles il faut correspondre pour être défini comme activié cinéphilique, voire comme cinéclub. » (Macedo 2017, 11). (Traducción propia)

(2012, 20). En consecuencia, al partir de un abordaje antropológico, Jullier y Leveratto proponen observar la palabra cinéfila y, al hacerlo, tratar de expandir su concepción, evidenciando con ello los múltiples discursos que han permitido oficializar una sola concepción puesto que,

estudiar la cinefilia, por lo tanto, no es estudiar a individuos, ni estudiar a colectivos, sino el pasaje incesante de uno a otro, por intermedio de las películas, el intercambio que hace de una emoción experimentada individualmente una emoción compartida colectivamente (Jullier y Leveratto 2012, 40).

De esta manera, se busca desplazar la mirada hacia la cinefilia ordinaria, aquella que ha sido desmerecida por la concepción elitista parisina de cinefilia promovida por el cineclubismo de 1920. Es decir, Jullier y Leveratto buscan acceder al cinéfilo desconocido y omitido por tal concepción ya que buscan considerar dentro de la cinefilia a un público más amplio. Así pues, consideran que, “en cuanto expresión de un amor por el cine, la cinefilia, en efecto, no puede reducirse a un discurso de intelectuales y, lo que es más, a un discurso de intelectuales franceses” (2012, 46). En su lugar, Jullier y Leveratto proponen estudiar la génesis de la cinefilia a partir del mercado cinematográfico ya que sugieren que no puede haber un mercado de este tipo sin personas aficionadas a él. Para los autores, el mercado regular del cine da cuenta de una conducta cinéfila (habitué) y de cómo ciertas prácticas acompañaron la legitimación del consumo cinematográfico como la publicación de revistas y cineclubes. En efecto, Jullier y Leveratto al condenar a la cinefilia parisina moderna, que descalifica a toda aquella que está por fuera de su modelo, proponen profundizar en el estudio de la cinefilia desde una visión ampliada de la misma, en la cual se

prohíbe distinguir radicalmente al espectador de cine y al cinéfilo y oponer cinefilia ‘popular’ y cinefilia erudita. No hay diferencia de naturaleza entre el consumidor ordinario y el cinéfilo, sino una diferencia de grado de involucramiento de sí en el intercambio cinematográfico (Jullier y Leveratto 2012, 26).

Esto se debe a que los autores identifican que el comportamiento del cinéfilo ordinario o fan, menospreciado por la cultura oficial, tiene el mismo comportamiento que el de la cinefilia erudita: se distinguen del consumidor ocasional, se adhieren a una comunidad interpretativa, se comprometen en un activismo de consumidor, crean un mundo del arte, tienden a integrar

los objetos admirados a su espacio personal, constituyen una comunidad social alternativa. Por su parte, Cristina Pujol Ozonas reflexiona sobre cómo la cinefilia en tanto que práctica, construye identidades y diferencias que superan al cine. En esta línea, la autora establece una relación entre la cinefilia y la sexualidad ya que no es frecuente y se ha desmerecido en el campo intelectual ya que, la perspectiva de género se acepta solo en el ámbito de los discursos y las representaciones mas no con relación a las mediaciones “es decir, a los individuos que emiten esos discursos, así como a las miradas y formas de consumo de esos individuos” (2011, 20). Hace énfasis en ello ya que considera que hablar de cine supone una posición masculina, heterosexual y de izquierdas la mayor parte de las veces. En este sentido, destaca cómo la cinefilia ordinaria ha sido asociada al melodrama y, por tanto, a su público compuesto de mujeres de clase trabajadora. En efecto, Jullier y Leveratto indican que la cinefilia erudita se posiciona en el marco de la cultura oficial mientras que, la cinefilia ordinaria es condenada puesto que los públicos que la practican se manifiestan emocionalmente de forma excesiva, lo cual la estigmatiza como melodramática, “idiota, infantil, femenina, e indigna de ser considerada como un saber del placer cinematográfico” (2012, 24).

2.5.2 La crítica al modelo de la ‘vieja’ cinefilia

Así como Pujol Ozonas (2011) y Jullier y Leveratto (2012) cuestionan la cinefilia parisina moderna abordada por Antoine de Baecque (2013), el grupo de críticos de la revista digital brasileña de cine y crítica ‘Cinéctica’ (2020), lo hacen sobre la oposición entre vieja y nueva cinefilia desarrolladas en el texto del discurso cinéfilo actual: ‘Por una nueva cinefilia’ del crítico de cine estadounidense Girish Shambu (2020)³⁸. En efecto, en las conversaciones de Cinéctica, señalan que la ‘nueva’ cinefilia de Shambu, no explicita las prácticas en la que ésta se sostiene, ya que tan solo la aborda como una negación de la cinefilia francesa. Es así que proponen una deconstrucción de la perspectiva blanca-hetero-patriarcal puesto que precisan “definir la cinefilia en un plano cultural más amplio y abarcar elementos más allá de los

³⁸ El equipo de redacción de Cinéctica se reunió de forma online y mantuvo una conversación anónima a través de un documento compartido en el que pudieron expresar dicha conversa sobre el texto de Shambu. Tuvo cuatro partes y se desarrolló entre el 24 de marzo y el 8 de abril de 2020, en el contexto de la pandemia. Participaron Calac Nogueira, Fabian Cantieri, Francisco Miguez, Hannah Serrat, Ingá, Julia Noá, Juliano Gomes, Maria Trika, Pablo Gonçalo, Raul Arthuso y Victor Guimarães. Mientras que la edición del material en bruto fue realizada por Calac Nogueira, Ingá, Juliano Gomes y Victor Guimarães. De esta forma, sus reflexiones se hicieron públicas a través de cuatro partes llamadas ‘*Conversa ao redor de uma nova cinefilia*’, las cuales se referencian como Redacción Cinéctica.

autores, de los preceptos estéticos y en un involucramiento comunitario político (...)”³⁹
(Redacción Cinética, 2020).

Al final de su manifiesto, Shambu aclara los términos en los que la vieja y la nueva cinefilia consisten en prácticas e ideologías que no se oponen ya que viven en cada cinéfilo, aunque sí precisa encontrarse interesado en identificar las características que las separan. Así, la nueva cinefilia da prioridad al lugar de enunciación del sujeto cinéfilo puesto que, “quiere multiplicar la diversidad de voces y subjetividades, una plétora de narrativas acerca de la vida y la experiencia cinéfila” (Redacción Cinética, 2020). En esta línea, la vieja cinefilia, se sujeta a placeres estéticos privados y personales, creadora de una cultura cinematográfica que establece jerarquías y niveles a partir de evaluaciones y clasificaciones entendiendo al placer estético como criterio para la valoración de los filmes. De igual manera, Shambu señala que la vieja cinefilia se apoyó en la teoría del autor donde se privilegió al discurso masculino como a la vida organizada en torno a la sala de cine. Frente a ello, Shambu señala que la nueva cinefilia supondría una definición amplia del placer puesto que le exige una involucración crítica con el mundo, una suerte de militancia por la búsqueda de lo valioso en filmes que se centran en narrativas de personas, así como de artistas social y políticamente marginados. En esta línea, cabe señalar que la política de autores estableció el modelo de relacionamiento con el cine arte, puesto que la vieja cinefilia separa al artista del hombre, mientras que, en la nueva, según Shambu, se critica que en la realización de la obra se encuentren inmiscuidos autores moralmente cuestionables.

Para la Redacción Cinética, el texto de Shambu necesita ser revisado desde distintos puntos de partida. Para empezar, consideran que, en tanto que manifiesto, no necesariamente describe una realidad actual sino una realidad deseada y futura. Sin embargo, la Redacción Cinética señala que es necesario recordar que la cinefilia francesa de posguerra no es ni la primera ni única cinefilia que existió, puesto que existieron también cinefilias gays, feministas y negras. En este sentido, de acuerdo con Shambu, la vieja cinefilia se construye siendo hetero, blanca y cisgénero, pero en las ‘*Conversa ao redor de uma nova cinefilia*’ (2020) de Cinética, se señala que esta cinefilia no es vieja, sino hegemónica. Esta otra historicidad de la cinefilia reconoce la existencia de otras cinefilias conviviendo con las viejas. Así, como habíamos visto en Macedo, la cinefilia parisina o la vieja cinefilia como la define Shambu se sostienen

³⁹ “que precisamos definir a cinefilia num plano cultural mais amplo e abarcar elementos para além dos autores, dos preceitos estéticos (...)” (Redacción Cinética, 2020). (Traducción propia)

de la esfera pública burguesa que es hegemónica. En consecuencia, si la cinefilia da cuenta de una práctica amorosa, habría que preguntarse cómo se desarrolla y cómo comienza. Si para amar hay que conocer, ¿cómo se forman estos públicos? Siguiendo esta línea, Carol Almeida (2017) indica que la narrativa romántica de la cinefilia fue creada por hombres blancos que frecuentaban las salas de cine y permanecían allí sesión tras sesión. En consecuencia, plantea que es una cinefilia donde subyace la idea de que el público está formado esencialmente, sino exclusivamente por hombres blancos ya que,

esa relación especial de los hombres con el cine está directa e indirectamente vinculada a la erotomanía de los *jeunes turcs*, como diría el mismo de Baecque es una idea de que el arte cinematográfico, como la pintura y la fotografía, es un arte del mirar y una autorización del mirar es dada al hombre, y no a la mujer, que histórica y mitológicamente es siempre castigada cuando mira (Pandora) o cuando da a ver (Eva.)⁴⁰ (Almeida 2017, el énfasis es mío).

En este marco, Almeida señala que la mujer en tanto que espectadora no es tomada en serio en los rituales de la cinefilia porque su interés por el cine es considerado bobo e inocente, mientras que sí ocupan un lugar en la objetivación en pantalla en tanto que actrices merecedoras del amor del espectador hombre. De esta forma, Almeida se pregunta a partir de un juego de palabras en portugués sobre por qué las mujeres no se sienten vinculadas al cine: “por que as mulheres não se sentem filhas do cinema, cine-filhas, ou cinéfilas” (2017). Allí Almeida plantea un necesario ejercicio de reflexividad sobre la estructura masculina de mirar y observar en la cual surgió nuestra pasión por el cine, lo cual conlleva a la necesaria revisión de las premisas y reglas que han modulado nuestra relación con el cine,

porque repensar esa cinefilia pasa por cuestionar, inclusive, dentro del propio pensamiento feminista que se dedica a discutir el cine, una repetición de algunos rasgos de orden jerárquico y vertical que fueron establecidos por las mismas personas que mitificaron una erotomanía de la primera generación (y segunda y tercera...) de los *Cahiers du Cinéma*⁴¹ (Almeida 2017, el énfasis es mío).

⁴⁰ O fato é que essa relação toda especial dos homens com o cinema está direta e indiretamente vinculada à essa erotomania dos jovens turcos, como diria o mesmo Baecque e a uma ideia de que a arte cinematográfica, tal como a pintura e a fotografia, é uma arte do olhar e a autorização do olhar é dada ao homem, e não à mulher, que histórica e mitologicamente é sempre punida quando olha (Pandora) ou quando dar a ver (Eva). (Almeida 2017, página). (Traducción personal)

⁴¹ Porque repensar essa cinefilia passa por questionar, inclusive, dentro do próprio pensamento feminista que se dedica a discutir o cinema, a repetição de alguns tipos de ordem hierárquica e vertical que foram estabelecidos pelas mesmas pessoas que mitificaram a erotomania da primeira geração (e segunda e terceira...) da Cahiers du Cinéma. (Almeida 2017). (Traducción personal)

Tales rasgos de orden jerárquico son identificables en la realización de listados que califican filmes como los mejores del año, la asistencia a sesiones una detrás de otra sin espacio para la reflexión y la estructuración de textos críticos que no dejan lugar a las subjetividades para darle un carácter serio. Por otro lado, la Redacción Cinética considera que la política de autores tuvo una finalidad coyuntural en la formulación de criterios, palabras, medidas para atender a los filmes, en tanto que herramientas en el establecimiento del valor cultural del cine. Así, dichos criterios, formas de valor, medios de vínculos y relación construyeron al autor como elemento centralizador de la agencia del filme. Para la Redacción Cinética, Shambu distingue la nueva de la vieja cinefilia a partir del concepto de autoría. Sin embargo, la nueva cinefilia se presenta desde la afirmación autoral puesto que, en efecto, la política de autores sentó la base de la afirmación del cine como arte.

Así como la oposición que hace Shambu sobre la vieja cinefilia, como netamente estética mientras que la nueva es política, complejiza el pensar el fenómeno de la radicalización maoísta de los *Cahiers du Cinéma* a fines de 1960 y principios de 1970. En este sentido, indican que es importante considerar en la historicidad de la cinefilia el desenvolvimiento de formas de mirar, de las prácticas de relacionamiento con esa pasión y ese placer. En otras palabras, señalan la relevancia de la fruición de la práctica o el modo específico de realizarla.

Capítulo 2

El cineclubismo en Ecuador: los antecedentes

1. El cineclubismo como institución del público

Si bien la primera proyección pública de cine fue realizada en Francia en 1896 por los hermanos Lumière, la historia del cine identifica la creación de cineclubes apenas en 1920. De acuerdo con esta historia, los primeros cineclubes fueron fundados por los franceses Louis Delluc y Ricciotto Canudo⁴² quienes a partir de entonces impulsaron un modelo dominante de cineclubismo, basado en el refinamiento de las formas de comportamiento del público durante la proyección y, en adelante, de la práctica cinéfila. Sin embargo, Felipe Macedo (2017) propone un aporte a la historiografía del cine al atender la existencia de ‘protocineclubes’ organizados por la clase obrera que precedieron a los constituidos en 1920 y que tuvieron como objetivo “la lucha contra la apropiación del imaginario por el cine comercial y contra la reproducción de este modo de producción y de interpretación del mundo”⁴³ (Macedo 2017, 57).

En este horizonte, Macedo señala la importancia de considerar la conformación del público obrero, su organización y su cineclubismo como una propuesta de organización civil donde el público asume el rol de interlocutor del acto de ver, en un contexto de enfrentamiento entre los intereses del público y los de los propietarios de los medios de producción cinematográfica. Así, el público proletario, buscó espacios de exhibición para filmes acordes a su realidad y propició el debate político sobre lo representado. Es así como,

estas proyecciones se desenvuelven, sin embargo, en el espacio simbólico exterior a los mercados; de cierta forma, ellos se oponen al cine comercial, o al menos buscan satisfacer las necesidades y expectativas no satisfechas por el cine dominante, ya sea por la proyección de filmes militantes o educativos, con temática obrera y popular o simplemente como instrumento de acercamiento comunitario”⁴⁴ (Macedo 2017, 37).

⁴² Delluc fundó la revista *Journal du Ciné-Club*, así como un primer cineclub en 1920. Por su parte, Canudo creó el cineclub *Le Club de Amis du Septième Art* (CASA) en 1921, así como la revista *Gazette des Sept Arts*. A su vez, Canudo calificó al cine como séptimo arte (Mityr 1987).

⁴³ « Il vise la lutte contre l’appropriation de l’imaginaire par le cinéma commercial, et contre la reproduction de ce mode de production et d’interprétation du monde. » (Macedo 2017, 57) (Traducción propia)

⁴⁴ « Ces projections se déroulent cependant dans l’espace symbolique extérieur aux marchés ; en quelque sorte, elles s’opposent toutes au cinéma commercial, ou du moins cherchent à subvenir aux besoins et attentes non satisfaits par le cinéma dominant, que ce soit par la projection de films militants ou éducatifs, à thématique

En otras palabras, Macedo identifica la constitución de la esfera pública obrera en este tipo de cineclubismo como antecedente a la expresión de la esfera pública moderna y, por tanto, burguesa en la que el público del cine se desarrolló. Así, al ubicarse en la línea de la historia social, el autor destaca el origen de los cineclubes en tanto que, “una organización del público que tiene por objeto disputar a la ideología dominante – estructurada por el cine comercial – su influencia, constituyéndose como institución valorativa al servicio de las clases populares”⁴⁵ (2017, 16). De esta forma, el cineclub tiene como objetivo crear una nueva relación entre el público y el cine a partir de la apropiación fílmica realizada con actitud crítica y en el ejercicio de un papel activo con relación a la oferta cultural disponible (Macedo 2017; Rosas Mantecón 2017).

Siguiendo este último punto, Macedo plantea que la apropiación fílmica cuenta con dos horizontes: el de la experiencia personal o colectiva, y el de la producción en donde se expresa la disputa por el control de los medios de producción artísticos que dan cuenta de la “disyunción entre recepción y producción producida por la consagración del modelo “gustativo” clásico del cineclub”⁴⁶ (2017, 7), en donde los públicos asumen un rol pasivo opuesto al del realizador de cine. Por otro lado, Macedo considera que este rol se formó a partir de la adopción de prácticas de las manifestaciones desordenadas de cineclubes populares por intelectuales y artistas que las moldearon, al tiempo que propiciaron la institucionalización del cine ya que, “la organización de las proyecciones incorpora la manera típicamente capitalista: este público dividido y seleccionado deviene el consumidor cultivado y las salas, los “verdaderos” cines de pago, llamados en adelante como “de arte y ensayo””⁴⁷ (Macedo 2017, 61).

En consecuencia, la institucionalización del cine dio paso a la transformación de la experiencia misma de ir al cine y la formación de un modelo burgués del cineclubismo. Para

ouvrière et populaire, ou simplement comme instrument de rapprochement communautaire. » (Traducción propia)

⁴⁵ “On peut dire que le cinéclub est une organisation du public qui vise à soustraire à l’idéologie dominante – organisée par le cinéma commercial – son influence, en se constituant comme institution *valorative* au service des classes populaires.” (Macedo 2017, 16) (Traducción propia)

⁴⁶ La expresión completa dice así: “Une autre raison importante pour un certain manque d’intérêt envers la production est la disjonction entre réception et production produite para la consécration du modèle “gustatif” classique de cinéclub.”(Macedo 2017, 7) (Traducción propia)

⁴⁷ “Dans un deuxième temps, l’organisation des projections incorpora la manière typiquement capitaliste : ce public sectionné et sélectionné devint le consommateur cultivé et les salles, des « vrais » cinémas payants, nommés désormais « d’art et essai ». » (Macedo 2017, 61) (Traducción propia)

Macedo, esta idea “deja de lado u olvida la esencia de la institución cineclubista: el hecho de que ella se deriva de la organización del público, y que esto representa (incluso si reúne las condiciones más diversas) al público en general, incluso la población entera”⁴⁸ (Macedo 2017, 60). Así, el autor denuncia la domesticación del cineclubismo por el modelo burgués y elitista a través de prácticas y métodos religiosos de relacionamiento con el cine. En efecto, reconoce que “una cierta disciplina eclesiástica, los métodos de aprehensión del cine, de orden en las prácticas, todo enmarcado en los límites éticos de un humanismo cristiano, eran ejercidas desde el inicio del cinematógrafo, incluso antes, con las linternas mágicas”⁴⁹ (Macedo 2017, 61). En este sentido, el cineclubismo humanista da cuenta de la correlación entre la Iglesia Católica, la educación, la moralidad y censura como parte de la comprensión del cine como instrumento de comunicación.

Frente a ello, Macedo señala también el uso del cine como instrumento dirigido a la formación del público, por lo que el cineclubismo que haya manifestado connotaciones políticas e ideológicas, ha sido perseguido por fuerzas políticas, instituciones moralizantes y organizaciones económicas, incluso por una mezcla entre ellas. En ello coincide Rosas Mantecón ya que señala que, en el caso mexicano durante 1960 y 1970 el cineclubismo volteó hacia la sociedad, fenómeno similar con el Cine Club Universitario que nos ocupa en esta investigación. De esta manera, el caso del CCU comprende un proceso más complejo ya que se creó en el Centro de Artes de la Universidad Central, es decir, al interior de una institución educativa, y no a partir de la organización de la sociedad civil. Sin embargo, sus antecedentes y su forma de gestión fueron resultado de la experiencia previa de Ulises Estrella en el Cine Club Cultural, el Movimiento Tzántzico y la trashumancia como se analiza más adelante.

2. La relación entre públicos y cine en la primera mitad del siglo XX en Ecuador

2.1 La Iglesia en la regulación del cine

El 29 de junio de 1936 la Iglesia Católica difundió la carta encíclica ‘*Vigilanti cura*’ en donde se “reconoció al cine como el entretenimiento más popular de la época y como “un medio con poder para influir sobre las masas”, cualidad que refuerza el cine sonoro” (Guerrero del Pozo

⁴⁸ « ...le fait qu’elle découle de l’organisation du public, et que celui-ci représente (même si assemblé dans les conditions les plus diversifiées) le public en général, voire la population toute entière. » (Traducción propia) (Macedo 2017, 60)

⁴⁹ “Une certaine discipline ecclésiastique, des méthodes d’appréhension du cinéma, d’ordre dans les pratiques, tout cela bien encadré dans les limites éthiques d’un humanisme chrétien, étaient exercés depuis le tout début du cinématographe, voire avant, avec les lanternes magiques » (Macedo 2017, 61) (Traducción propia)

2013, 36, énfasis de Guerrero del Pozo). Además, se definieron lineamientos para la creación de centros de censura en el mundo cuyo antecedente se encontró en la participación de la Legión Nacional Católica de la Decencia estadounidense, encargada de clasificar y desaprobar todo filme hollywoodense considerado inmoral o políticamente peligroso. En efecto, dicha Legión se conformó a partir de una campaña de boicot de los filmes que llegaban a pantallas en Estados Unidos y de un cuestionamiento a la aplicación del Código Lord en 1934 por William H. Hays⁵⁰, presidente de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) quien abrió más tarde una oficina de censura en Hollywood denominada *Production Code Administration* (PCA) (Black 1998).

Por su parte, en Ecuador, los filmes que propagasen ideas ‘extremistas’, es decir, de izquierda, fueron prohibidos durante el gobierno del presidente Federico Páez a partir de la reforma en el Decreto N° 19 de 1927, con el Decreto Supremo N° 55 emitido el 30 de abril de 1937.⁵¹ (Guerrero del Pozo 2013). En este marco, siguiendo la encíclica ‘*Vigilanti cura*’, el 15 de marzo de 1940 fue fundada la Legión Ecuatoriana de la Decencia, encomendada a la Acción Católica Ecuatoriana por Carlos María de la Torre, arzobispo de Quito, quien previamente se había dedicado a señalar el peligro de la exhibición de filmes, pues consideraba que, por su causa los crímenes habían aumentado. De igual forma, condenaba representaciones “inmorales” del amor (Guerrero del Pozo 2013). Así, de acuerdo con Guerrero del Pozo, la Legión Ecuatoriana de la Decencia emitió folletos denominados “Guía” hasta 1942, encargados de difundir una cierta moral del cine. Por otro lado, el 1 de noviembre de 1944 entró en vigor en Quito la Ordenanza de Espectáculos Públicos, que definía impuestos, exoneraciones tarifarias y la clasificación de salas, así como la fijación de los precios de las entradas que fue correlacionado con la categoría de la sala o la proyección de un estreno. Así, las salas de la ciudad se dividieron en tres clases: A, B, C (cines barriales). A su vez, el término censura apareció en el Reglamento de la Ordenanza de Espectáculos Públicos, donde se estableció que la Comisión de Espectáculos clasificaría filmes⁵² a partir de informes de la

⁵⁰ La *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) fue la asociación cinematográfica que aplicó en 1930 el Código de Lord, propuesto por el sacerdote católico Daniel Lord para prohibir filmes ‘inmorales’ pues consideraba que era necesario proteger a la masa de los filmes considerados malévolos. En adelante el código de censura se le dio el nombre de Código Hays (Black 1998).

⁵¹ Así, el Artículo 4 prohibía películas policíacas e inmorales, así como aquellas que atentasen el orden instituido o que propagasen ideas extremistas, el artículo 5 permitió la entrada de menores de 14 años acompañados de sus padres. De igual forma, en el Artículo 6 se instaba a las empresas de cine a determinar un día a la semana para proyectar cine para menos de 14 años, lo cual implicaba la obligación de las empresas a anunciar la clasificación según edades de los filmes en el Artículo 11. Según lo referenciado en (Guerrero del Pozo 2013, 16)

⁵² Según el Reglamento, deberían ser clasificadas entre aptas para todo público, prohibidas para menores de quince años, así como prohibidas para mujeres o ambos. De igual forma, se clasificaba según su calidad artística:

Junta Censora⁵³, así como dictaría las normas de comportamiento al interior de las salas de cine (Guerrero del Pozo 2013, 28).

Finalmente, la Iglesia tras haberse acercado al cine a través de la realización, decidió en 1955 expresarse en el análisis moral y censor del contenido de filmes acorde a lo postulado en el discurso del Papa Pío XII dirigido a la industria cinematográfica italiana titulado ‘Características del filme ideal’. A su vez, la carta encíclica ‘*Miranda Prorsus*’ sobre el cine, la radio y la televisión del 8 de septiembre de 1957, fue el primer documento donde la Iglesia Católica los asumió como medios de comunicación en su conjunto. Sin embargo, el decreto *Inter mirifica* sobre los medios de comunicación social del 5 de diciembre de 1963, surgido del Concilio Vaticano II “supuso un viraje en la actitud de la Iglesia hacia los medios de comunicación. Reconoció oficialmente el derecho a la información y admitió los medios como instrumentos para su propio uso” (Guerrero del Pozo 2013, 42). En este horizonte, según Macedo (2017), el proceso atravesado por la Iglesia propició la concepción de un cineclubismo humanista basado en el modelo cineclubista de los intelectuales parisinos de 1920.

2.2 Las primeras formaciones cineclubistas de Quito

Como se indicó anteriormente, las salas de cine de barrio fueron consideradas clase C. A pesar de ello, estas salas que funcionaron en escuelas y colegios, así como las proyecciones realizadas al aire libre en muros de casas y poblados fueron una suerte de alternativa a la proyección institucionalizada de la época. Iván Carvajal, escritor ecuatoriano, fue habitué del Cine Baca, ubicado en el barrio de San Juan, una sala de 6 metros de ancho por 12 metros de largo, “una especie de sala comedor, posterior a la casa. Se entraba por el portón de la calle a un patiecito y ahí ¡blum! el salón: estaba al frente la pantalla que era pequeña y el proyector de 16mm” (Carvajal, entrevista). Aunque las grandes salas ya exhibían en formato de 35mm y contaban, en algunos casos, con dos proyectores para que los filmes no tuvieran interrupciones en el cambio de rollos. Por otro lado, Iván recuerda que la programación del

primera, segunda o tercera clase y, se les asignaba un horario de proyección: vermut (diurnas 10:30), matiné (vespertinas entre 14:00 y 15:00), especial (entre 17:30 y 18:15) y noche (de 20:30 a 21:15) (Guerrero del Pozo 2013).

⁵³ Guerrero del Pozo, revisa de forma más detallada los cambios e incorporaciones de los diferentes Decretos. De igual manera, señala quiénes se incorporaron como miembros de las Juntas Censoras a partir de 1927. Es relevante notar que, a fines de 1945 se incluyó un representante del Comité de Padres de Familia Pro Defensa del Niño en la censura. En efecto, en 1947 dicho Comité tuvo como presidenta a Germania Moncayo de Monge. Mientras que, un año más tarde, se incorporaron a la Junta Censora un grupo de personas consideradas relevantes por su interés en el “mantenimiento de la moral y las buenas costumbres.” (Guerrero del Pozo 2013, 25)

cine de la Escuela Espejo se dedicó al cine mexicano, en ocasiones al cine español o doblado al español, aunque en muy pocos casos también exhibía cine subtulado, ya que el bajo grado de alfabetización no permitía que el público tuviese la fluidez necesaria para leerlos conforme avanzaba la proyección. Así, esto,

suponía un público más restringido porque ahora el índice de analfabetismo es pequeño, pero en ese momento era muy grande. En el cine de barrio tenía que ser en español porque no podías asegurar que el grado de alfabetización asegurase el público (Carvajal, entrevista).

En efecto, aunque la alfabetización fue un limitante para acceder a una gran variedad de cinematografías extranjeras, las salas de barrio tuvieron mala reputación por el comportamiento de su público. Según una entrevista que realizó Valeria Guerrero del Pozo a Edmundo Rodríguez Castelo (2013), él afirmó que películas de directores como Pier Paolo Pasolini o Federico Fellini tuvieron restricción de ser exhibidas en salas de barrio por parte de los distribuidores, ya que según ellos, este público no valoraba filmes así. De esta manera, Iván pone de relieve datos que se problematizan en esta investigación: acceder a una programación diferente a la disponible comercialmente, suponía tener, en primer lugar, un grado elevado de alfabetización para la lectura de subtítulos y, en segundo, una formación cinematográfica para comprender las formas en las que se expresaron estas otras propuestas cinematográficas.

En este marco, la Iglesia Católica en Ecuador se propuso desempeñar un papel en la labor educativa del cine. Aunque en la entrada sobre cineclubes del ‘Diccionario del cine iberoamericano’ se identifica que desde 1920 la Iglesia Católica ya desarrollaba espacios para la discusión de películas con finalidades educativas, es solo a mediados de 1950 que “los cineclubes se consagran como las instituciones renovadoras del consumo fílmico en el país” (Casares Rodicio 2011, 669). Por su parte, la cineclubista ecuatoriana Laura Godoy indica que el Centro Católico Ecuatoriano de Orientación Cinematográfica (CCEOC), dirigido por el Padre Ernesto Proaño, filial de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) creada en 1928, fundó su cineclub a cargo de Luis Campos Martínez en 1950.⁵⁴ Así, este antropólogo y

⁵⁴ De igual manera, Luis Campos Martínez fue Miembro del Centro de Orientación Cinematográfico Católica Cubana y emigrante político. En conversación con la historiadora ecuatoriana Ana María Goetschel, el 28 de octubre del 2019, comentó que Luis Campos exhibía en el cine Fénix los sábados a las 9am y los domingos en el Variedades. También fue profesor del colegio católico ‘Santo Domingo de Guzmán’ donde impartía la materia de introducción al cine. De igual manera, en 1964 fue parte de la redacción de la revista Cine Club junto a él se

humanista cubano, se dedicó a realizar cine debates con estudiantes de los colegios católicos de Quito ‘San Gabriel’, ‘Los Sagrados Corazones’ del Centro, ‘La Providencia’, ‘La Salle’, “con el fin de promover y reconocer el cine humano y orientados a la religión católica. Se realizaban funciones dominicales matinales en el Cine Variedades” (Godoy 2006, 52).

Así, el CCEOC, adhiriéndose a los lineamientos de las cartas encíclicas, sostuvo el valor del filme como posibilidad de conocimiento puesto que, al considerar el humanismo en el cine, planteó la posibilidad que éste abre para pensar problemáticas en imágenes visuales, las cuales, permiten a su vez, acercarse y amar a lo que aún se desconoce. En este marco, Luis Campos Martínez sostiene en la Revista Cine Club No.4 de 1964 que el cine no es malo per sé, sino su uso irresponsable y la falta de reconocimiento a un ‘modo contemporáneo de la cultura’. En consecuencia, el humanismo cinematográfico busca un hombre más culto y, por tanto, un hombre mejor. De allí que propuso una formación cinematográfica en tanto que actitud mental que permita al espectador salir de la actitud receptiva participando en los entonces llamados cine-debates. Para Campos Martínez al espectador,

...hay que hacerle hablar, que comience a emplear sus dotes de observación y de análisis, y las comunique y las contraste con las de los demás. Que sugiera cosas y las discurra. Que sepa hablar y escuchar y, sobre todo, que sepa discurrir (Campos Martínez 1964, 3).

A su vez, se instauró en la ciudad la modalidad de cortes, exhibición restringida de acuerdo con la clasificación de salas, localidad u horario y, la prohibición en la censura del cine según criterios morales y políticos. Según Valeria Guerrero del Pozo (2013), la Ordenanza 811 de Espectáculos Públicos del 18 de enero de 1955 legitimaba los cortes a las películas, algo que cambió con la Ordenanza 1031 del 14 de abril de 1964 que determinó la prohibición de los cortes salvo casos excepcionales; posteriormente se mantuvo esta prohibición en la Ordenanza 1811 de 1976. Sin embargo, en la práctica los casos excepcionales fueron frecuentes.

encontraron Edmundo Rodríguez Castelo, Diego Araujo Sánchez, Vladimiro Rivas Iturralde, Ernesto Albán Gómez, y Rodrigo Villacís Molina (Godoy 2006, 55).

En este contexto, se creó en 1956 el Cine Club Quito, filial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana⁵⁵. Fue dirigido por el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum en un escenario donde el cineclubismo en la ciudad había sido manejado por la Iglesia Católica hasta entonces. Por su parte, Laura Godoy indica que el Cine Club Quito “se creó con el propósito optimista de sentar las bases que permitieran hablar de una cultura cinematográfica popular.” (Godoy 2006, 53). Como analizaremos más adelante, todos los cineclubes iniciaron su programación en el seno del circuito de salas de cine comercial. En este caso, la primera proyección del Cine Club Quito fue del filme “Todos somos asesinos” de Andre Cayatte en el cine Hollywood (Vásquez et al. 1986). Además, Godoy explica que este cineclub contó “con la ayuda de algunos guatemaltecos que venían huyendo de la dictadura que sucedió al gobierno democrático de Jacobo Árbenz, los mismos contaban con una gran experiencia en el manejo de los Cine Clubes que desarrollaron en su natal país” (2006, 53), Las funciones en adelante se realizaron los martes en el teatro Variedades en dos horarios: 18:00 y 20:00. Aunque esta experiencia cineclubista por fuera de la dinámica católica sentó un precedente, fue muy breve ya que la presencia del CCEOC se extendió al ámbito universitario en 1958 con la Juventud Universitaria del Hogar Xavier de la Pontificia Universidad Católica, en donde las sesiones de cineclub tuvieron como habitué al escritor ecuatoriano Edmundo Rodríguez Castelo quien será relevante en el cineclubismo en años posteriores a este momento (Godoy, 2006). De igual forma, ese mismo año, se realizó en el Teatro Universitario el Primer Festival de Cine Soviético Sovcolor gracias a la comisión presidida por el escritor Edmundo Ribadeneira (Granda, 2007). En este horizonte, el CCEOC publicó en enero de 1959, el primer número del boletín ‘Cine Guía’ con lo cual la Iglesia Católica expresó su intervención en la educación por el cine. En otras palabras, se adhirió a las conclusiones del último congreso realizado por la OCIC “invitar al público católico a adoptar una actitud resueltamente positiva frente al Cine... ayudar a las buenas películas por todos los medios a su alcance y en particular por SU PRESENCIA EN LAS SALAS QUE LAS PROGRAMEN” (Cine Guía N°1, enero 1959, el énfasis es del documento original).

⁵⁵ La fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) fue el proyecto del escritor Benjamín Carrión basado en dos ideas: la primera, conseguir con ella que los ecuatorianos recobren su autoestima tras la pérdida de territorio tras la suscripción del Protocolo de Río de Janeiro en 1942 y, la segunda, con el contexto previo, sostener la idea de la “pequeña gran nación”, un país pequeño, pero fortalecido culturalmente. Dicho proyecto fue impulsado con el apoyo del ministro de Educación Pública Alfredo Vera, y la emisión del decreto fundacional N°707 del 9 de agosto de 1944 por parte de José María Velasco Ibarra quien llegó a la Presidencia a raíz de la revolución del 28 de mayo de 1944, mejor conocida como “La Gloriosa”. Asimismo, el decreto extinguía el Instituto Cultural Ecuatoriano cediendo sus derechos y obligaciones a favor de la CCE (Zapater 2019).

3. El cineclubismo de izquierda como proyecto cultural en la década de 1960

3.1 El contexto político en Latinoamérica

En el contexto mundial de mediados del siglo XX, la Unión Soviética y China Popular se constituyeron en los referentes del comunismo. Sin embargo, como indica el historiador argentino Freddy Esquivel⁵⁶, sus tesis se contrapusieron en el método de la forma en la cual debía suceder la revolución: en Rusia el poder se tomaría y se mantendría a través del partido bolchevique; mientras que, para el maoísmo, la toma de las armas supuso la vía de acceso al poder. Las tensiones aumentaron a partir de la muerte de Stalin en 1953 y del proceso de desestalinización del bloque soviético bajo la dirección del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) a cargo de Nikita Khrushchev. A su vez, esto produjo la escisión del comunismo internacional en dos bloques: el moderado soviético y el radical maoísta.

En estas condiciones, las demandas independentistas en el mundo dieron lugar a una izquierda que radicalizaría a las juventudes. En Latinoamérica, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 se basó en la teoría revolucionaria del foco guerrillero⁵⁷, es decir una revolución comandada por un pequeño grupo, característica que la diferenció de la Unión Soviética que no apoyaba la lucha armada, así como de la China Popular que la sostuvo, pero a partir de una organización masiva. Sin embargo, Esquivel considera que, aún con diferencias, los tres casos fueron considerados como referentes para las juventudes en su lucha por la toma del poder para la transformación social. En consecuencia, la influencia de “la Revolución Cubana eleva el nivel intelectual, se produce cine desde otra mirada, hay una compleja transformación planetaria” (Esquivel, entrevista). Por su parte, Agustín Cueva (2008) considera que en Latinoamérica se había instalado el modelo de desarrollo capitalista dependiente de posguerra, en un contexto donde surgieron las nociones de Tercer Mundo y subdesarrollo. En ese marco, para Cueva el proceso cubano modificó ciertas concepciones como el carácter de las formaciones sociales y el esquema de interpretación de las clases sociales. De igual forma, la Revolución Cubana modificó el carácter de la revolución latinoamericana, así como la concepción de las formas de lucha basada en la acción armada como aportes de la Revolución.

⁵⁶ Freddy Esquivel, entrevista por Eliana López, 17 de septiembre de 2020

⁵⁷ Como bien explica Freddy Esquivel, de la Revolución Cubana se desprende la teoría revolucionaria del foco guerrillero, planteada por el Che Guevara y desarrollada por el escritor francés Régis Debray. En este horizonte, Freddy considera que, se debió a que el Che Guevara y Régis Debray profundizaron en el libro rojo de Mao Tse-Tung donde se planteó una guerra de guerrillas concebida desde el voluntarismo. (Esquivel, entrevista)

Este escenario impulsó que jóvenes, intelectuales y estudiantes reconocieran la importancia de un compromiso social desde las expresiones artísticas ya que la militancia debía ser también cultural. En el caso ecuatoriano, como indica Agustín Cueva (2018), la caída del volumen de exportaciones en 1961 colapsó el *boom* del banano que había sostenido la economía ecuatoriana hasta entonces. Con estas condiciones, José María Velasco Ibarra quien había llegado al poder por cuarta ocasión no pudo hacerle frente a la crisis y fue depuesto por el Ejército que posesionó como presidente a Julio Arosemena Monroy. Sin embargo, Estados Unidos había impulsado una campaña de presión a los gobiernos latinoamericanos para que asumieran una postura anticastrista. Por otro lado, la escisión en el comunismo internacional propició fraccionamientos internos que dieron lugar a tres vertientes en el país: la tradicional pro-soviética, la maoísta y la socialista radical cuyo referente fue la Revolución Cubana. De acuerdo con Sofía Zapata (2013), se puede considerar una cuarta corriente que planteó el uso de la violencia como práctica política de la cual surgieron el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el movimiento Vencer o Morir (VM). Éste último generado al interior de la Unión Revolucionaria de Juventudes Ecuatorianas (URJE), formada en 1959 que agitó las bases de los partidos Comunista y Socialista en Ecuador exigiendo posicionarse ante la Revolución Cubana.

Con estos antecedentes un grupo de estudiantes de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación⁵⁸ de la Universidad Central del Ecuador, conformado por Fernando Tinajero, Luis Corral, Bolívar Echeverría y Ulises Estrella se encontraron estimulados por este contexto político, y tiempo después conformaron el Grupo Tzántzico en 1962, manifestación ecuatoriana del surgimiento de agrupaciones y vanguardias que se posicionó frente a un contexto donde “la escasa actividad cultural de la ciudad se resumía en una constante repetición de discursos signados por los elogios y el desconocimiento de la realidad circundante” (Freire García 2008, 17).⁵⁹ En estas condiciones, cuestionaron la perduración de

⁵⁸ Esto sucedió cuando la Facultad aún se encontraba en la calle Chile Oe6-48 entre Benalcázar y Cuenca en el Centro Histórico de Quito, antes de mudarse a la Ciudadela Universitaria construida como parte del Plan Regulador impulsado por el municipio quiteño. En 1942 fue contratado el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola para diseñar dicho plan, éste a su vez invitó también al arquitecto Gilberto Gatto Sobral que reemplazó a Jones en 1944 por motivos de salud. En 1948 se termina de construir el edificio del Rectorado, el Teatro Universitario, la Residencia Estudiantil y la Facultad de Economía (Mena 2017) Mientras que, según una placa ubicada en el Hall del Teatro Universitario, indica que el 18 de octubre de 1947 comenzó la construcción de la Ciudad Universitaria en el rectorado de Julio Enrique Paredes y fue terminada el 10 de febrero de 1952 en el rectorado de Alfredo Pérez Guerrero.

⁵⁹ El nombre fue tomado del ritual indígena Shuar consistente en la reducción de las cabezas (tzantzas) de sus enemigos a través de un proceso de cocción. “El nombre era una provocación, un gesto iracundo para llamar la atención sobre la necesidad de cambiar el ambiente estático, esclerotizado, sumiso y dependiente que se vivía

la Colonia en las prácticas culturales, y señalaron la escasa actividad cultural en la ciudad frente a la hegemonía de la cultura oficial, por lo cual propusieron innovar desde diferentes frentes de acción: la poesía, la narrativa, el ensayo, la crítica y el teatro que, interrelacionados dieron lugar a los actos tzántzicos en tanto que vías de expresión del arte como “el mecanismo para la reducción de cabezas”⁶⁰. Por otro lado, es necesario señalar su vínculo con el cine a través de Ulises Estrella y cómo su experiencia allí moldeó la forma de promover su cineclubismo. Ulises consideraba que esos años fueron de búsquedas expresivas orientadas al relacionamiento con el público. “Nos interesaba el hecho político, no como una expresión solipsista sino como una intermediación con el lector, con los oídos receptivos de los espectadores” (Estrella 2003, 26). En este sentido, Rafael Polo Bonilla señala que las acciones para sacar al país de su provincialismo dan cuenta de “un proceso de transformación en las formas de percepción y de apreciación del mundo de la vida, en la tensión entre una ciudad señorial que no termina de derrumbarse y una ciudad moderna que no termina de nacer” (Polo Bonilla 2012, 39).

3.2 El cine arte y Ulises Estrella

En el artículo ‘Ecuador: 1962’ de revista Pucuna No.2, Ulises Estrella señala que el encerramiento en círculos pequeños, sostenido por organismos culturales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y medios de difusión provoca un retraso significativo en la cultura del país. Identifica que el cine que se exhibe responde a un 70% de filmes estadounidenses y mexicanos mientras que el cine arte no tiene espacio al no ser taquillero. Sin embargo, identifica que esto sucede debido a que la Censura Municipal favorece los intereses de las empresas, mientras que, el pueblo “anda ingenuamente pensando al ritmo de rosadas canciones, sujeto a la mala interpretación de lo sexual y a la negativa influencia del “boy” norteamericano del blue jean, del chicle, del twist y de la tontera.” (Estrella 1963, 4). Para entonces, representaciones de las compañías distribuidoras de películas extranjeras ubicaron sus oficinas en el país: Universal Pictures, Paramount, Fox, Columbia, United Artists,

cultural y políticamente en el país” (Estrella 2003, 10). Así mismo, publicaron la revista Pucuna cuyo nombre fue tomado de la cerbatana con la cual los Shuar lanzaban dardos envenenados. Tuvo nueve números publicados entre octubre de 1962 y febrero de 1968.

⁶⁰ De hecho, los actos tzántzicos se basaron en *happenings* cuyo origen se identifica en Nueva York en 1959 en el marco de “una renovada concepción del arte en la que el academicismo era reemplazado por un contacto directo con las emociones del público, mediante la interacción y el uso de materiales que propiciaban distintas reacciones” (Freire García 2008, 31). Es claro que, abordar lo que significó el Tzantzismo en la cultura ecuatoriana no corresponde a los objetivos de esta investigación (Freire García 2008; Ibarra 2002; Estrella 2003; Carvajal 2001; Badillo Coronado 2015; Falconí 2007; Tinajero 2018; Polo Bonilla 2012)

PelimeX⁶¹. De igual manera, las salas de cine en Quito ubicados en el centro-norte de la ciudad comenzaron a funcionar: Universitario, Benalcázar, Mariscal, Colón, Fénix y República. (Godoy 2006). Estas salas fueron ocupadas por filmes hollywoodenses y mexicanos puesto que la participación del país en el mercado cinematográfico sucedió como sucursal en la exhibición de producciones extranjeras, así como locación de las coproducciones hispano-ecuatorianas y México-ecuatorianas⁶².

3.3 Antes del Cine Club Universitario existió el Cine Club Cultural

El vínculo afectivo e intelectual entre Regina Katz, bailarina y docente y, Ulises Estrella impulsó, como a tantos otros jóvenes de la época a desarrollar una práctica trashumante a partir de la cual conocieron a las vanguardias latinoamericanas. Aunque iniciaron su viaje para abrirse campo en la danza y la literatura respectivamente, el más grande hallazgo de Ulises fue el cine: en el cine Régis de México vio un ciclo completo de la filmografía de Luis Buñuel, en Nueva York, vieron ‘8 y Medio’ de Federico Fellini y con esta experiencia se propuso exhibir este tipo de cine en el país. (Estrella 2003; Freire García 2008; Madrid 2015; Carvajal 2001). Sin embargo, mientras Ulises y Regina se encontraban fuera del país, la Junta Militar asumió el poder desde el 11 de julio de 1963 hasta 1966. Meses después, la dictadura militar afectó la autonomía universitaria mediante Decreto que planteaba su reorganización, la clausura de la Facultad de Filosofía y el despido de docentes lo cual produjo la convocatoria del movimiento estudiantil a paros y manifestaciones uno de los cuales causó la represión, el asalto a la Residencia Universitaria, el apresamiento de estudiantes y la clausura de la Universidad. En estas circunstancias, el Partido Comunista cuestionó la actitud del Partido al no rechazar la dictadura y se generó el fraccionamiento definitivo el 31 de marzo de 1964 y dio origen a la creación del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE) el cual celebró su primer congreso en la clandestinidad ya que la Junta Militar ilegalizó al Partido, aunque al mismo tiempo comenzó a tener incidencia en el movimiento estudiantil y sindical. (Mena 2017). Sin embargo, a modo de crítica, Fernando Tinajero plantea que el

⁶¹ Guerrero del Pozo (2013) identifica que, en 1955 operaba la distribuidora Películas Mexicanas del Ecuador que, en 1956 pasa a llamarse PELIMEX. A partir de 1964, operó como empresa exhibidora.

⁶² Sin embargo, esto no quiere decir que el país no haya tenido producción fílmica, por ejemplo, en noviembre de 1961 Santiago Álvarez, fundador del Noticiero del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) filmó en Quito una marcha a favor de la Reforma Agraria y Jorge Ruiz, realizador boliviano llegó a la ciudad para organizar un Centro Audiovisual financiado por la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID por sus siglas en inglés). Por otro lado, ya en 1955 había realizado en el país el documental ‘Los que nunca fueron’ con el guión de Oscar Soria. Allí participó José Gómez de la Torre, médico ecuatoriano. Para ahondar en ello es necesario considerar fuentes que revisan dicha producción desde diferentes frentes. (Vásquez et al. 1986; Granda 2007; 1995; León 2010; Dillon 2014).

refugio de la izquierda en la UCE significó una pérdida de eficacia ya que “en ella las actividades “revolucionarias” no pasaban más allá de las palabras (...)” (2018, 291).

En este horizonte, la intervención de la dictadura en los focos de encuentro y expresión artística propició que, durante la primera mitad de la década de 1960 el centro cultural se trasladara de la CCE al Café 77, ubicado junto a la Facultad de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador cuando aún funcionaba en la esquina de las calles Chile 1304 y Benalcázar. Mientras que, para la segunda mitad, dicho centro pasó a la Universidad Central. Así, a finales de la década de 1960 tanto Ulises como la Universidad se convirtieron en figuras relevantes de la cultura tanto para la juventud universitaria como para la sociedad de esa época ya que, para Iván Carvajal, Ulises,

imprimía una línea de reflexión crítica, de tendencia ideológica incluso. Era un hombre de izquierda, no ocultaba eso, pero de una amplitud democrática para dialogar con sectores diversos. Entonces era más que un gestor cultural, era también una especie de crítico, promotor de reflexiones que estaba muy vinculada al grupo Tzántzico, ya que es uno de los fundadores. Yo diría que no solo fue uno de los fundadores, sino que siempre fue el centro del Tzantzismo, el jefe del Tzantzismo, desde este punto de vista intelectual y después el eje, el dirigente del Frente Cultural que prosiguió al Tzantzismo (Carvajal, entrevista).

En efecto, Ulises y Regina volvieron al país y comenzaron a frecuentar las reuniones del Grupo Tzántzico y el Café 77, el cual fue clausurado en febrero de 1965 por orden de la Intendencia de Policía al considerarlo un espacio donde se realizaban reuniones orientadas a implantar el comunismo en el país. Sin embargo, la clausura convocó una manifestación conformada por intelectuales quienes lograron que el Café sea reabierto semanas después. De hecho, la militancia cultural del Tzantzismo jugó un papel importante en la demanda de la reorganización de las instituciones culturales debido a que solo una minoría accedía a la difusión intelectual. En este contexto, la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador (AEJE) que devino en 1966 en la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE) encabezó el Movimiento de Renovación de la CCE, cuyos postulados comprendían: “la necesidad de popularización de la cultura, una integración auténtica entre todas las regiones del país, mantener la autonomía con respecto a los poderes públicos y propiciar la reedición de libros de los más importantes escritores” (Estrella 2003, 20).

Por otra parte, el CCEOC continuó realizando cine debates los sábados en salas de cine de colegios católicos y los domingos a las 9:30 en el cine Fénix, así como publicaciones sobre cine como la emisión semanal de una hoja de calificación moral mientras que, a finales de 1963 publicó el primer número de la revista 'Cine Club'⁶³ donde Edmundo Rodríguez Castelo fue director de la publicación. Así, en la revista Cine Club No.4, p.5, se indica que aquellos colegios e instituciones que se hayan integrado recibirán un curso de una hora semanal titulado 'Formación Cinematográfica' durante octubre y diciembre de 1964. De igual forma, el CCEOC intervino en la validación simbólica de la circulación cinematográfica con la entrega del premio "Espiga de Oro" al filme de mejor calidad artística y valores humanos sobresalientes exhibidas en el año. Así, el 9 de junio, César Rivadeneira de Artistas Unidos y Jaime Mantilla Mata, distribuidor y exhibidor, recibieron el premio por el filme "Juicio en Nuremberg" de Stanley Kramer. También se entregó diplomas de honor a Alberto Flores, gerente de PELIMEX de Quito por la película 'La celda olvidada'; a Cristóbal Cornejo Sánchez, gerente de *Universal International* y decano de distribuidores, por la película 'Matar a un ruiseñor'.

En estas condiciones y tras la experiencia obtenida por Ulises en el extranjero, el Grupo Tzántzico incursionó en la promoción de cine a través del Cine Club Cultural⁶⁴ fundado en abril de 1964 "con el fin de propender al mejor conocimiento del arte cinematográfico, promover la realización de cortometrajes y films de aficionados, establecer contactos con Cine Clubes del mundo y hacer publicaciones de orientación pública; (...)" ("Cine Club Cultural". *Pucuna* N°5, agosto 1964, 32). Al respecto, Guido Díaz precisa que en el grupo de los Tzántzicos el cine no fue un factor determinante puesto que quienes estaban vinculados a él fueron Leandro Katz y Ulises Estrella. (Díaz, entrevista). Además, según lo planteado en el Diccionario del cine iberoamericano, el Cine Club Cultural fue una respuesta al cineclubismo propuesto por el CCEOC ya que se fundó "con una clara simpatía por los movimientos de izquierda que surgen en Latinoamérica y una estricta adhesión a las políticas de autor que toman fuerza en Europa" (Casares Rodicio 2011, 670). Sin embargo, para Susana Freire

⁶³ La revista tuvo solamente cuatro números: Cine Club #2 (enero 1964), Cine Club #3 (mayo-junio 1964) y, Cine Club #4 (septiembre-octubre 1964). El #2 presenta como director de la revista a Edmundo Rodríguez Castelo y en la redacción a Luis Campos Martínez, Rodrigo Villacís, Ernesto Albán Gómez, Vladimiro Rivas y Diego Araujo (Guerrero del Pozo 2013).

⁶⁴ "El Directorio Provisional del Cine Club Cultural estuvo integrado por Moisés Montalvo (Director), Fernando Tinajero (Administrador), Ulises Estrella (Coordinador), Claudio Mena (Jefe de Promoción) y Alfonso Murriagui (Secretario)" (*Pucuna* N°5, 1965, 32)

exhibir un cine como el que ellos proponían en esa década “resultaba un riesgo ya que el público no estaba acostumbrado al denominado *cine de autor*” (2008, 45, énfasis de Freire).

Así, Ulises Estrella en entrevista con el sociólogo e historiador ecuatoriano Hernán Ibarra (2002), señala que, ya que el cine italiano era exhibido en Nueva York bajo el sello del consorcio franco-americano ‘Cofram’, una distribuidora de cine pornográfico, buscó en Quito al Dr. Espinoza, dueño del cine Hollywood, para que le dejase buscar estos filmes en su bodega. Allí se encontraban copias de ‘Ocho y medio’, ‘La Dulce vida’, filmes que para Espinoza eran considerados clavos porque “no dan plata” (Ibarra 2002, 142). De igual forma, Ulises buscó a Fabián Almeida, distribuidor del sello ‘Cofram’ para pedirle filmes y organizar así un cine club. Almeida accedió: “Bueno le voy a dar estas películas que tengo ahí botadas, ¿qué también serán?” (Estrella, entrevista). En efecto, en ese grupo de películas consideradas de menor importancia para el cine comercial, Ulises encontró también ‘La Estrada’ de Federico Fellini, ‘La noche’ de Michelangelo Antonioni, ‘Roky y sus hermanos’ de Visconti. En su relato menciona también a Bolognini como uno de los autores encontrados, pero no precisa qué película. Así, frente a tal hallazgo, el Cine Club Cultural inició sus actividades en junio de 1964 con el Primer Ciclo sobre Cine Contemporáneo Europeo, en el cine Granada, una sala de cine erótico, a donde asistió la intelectualidad de la época, “presentando y debatiendo ‘Ocho y Medio’ de Fellini, ‘La noche’ de Antonioni, ‘Algo que parezca amor’ de John Schlesinger y ‘Pájaros salvajes’ de Alf Sjöber. (“Cine Club Cultural”. *Pucuna* N°5, agosto 1964, 32).

Mientras tanto, en Quito, en noviembre de 1965 el CCEOC comenzó a publicar la revista Guía de Cine hasta 1966, sustituta de la revista Cine Club.

Guía de cine es publicitada como la voz oficial de la Iglesia en Ecuador sobre el cine; su compra era una forma de hacer apostolado. La publicación parece una evolución de la “*Guía moral del cine* de la Legión de la Decencia. Todavía daba importancia a las clasificaciones como herramienta de censura, pero evidencia que hubo un giro en la forma de afrontar la “peligrosa influencia del cine”: a través de la educación cinematográfica (Guerrero del Pozo 2013, 44, énfasis de Guerrero del Pozo).

En este contexto, el Cine Club de la Crítica se inauguró el 18 de julio de 1966, un año después de la creación de Diario El Tiempo⁶⁵ de Quito, donde Edmundo Rodríguez Castelo, encargado de la sección de espectáculos y cine, junto a su hermano, Hernán Rodríguez Castelo encargado de la sección cultural del diario, publicaban los debates realizados en el marco de los cineforos semanales en las salas de cine Alhambra, Fénix, Variedades (Godoy 2006, 54). Así como en el Teatro del Colegio “La Salle”, mejor conocido como Cine Quito, donde destacó la exhibición del filme ‘El Silencio’ de Ingmar Bergman (Vásquez et al. 1986, 32). Por su parte, Godoy añade que,

Así fue conformándose una especie de Cine Club público y general —por primera vez en Quito—, que llegó a tener sus “estatutos” legales y oficiales, aprobados por Acuerdo N.º 251 del presidente interino de la República y Oficio 4453 del Ministerio de Educación Pública, en 1967⁶⁶ (Godoy 2006, 54).

En este punto he de precisar que Ulises residió entre 1965 y 1966 en Buenos Aires junto a Regina. Allí Ulises combinó la enseñanza de literatura latinoamericana con las visitas asiduas a la sala de arte y ensayo *Lorraine*. Allí, la estética en filmes como ‘Fresas Silvestres’, ‘Como en un Espejo’ y ‘El Silencio’, de Ingmar Bergman⁶⁷ le permitió aprender de forma autodidacta. Estrella señala que:

Revisaba todas las críticas que podía y luego me sentí capacitado para tener una opinión propia sobre cada filme. Veía hasta cuatro películas por día, con seriedad y aplomo, pues estaba conciente que debía prepararme para una larga trayectoria en mi oficio de educador y difusor (Estrella 2003, 46-47).

En consecuencia, ese escenario le permitió observar y ser parte de los hábitos de la sala *Lorraine*: jóvenes cinéfilos que miraban repetida y obsesivamente los filmes. Identificó que no era extraño verlos “sosteniendo apasionadas polémicas en algún café cercano a la sala de

⁶⁵ Carlos Mario Crespo fue su gerente y la dirección la ocupó Carlos de la Torre Reyes.

⁶⁶ De igual forma, Godoy indica que la conformación legal del Cine Club de la Crítica marco como fines: “procurar la mejor estima e inteligencia del cine, como fenómeno cultural y artístico, directamente en los medios informativos y universitarios, e indirectamente en todos los medios; gestionar la promoción de grandes filmes, y patrocinar cursos, cursillos, charlas, y cualquier otra forma de instrucción cinematográfica, en todos los medios culturales” (Godoy 2006, 55).

⁶⁷ De igual forma, Ulises recuerda a ‘Hiroshima Mon Amour’ (1959) del francés Alain Resnais y Crónicas de un niño solo’ (1964) del argentino Leonardo Favio como filmes destacados en la vanguardia del cine: el filme de Resnais por su lenguaje y el tratamiento del tiempo, así como el carácter testimonial del filme de Favio (Estrella 2003, 46-47).

cine con los folletos de las ediciones *Lorraine* sobre la mesa” (Estrella 2003, 47). Por su parte, Regina Katz⁶⁸ añade que tanto el Cine *Luar* como el *Lorraine* ubicados en la Avenida Corrientes en Buenos Aires fueron espacios abiertos a todo público y, aunque no mantenían cineclubes, sí destacaban por la calidad de su cine. Añade que a Ulises le encantaba asistir a un famoso Cine de Arte ubicado en la Avenida Diagonal Norte y Avenida 9 de Julio, donde se proyectaban películas de la vanguardia cinematográfica universal. Sin embargo, al enterarse de los efectos en la toma física de la CCE, decidió volver a Ecuador. Así, a fines de 1966 fue llamado a dirigir el recién creado Cine Club Universitario de la Universidad Central del Ecuador (Valdivia, 1986).

⁶⁸ Regina Katz, entrevista por Eliana López, 14 de abril de 2020

Capítulo 3

El Cine Club Universitario: estudio de caso etnográfico

1. Los periodos del Cine Club Universitario

1.1 Una programación insertada en la cartelera comercial del Teatro Universitario

El primer número de la revista ‘Cuadernos’ de octubre de 1966, del Centro de Artes de la Universidad Central, contiene información sobre el primer festival de cine organizado por el CCU bajo el título: “El cine sueco de hoy” (Vásquez et al. 1986). Sin embargo, es la única información disponible de las actividades de este cineclub durante sus primeros años de actividad. Ello cambia con la publicación de la revista homónima ‘Cine Club Universitario’ de 1968. Para entonces, la ruptura con la CCE se debió según Ulises Estrella a la ausencia de acercamiento hacia los sectores populares (Ibarra, 2002) lo cual, para Hernán Rodríguez Castelo y gran parte de intelectuales afines a la CCE, se no era más que una concepción piramidal de la popularización de la cultura. Es decir, que bajara a través de los niveles de la pirámide socioeconómica. De esta manera, en el contexto de emergencia del *boom* latinoamericano⁶⁹, la AEAJE se disolvió ya que,

Se precisaba una organización más radical y más amplia para posibilitar la acción en los sectores populares. La AEJAE ya no era válida por las disímiles actitudes ideológicas de sus integrantes y, por supuesto, porque la experiencia en la Casa de la Cultura la desgastó y propició una escisión (Estrella 2003, 21).

Así, en 1968 los Tzántzicos convocaron la formación del Frente Cultural que, en su primer manifiesto, señaló la definición de cultura como patrimonio del pueblo ecuatoriano y al trabajo como parte de ella. Lo cual implicó comprender a los trabajadores como los verdaderos forjadores de la cultura nacional. En ese mismo manifiesto se hizo un llamado a que intelectuales, artistas y escritores creen obra a partir de la investigación de la realidad nacional, a evidenciar su lucha contra el orden y a acercar sus expresiones artísticas al campesinado y el obrero para recibir de ellos críticas y aportes (Freire García 2008). Ciertamente, Iván Carvajal señala que, “el Frente Cultural estuvo marcado desde su inicio por

⁶⁹ Cuando se habla del *boom* latinoamericano, la referencia inmediata es la obra literaria de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa. Sin embargo, de acuerdo con Jacqueline Mouesca (1988), en la segunda mitad de 1960, hubo una efervescencia de igual tipo en el cine y la música. Aunque Mouesca habla del caso chileno, si miramos en retrospectiva, es un síntoma de las nuevas manifestaciones del arte en Latinoamérica vivido en ese momento. (Mouesca 1988)

la preocupación política. La ideología del compromiso ético y político del intelectual y del artista inspiró una vinculación directa a las acciones partidistas de la izquierda ecuatoriana” (Carvajal 2001, 22). De acuerdo con Rafael Polo Bonilla (2012), el Frente Cultural emergió como una propuesta autocrítica al momento tzántzico y una radicalización política del mismo en el marco de emergencia de ciertos ‘objetos de pensamiento’ de la época como el colonialismo, mestizaje, cultura nacional, e intelectual comprometido⁷⁰ tratados en revistas como La Bufanda del Sol y Procontra. Polo Bonilla sostiene que esta autocrítica los llevó a reconocerse como sujetos colonizados y justamente allí “las revistas políticas y culturales se constituyeron en el principal lugar de elaboración ideológica, de exposición de un pensamiento crítico y el principal escenario de polémicas ideológico-políticas” (Polo Bonilla 2012, 97). Entonces, la denuncia a la ideología dominante a través de la crítica constituyó el fenómeno latinoamericano (Polo Bonilla 2012).

En estas condiciones, si bien ya había existido un acercamiento de los Tzántzicos al Partido Comunista Marxista Leninista (PCML) entre 1966 y 1967, fue en 1968 que algunos miembros del Frente Cultural se ligaron al Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE), de orientación maoísta, así como a las organizaciones socialistas o guevaristas (Polo Bonilla 2012). Dado que Ulises militó desde la célula cultural del PCMLE, el Partido decidió enviarle a China y, aunque Ulises accedió a ir, su interés se encontró en el plano intelectual más que en el combativo. Sin embargo, al llegar a París junto a Regina en 1968 no pudieron avanzar hasta China debido a las complicaciones que sucedieron a raíz de la Revolución Cultural, así como por la movilización obrera y estudiantil desatada en el mundo. De igual manera, no pudieron permanecer en París así que Ulises y Regina viajaron a Italia donde estuvieron tres meses y aprovecharon la oportunidad para ir a la Muestra Internacional de Nuevo Cine de Pésaro donde Ulises tuvo contacto con realizadores del tercer cine cuyo carácter político en diálogo con la militancia política de Ulises le permitió expandir su mirada. A su regreso a Ecuador, tanto Ulises como otros tzántzicos cuestionaron el traslado de los textos de Mao Tse Tung y otros textos culturales a la realidad ecuatoriana. Frente a ello, Patricio Moncayo presidió la comisión de replanteamiento de la línea demagógica del partido, pero su propuesta fue rechazada y fueron expulsados del Partido (Ibarra 2002). Por otro lado, en la política

⁷⁰ Estos objetos de pensamiento presentes en la publicación de la revista La Bufanda del Sol, segunda época con doce números entre enero de 1973 a junio de 1977. Asimismo, en el consejo de redacción se encontró a Raúl Arias, Iván Carvajal, Antonio Correa, Guido Díaz, Iván Éguez, Ulises Estrella, Alejandro Moreano, Raúl Pérez, Francisco Proaño, Julio Saltos, Abdón Ubidia, Humberto Vinuesa (Freire García 2008; Polo Bonilla 2012). De igual manera, se publicó la revista Procontra con un único número en abril de 1971.

ecuatoriana de septiembre de 1968, Velasco Ibarra llegó por quinta vez a la presidencia del país. Sin embargo, los empleados públicos que se habían agrupado en federaciones chocaron de forma abierta con él (Cueva, 2008b).

A su vez, Ulises retomó el trabajo en el CCU, aunque consideraba que, en su ausencia, “lo estaban matando en la Universidad”. Incluso Manuel Agustín Aguirre le había expresado que no le veía sentido del cine (Valdivia, 1986). En esas condiciones, si bien Ulises era el director del CCU, Alfredo Breilh, uno de los miembros del CCU se quedó a cargo cuando Ulises viajó a Cuba en 1969 donde comenzó a trabajar como profesor de historia y crítica del arte en la Escuela Nacional de Arte en La Habana. Regina Katz agrega que allí Ulises se vinculó al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) para complementar su pasión por el cine mientras ella lo hizo en la Escuela de Danza como docente de niños, adultos y maestros. (Katz, entrevista) En ese contexto, José Salvador Massip, poeta y realizador cinematográfico fundador del ICAIC, filmaba su documental ‘Historia de un ballet’ (Suite Yoruba) lo cual le permitió a Ulises coincidir con él y entablar amistad. Así mismo, su experiencia previa en Cuba con la filmografía de Miklos Jancso le permitió organizar allí un cineclub con un filme inaugural del cineasta húngaro (Estrella 2003).

Mientras tanto en Ecuador, las protestas estudiantiles que reclamaban el libre ingreso, inspiradas en el movimiento estudiantil del 68 fueron reprimidas⁷¹. En ese contexto, Manuel Agustín Aguirre, con apoyo del MIR, ganó el 30 de mayo de 1969 las elecciones para el Rectorado de la UCE el cual duró hasta el 9 de junio de 1970. Impulsó la Segunda Reforma Universitaria a favor del libre ingreso y el compromiso social de la Universidad a partir de la Extensión Universitaria. Así pues, creó la Universidad Obrero Campesina que pasó a llamarse Universidad Popular con lo cual le permitió ganar prestigio ya que impulsó acciones educativas, políticas y culturales. Por su parte, Milton Reyes llegó a la representación estudiantil de la FEUE con apoyo del Frente Revolucionario de Izquierda Universitaria (FRIU) y tiempo después fue elegido miembro del Comité Central del PCML, “bajo su dirección, la FEUE jugó un importante rol en la entrega de tierras a favor de los indígenas de Saquisilí en Cotopaxi, un hito en los procesos de concreción de la Reforma Agraria” (Mena 2017). Sin embargo, tras liderar el movimiento estudiantil contra el gobierno de Velasco

⁷¹ El 29 de mayo de 1969 Fuerzas Especiales del Ejército asaltaron la Universidad de Guayaquil que había sido tomada por estudiantes universitarios y bachilleres, reclamando la supresión de exámenes de ingreso y la ampliación de cupos. Allí murieron alrededor de 30 jóvenes y hubo 200 detenidos (Mena 2017).

Ibarra, desapareció el 9 de abril de 1970 y tres días después su cuerpo fue con signos de tortura.

Tanto Iván Carvajal como Alfredo Breilh, entonces miembros del CCU, coinciden en que la publicación de notas sobre el asesinato de Milton Reyes en el periódico universitario ‘Orientación’⁷² motivó a militares el 14 de junio de 1970 a colocar una bomba en la Imprenta Universitaria. Alfredo agrega que, aunque no destruyeron la imprenta, se hizo una demostración de poder. De igual forma, Lucía Lemos recuerda que el 22 de junio de 1970 Velasco Ibarra se declaró dictador, Manuel Agustín Aguirre, fue expulsado y las universidades estatales fueron clausuradas y sus miembros detenidos. (Lemos, entrevista). Además, ello implicó también el cese de las actividades, entre ellas la del CCU. En ese contexto, el contexto del fracaso de la zafra en Cuba provocó que Ulises y Regina decidieran volver al país. Sin embargo, encontraron la Universidad clausurada por lo cual Ulises resolvió vincularse de lleno al movimiento obrero,

No a un partido, porque ya tuve la desilusión espantosa de la militancia en el PCMLE (Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador) llamado pro-maoista. Eso ya no me interesaba, era una cuestión que quedaba de lado. Pero en la actividad sindical sí y en el teatro que yo lo veía más positivo frente a las limitaciones para producir cine (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

Nueve meses después la UCE fue reabierto y, aunque Velasco buscó controlar la autonomía universitaria a través de una nueva Ley de Educación Superior. Sin embargo, fue rechazada ya que las universidades se acogieron a la ley de 1966 (Mena 2017).

1.2 El Cine de Arte Universitario, el Departamento de Cine y la década de 1970

La década de 1970 en Latinoamérica fue atravesada por las dictaduras militares, así como por las acciones del movimiento obrero. Salvador Allende llegó a la presidencia en Chile con el

⁷² “Orientación aglutinó a muchos estudiantes que no representaban a ningún partido, pues se cuidó mucho de no caer en las peleas internas entre “chinos” y “antichinos”, y de canalizar cierta unidad de acción en la lucha contra el régimen velasquista” (Mena 2017). Fue dirigido por Jaime Galarza, miembro del Frente Cultural y autor del libro ‘El Festín del petróleo’ publicado en 1972, hijo de Rafael Galarza, profesor de la UCE durante el rectorado de Aguirre. Así mismo, fue coordinado por el Departamento de Relaciones Públicas. Según Guido Díaz, Iván Égüez “era el director de relaciones públicas entonces mi trabajo estaba más asociado al cine por un lado y a la imprenta por otro lado porque yo diseñaba todas las tapas de los libros de la universidad. Diseñaba las revistas y todos los periódicos y todo lo que se hacía ahí en esa época en la editorial Universitaria. Entonces mi vinculación era a estos dos lugares digamos, al cine por un lado y a la editorial por otro lado” (Díaz, entrevista).

apoyo de la Unidad Popular. Con su triunfo, “se vislumbró la posibilidad de iniciar una vía democrática para las transformaciones sociales” (Carvajal 2001, 26). Sin embargo, la década instauró también el exilio, la desaparición, la tortura, los encarcelamientos y los asesinatos que se volvieron comunes también entre las expresiones intelectuales y artísticas que fueron perseguidas por los gobiernos totalitarios con el apoyo del intervencionismo estadounidense. Mientras tanto, en Ecuador, la Texaco-Gulf inició las primeras explotaciones petroleras en 1971 y se pasó de una dictadura civil a una dictadura militar que gobernó a lo largo de la década (Freire García 2008).

Para Ulises, el trabajo desempeñado a mediados de la década de 1970, alrededor de “la necesidad de conocimiento, producción y difusión, de medios alternativos en el campo de la imagen” (Estrella 1984, 10) fue generado por el Tzantzismo. De hecho, “la organización y funcionamiento periódico de los cineclubes, propicia la exhibición de películas en 35mm, que actualizan el conocimiento del cine mundial” (Estrella 1984, 11). De igual forma, añade que, en el campo del cine, la Revolución Cubana posibilitó la creación de la Escuela de Santa Fe en Argentina, el *Cinema Novo* en Brasil, el Grupo *Ukamau* en Bolivia, cuyo fin era crear un cine alternativo con “pensamientos y obras en busca del público. Es decir, un entrelazamiento de la investigación de la realidad, la producción de películas cuestionadoras y la difusión pensada como permanente comunicación de retorno” (Estrella 1984, 11). Con estos referentes, en el segundo momento, el CCU asumió un carácter más abiertamente político.

Por su parte, entre julio de 1970 y febrero de 1971, la CCEOC junto al CEDUCI (Centro de Educación Cinematográfica e Instituto de Antropología Fílmica), inaugurado en 1969, publicaron la revista ‘Cine Criterios’⁷³ y anunciaron la realización de ciclos de cineforos del Cine Club Intercolegial en el Teatro Fénix. En ello coincide, Lucía Lemos, quien se formó en el colegio católico María Eufrasia. Ella recuerda haber sido parte de este cineclub que se realizaba los sábados cuando ella estaba en quinto curso de colegio. De hecho, Lucía señala que Campos Martínez invitaba a estudiantes y éstos asistían libremente para participar en el Cine Club. (Lemos, entrevista). Por otra parte, para el 21 de mayo de 1971 la UCE reabrió sus puertas bajo el rectorado interino de Luis Verdesoto Salgado, aunque días más tarde asumió el

⁷³ Cuyos artículos siguen siendo firmados por Luis Campos Martínez y otros que no distingo. En el número de noviembre de 1970 aparece como editor OMECO. La Revista Cine Criterios de enero 1971 habla un poco sobre los filmes taquilleros en Quito y cuestiona cómo algunas buenas películas están embodegadas en la ciudad. En realidad, llama la atención que mencione a ‘*Yawar Mallku*’ (La sangre del cóndor) de Jorge Sanjinés.

cargo Teodoro Salguero Zambrano para el periodo del 25 de mayo al 30 de noviembre de 1971. Lucía señala que, aunque algunos estudiantes regresaron, otros no lo hicieron porque comenzaron a trabajar o se fueron a otras universidades. Ella por su parte, volvió a la Universidad a estudiar periodismo y allí Ulises le propuso integrarse al equipo del CCU, en donde permaneció hasta 1979. (Lemos, entrevista). En ese contexto, con el prestigio del CCU, al contar con más de dos mil socios, las nuevas autoridades de la Universidad consideraron la idea de rescindir el contrato al último arrendatario del Cine Universitario, que funcionó como una sala de cine comercial desde 1958, y entregaron su administración al Cine Club. Guido Díaz piensa que Ulises fue quien convenció a la Universidad sobre programar la sala de forma autónoma en un contexto donde la cadena Mantilla tenía el control sobre el circuito de exhibición en la ciudad de Quito (Díaz, entrevista). En efecto, como indica Guido, desprender una sala de cine de ese circuito no debió haber sido bien visto, o al menos al principio. Mucho más cuando una Universidad identificada con la izquierda, asumía su administración.

En consecuencia, el 1 de junio de 1971 el Teatro Universitario de Quito devino en Cine de Arte Universitario⁷⁴, convirtiéndose en la única sala del país dedicada al cine arte. De igual forma, sobre la base del trabajo realizado por el CCU, se creó el Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador donde trabajó Lucía hasta 1976 cuando dejó el país. (Lemos, entrevista). Por su parte, Ulises comenta que,

todo el mundo me dijo: “no vas a aguantar, las transnacionales las distribuidoras te van a atropellar no te damos ni tres meses”, y ¿sabes cuántos años duró el cine de Arte Universitario? 8 años, del 71 al 79, fue un éxito extraordinario (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

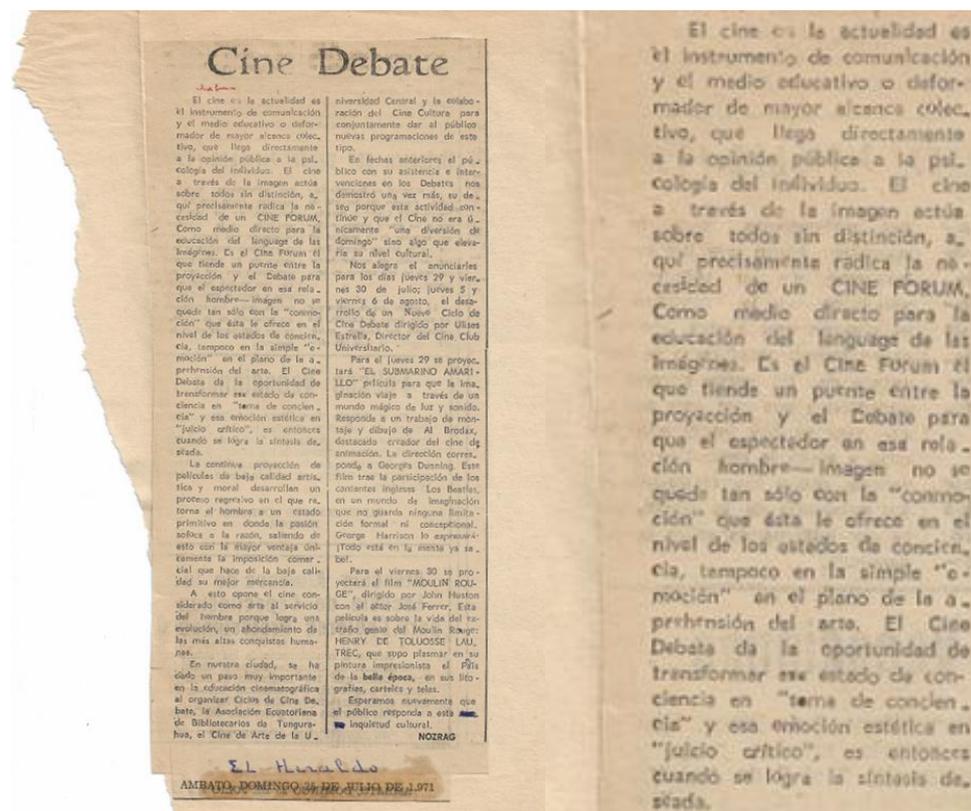
En ello coincide Laura Godoy (2006) ya que, en ese contexto, abrir una sala de este tipo al interior de la Universidad no daba mayor expectativa tanto a distribuidores, exhibidores como autoridades de la Universidad, debido a que tenía la fama de mala administradora. Sin embargo, tanto el CCU como el Cine de Arte, comenzaron a organizar ciclos de debate o cineforo dirigidos por Ulises Estrella en provincias, (Figura 3.1)⁷⁵. En este horizonte, de

⁷⁴ Laura Godoy (2006) indica que el Cine de Arte Universitario al final de su actividad contó con 1250 butacas y fue la mejor instalada del país con proyectores de 70, 35, 16 milímetros y equipos para diapositivas. Añade también que el Cine tuvo la audacia de programar los 365 días del año.

⁷⁵ Según un artículo de prensa firmado por el seudónimo Nozrag, el CCU junto a la Asociación Ecuatoriana de Bibliotecarios de Tungurahua desarrollaron cineforos para promover la educación cinematográfica en Ambato. Los ciclos de cineforos tomaron relevancia ya que, para el espectador en su relación hombre-imagen, “el cine

acuerdo con Lucía, el Departamento de Cine comenzó a funcionar con completa independencia de las oficinas de la Universidad y con una oficina que se encontraba junto a la de Relaciones Públicas. El Departamento estaba conformado por un núcleo de tres personas a tiempo completo: Ulises Estrella, director; Inés Narváez, periodista; y Lucía Lemos como asistente de programación⁷⁶. Mientras que, Guido Díaz, Juan Ávila, el conserje, José Yáñez, el encargado del tráfico de filmes en una motocicleta, los proyccionistas y Eduardo Arturo, administrador de la sala, trabajaban medio tiempo.

Figura 3.1 Cine Debate



Fuente: Nozrag, El Heraldo de Ambato, 25 de julio de 1971, Archivo Personal de Laura Godoy

Guido Díaz se había vinculado al Departamento de Cine por una relación previa con Ulises tanto en el Frente Cultural como por su participación en la publicación de las revistas ‘Pucuna’ y ‘La Bufanda del Sol’. Guido diseñó el logotipo del Cine Universitario cuando

debate da la oportunidad de transformar ese estado de conciencia en “toma de conciencia” y esa emoción estética en “juicio crítico”, es entonces cuando se logra la síntesis deseada” (Nozrag, El Heraldo de Ambato, 25 de julio de 1971, énfasis de Nozrag).

⁷⁶ De acuerdo con Guido Díaz, si bien Inés fue parte del Departamento de Cine, no estuvo “vinculada al grupo en términos conceptuales, era amiga de todos, ella trabajaba para la Editorial Universitaria, perdón, para la editorial no, para Relaciones Públicas. Ella trabajaba más con Iván Égüez” (Díaz, entrevista).

Ulises comenzó a trabajar allí, posteriormente participó de la programación del cine y luego se enfocó en la producción de material publicitario para el Cine de Arte Universitario. Lucía agrega que Guido diseñaba los afiches que no llegaban junto a las películas, como para los filmes de Eisenstein, específicamente para ‘Iván el Terrible’ (1944), “a veces tomando la programación que nos daban las distribuidoras u otras veces creando porque, por ejemplo, había embajadas que no nos entregaban material, entonces él creaba de acuerdo con la película para mandar a ‘El Comercio’” (Lemos, entrevista).

Mientras tanto en Ecuador, el 15 de febrero de 1972 un golpe de estado ubicó en el poder en tanto que dictador al General Guillermo Rodríguez Lara quien impulsó un gobierno basado en la nacionalización del petróleo, la modernización del Estado y la colonización del Oriente. De hecho, se impulsó la producción de documentales sobre las operaciones petroleras como el encargo de la Texaco a la Empresa Cuesta Ordóñez en 1972. (Vásquez et al. 1986). Por otro lado, la dictadura militar buscó hacer cambios estructurales en la CCE con la emisión del Decreto Supremo N°384 del 29 de mayo de 1972, dio lugar a una institucionalidad a cargo de la propaganda con el Decreto Supremo N°1348 y el Reglamento de la Secretaría Nacional de Información Pública (SENDIP) y, al siguiente año se emitió la Ley Nacional de Cultura expedida el 22 de febrero de 1973 mediante Decreto N°184 que concretaba la reforma a la normativa de la CCE. Así, se le permitió mantener su autonomía, aunque otorgándole el carácter de “institución apolítica”. Así mismo, se creó también el Consejo Nacional de Cultura (Zapater 2019).

En septiembre de 1973, en Chile, el Ejército derrocó a Salvador Allende y estableció una dictadura militar al mando de Augusto Pinochet. En este contexto, el clima político de Latinoamérica influyó también en la intelectualidad, Lucía comenta que el Departamento de Cine era frecuentado por exiliados chilenos que buscaban participar del movimiento cultural en la ciudad. (Lemos, entrevista). En ese contexto, el Departamento de Cine editó la Revista ‘1x1 Cine y Medios de Comunicación en Ecuador’, una revista con contenidos de corte sociológico, orientados por un lado a cuestionar la producción audiovisual enajenante y, por otro, a promocionar y difundir el trabajo realizado en el Cine Club Universitario y la programación realizada en el Cine de Arte Universitario.

1.3 Camilo Mena frente a Ulises Estrella

En el contexto político del país, el 12 de enero de 1976 Guillermo Rodríguez Lara fue derrocado y el país quedó en manos del Consejo Supremo de Gobierno⁷⁷. Cabe señalar que el año de 1976 es quizá el más relevante en términos de consolidación de los públicos del CCU puesto que, con los fondos de taquilla se restauró el Cine de Arte Universitario en su totalidad y, el 15 de enero de 1976 fue reabierto con la instalación de equipos de 70, 35, 16mm y Super 8 mm, audiovisuales y cambio de butacas. Fernando Loayza⁷⁸, público del CCU, recuerda que el arquitecto Carlos Fraga, director del Departamento de Construcciones de la Universidad Central, hizo la remodelación del Cine de Arte Universitario y que, cuando la sala fue reabierto, se proyectaron filmes como ‘Cantando bajo la lluvia’ (1952) de Gene Kelly y Stanley Donen y, ‘Lo que el viento se llevó (1939) de Víctor Fleming, a color. Por su parte, Lucía Lemos señala que mientras la sala permanecía cerrada, “trabajábamos con el Cine Club en otras salas me parece, pero no, no me acuerdo, me parece que había una en el colegio La Salle⁷⁹ donde nos prestaban para hacer las funciones del cine Club” (Lemos, entrevista).

Esta remodelación le permitió al Cine de Arte Universitario ser la primera sala de cine en el país con esta tecnología. De igual forma, Ulises, desde el Departamento de Cine, incursionó en la codirección con el medimetro documental ‘Asentamientos humanos medio ambiente y petróleo’ dirigido también por el argentino Mauricio Berú. Así mismo, el Departamento de Cine coprodujo con la Universidad de los Andes de Mérida, Venezuela y el Grupo Ukamau de Bolivia el filme de ficción ‘*Llucshi Caimanta*’⁸⁰ (Fuera de Aquí!) del director boliviano Jorge Sanjinés. Dicho filme, expresión del Nuevo Cine Latinoamericano, inscribió al Ecuador en esta cinematografía, aunque hasta el momento no ha sido reconocido como tal. Mónica Vásquez, se vinculó al Frente Cultural en la realización del periódico Prensa Obrera junto a Estela Garzón y Ulises Estrella. Esta militancia la condujo a colaborar en la difusión de cine en pueblos, comunidades campesinas, ya que Ulises había propuesto salir de la sala de cine ya que su objetivo era el activismo cultural más que la politización de acuerdo con un partido en

⁷⁷ Junta Militar y última dictadura del país. Estuvo compuesta por Admr. Alfredo Poveda Burbano, Gen. Luis Leoro Franco y Gen. Guillermo Durán Arcentales. Una de sus gestiones consistió en dar lugar a las elecciones de 1978-1979 en el llamado ‘retorno a la democracia’ en la cual ganó Jaime Roldós Aguilera, presidente del Ecuador desde el 10 de agosto de 1979 hasta su muerte el 24 de mayo de 1981.

⁷⁸ Fernando Loayza, entrevista por Eliana López, 02 de marzo de 2020

⁷⁹ El cine del que habla Lucía fue el cine Quito ubicado en la propiedad del colegio La Salle. Es comprensible que pudiesen realizar allí las funciones ya que Ulises tenía cercanía con este colegio por su formación educativa y su trabajo en la enseñanza allí con los salesianos (Valdivia, 1986).

⁸⁰ El filme se encuentra disponible en la Cinemateca Digital de Ecuador:
<http://www.cinematecanacionalcce.com/Peliculas/Detalle/2055>

específico. En esas condiciones, Mónica comenzó a difundir los filmes del Grupo Ukamau en el país y, tuvo también un papel como extra en ‘Fuera de Aquí!, “nada más estaba en un paredón y me mataban” (ríe). (Mónica Vásquez, entrevista). De hecho, Alfonso Gumucio Dagron recuerda que, el martes 15 de julio de 1975, antes de partir a Lima, tras haber terminado su trabajo en el rodaje de ‘¡Fuera de aquí!’, asistió a una función en este cine. Aunque él menciona en su ‘Diario de rodaje’ que la proyección se realizó en el Colegio La Salle, claramente fue realizado en el Cine Quito con la organización del Cine Club Universitario debido a la correspondencia de fechas de programación de dichos filmes en el Cine Quito, según el catálogo de proyecciones realizado para esta investigación. Así, Gumucio comenta,

Hoy proyectaban *El coraje del pueblo* en el marco de un Festival de Cine Latinoamericano, organizado a duras penas pero con dos o tres películas buenas: *La hora de los hornos* por ejemplo. Por Cuba había *Escambray*, por Ecuador había *Primero de Mayo* de Guayasamín. Por Colombia la interesante *Qué es la Democracia*. (Gumucio Dagron 2015, 150, énfasis de Gumucio Dagron)⁸¹

En estas condiciones, el Departamento de Cine gozó de una fuerte institucionalidad que le valió el reconocimiento en el Congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina en Mérida, Venezuela de 1976. Tal y como había sucedido en el ‘Encuentro de Cineastas Latinoamericanos’ en Caracas, Venezuela en 1974. Sin embargo, en febrero de 1976 cambiaron los cargos directivos en la Universidad Central: Camilo Mena, militante del PCMLE, fue elegido en Asamblea Universitaria como Rector de la Universidad para el período del 13 de febrero de 1976 al 10 de marzo de 1980. Aunque, en un principio, ejerció como rector encargado entre el 18 de enero al 19 de mayo de 1972. Como indica Sofía Zapata (2013), el triunfo de Mena significó la consolidación del maoísmo al interior de la Universidad. En efecto, el fraccionamiento al interior de la Universidad complejizó el clima a nivel estudiantil. En este sentido, me pregunté por esta división política al interior de los cineforos, pero Lucía Lemos aclaró que, aunque entre el público “sí había intelectuales que eran más ‘chinos’, que no se acercaban mucho a nuestra oficina, pero tampoco es que se bronqueaban ni nada” (Lemos, entrevista). Sin embargo, en 1978 el Vicerrectorado impulsó la fiscalización a la labor de Ulises pues, como había señalado previamente, militó en el PCMLE

⁸¹ El corto documental señalado por Ecuador corresponde a los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín, realizado en 1973.

y también fue expulsado. En consecuencia, tanto el Triunvirato Militar como el Rectorado de Mena se opusieron a la actividad del Departamento de Cine y a Ulises. Ulises identificó que, el rectorado de Camilo Mena, con el apoyo de la representación universitaria de la Federación de Estudiantes Universitarios de Ecuador (FEUE), que el rectorado controlaba, inició una campaña contra el Cine de Arte.

¿Qué el Cine Universitario no rendía económicamente? Mentira les demostré que rendía económicamente, ¿Qué en el Cine Universitario solo se dan películas soviéticas?, les hice una estadística y les demostré que más se daban películas norteamericanas, ¿Qué en el Cine Universitario no se dan películas para el gran público?, les di la película “Tiburón” para el gran público y le iba cortando cada cosa, y de repente metieron a la Contraloría una Auditoría para comprobar que Ulises Estrella era un ladrón (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

Según el informe ‘Departamento de Cine qué hace y cuánto aporta a la Universidad’ (5 marzo de 1979) elaborado por Ulises Estrella, el Cine Club Universitario reinició actividades gracias al préstamo de filmes para proyectar cada quince días con cineforo de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Se añade que, vendieron 800 carnés de los 1000 elaborados. Así, se argumentó que con los fondos de la taquilla se hicieron cursos de cine, “se compró una filmadora de 16mm., cuatro proyectores de slides sincronizados, una planta eléctrica para llevar cine a los pueblos más remotos, un transporte para la movilización, 40 películas educativas que compras en ese entonces (...)” (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986). De igual forma, en dicho informe destaca las actividades del Departamento de Cine. Aunque menciona al Cine Club Universitario, el Cine Club Infantil y la Revista ‘1x1’, cabe destacar también la creación de la Cinemateca Universitaria, la cual se consolidó como un organismo de archivo y difusión puesto que tuvo alta demanda en préstamos de filmes para instituciones y organizaciones: solo en Quito hubo 190 filmes en préstamos fuera de la Universidad y 270 en el país. Sin embargo, tanto los cineclubes, la revista, como la cinemateca del Departamento de Cine fueron afectados por la fiscalización impuesta por el Rectorado.

En efecto, se creó el Cine Club Colegial dirigido por Lucía Lemos y el Cine Club Infantil, dirigido por Hugo Borja, con un público de 500 asistentes en promedio, fue incentivado en

1978 los domingos por la mañana donde las niñas y niños “realizan una invaluable experiencia ideológica en debates con filmes para niños, cumpliendo con el principio desalienante y desmitificador que con el cine se puede lograr ampliamente” (‘Departamento de Cine qué hace y cuánto aporta a la Universidad’, 5 marzo de 1979, 8). Al respecto, Hugo Borja me planteó sacar copias de su archivo personal pues tiene fotos dirigiendo el cineforo en el Cine Club Infantil.⁸²

Desde ahí a los guaguas les hacía razonar, más que nada la intención era que el niño no se siente ahí a ver sin razonar sino se siente, vea y debata, discuta. O sea, el nivel de los niños subió ¿no? O sea el Ulises tenía unas cosas muy lindas (Borja, entrevista).

Por su parte, el Cine Club Colegial tuvo la participación de estudiantes de los colegios públicos Mejía, 24 de Mayo, Manuela Cañizares, Montúfar, María Angélica Hidrovo y Luis Napoleón Dillon. Se reunían los miércoles en la tarde para preparar material complementario para entregarlo antes que la película se exhibiera el sábado. Así, por ejemplo, el documento ‘Tema: El petróleo en Ecuador y el mundo’ del Cine Club Colegial N.º 10, febrero de 1977, es reproducido por Laura Godoy (2006), para dar cuenta el nivel de preparación que se tenía para la exhibición del sábado 26 de febrero de 1977, a las 9 a.m.: los puntos abordados fueron ¿Qué es el petróleo?, productos del petróleo, intereses económicos que se mueven alrededor del petróleo, quienes dominan el petróleo en el mundo, situación de la explotación petrolera en el Ecuador, filme: un caso verídico de violencia multinacional ‘El caso Mattei’ (1972) de Francesco Rosi y, finalmente, libros que ayudarán a profundizar el tema y que se recomendaba leer.

2. Una economía visual de la exhibición cinematográfica entre 1966 y 1979

Como vimos previamente, entrada la década de 1960, el único cineclub activo en Quito fue aquel dirigido por Luis Campos Martínez del CCEOC. En 1964 funcionó por un corto tiempo el Cine Club Cultural, en 1966, abrió el Cine Club de la Crítica, dirigido por Hernán Rodríguez Castelo y, a fines de ese año, se creó el Cine Club Universitario. Aunque estos cineclubes debieron insertarse en la programación de salas de cine comerciales, fue su única opción para realizar exhibiciones de cine arte. Tan solo el Cine Club Universitario a principios de la década de 1970, consiguió cambiar esa dinámica, administrar y exhibir en la

⁸² Sin embargo, al cierre de esta investigación la pandemia no permitió mejores condiciones para acceder a este archivo.

única sala de cine arte entonces en la ciudad: el Cine de Arte Universitario que, anteriormente, estuvo rentado a una distribuidora de cine comercial mexicano, aunque en ningún documento disponible se indica cuál.

Alfredo Breilh considera que, hasta entonces, no había una cultura cinematográfica ya que era muy raro que el cine europeo en pleno apogeo llegara al país. Ciertamente, filmes del neorrealismo italiano y de los nuevos cines no llegaban a Ecuador, pero si lo hacían, no se exhibían abiertamente. (Breilh, entrevista). En este sentido, los cineclubes católicos, con un enfoque pedagógico de educación en las imágenes con fines moralizantes y apolíticos había promovido la exhibición de cine arte bajo sus condiciones. Mientras tanto, quienes no se formaron en la educación católica, crecieron ignorando la existencia de este cine. En ese contexto, el Cine Club Quito y el Cine Club Cultural, dirigidos por jóvenes escritores, ampliaron la circulación de este cine por otros espacios y miradas. En el caso del Cine Club Cultural, ligado al Tzantzismo, se buscó precisamente democratizar el acceso de las expresiones artísticas, comúnmente relacionadas con la alta cultura. Aunque tan solo un pequeño grupo de intelectuales fue parte de las proyecciones realizadas por el Cine Club Cultural, fue con el Cine Club Universitario que esto se amplió a diversos públicos de la ciudad.

Valeria Guerrero del Pozo (2013), precisa que a mediados de 1950 existían ya cuatro circuitos de exhibición en Quito: Empresa de Teatros y Hoteles de Quito C.A., fundada en 1945 por los hermanos César y Carlos Mantilla, llamada en adelante Empresa de Teatros y Cinemas de Quito, Daniel Cadena, Miguel Ángel Ricaurte que, para 1956 pudo haber pasado a ser la Empresa Jaramillo y Cadena (J. y C.) y, el Teatro Coliseo con programación poco regular. De igual manera, una distribuidora con presencia en ese momento fue la Distribuidora ecuatoriana de filmes con vínculos con los circuitos de exhibición antes mencionados.⁸³

2.1 La incorporación del cine arte a través del Cine Club Universitario

La primera actividad bajo la dirección de Ulises Estrella se realizó el 21 de enero de 1967 con una retrospectiva del cine mudo expresionista alemán. Según el artículo ‘Balance del año 66

⁸³ Teatros y Cinemas de Quito: Bolívar, Central, Variedades, Colón, Alameda, Cumandá, Puerta del Sol; Daniel Cadena: Pichincha, Capitol, Hollywood, América, Espejo; Jaramillo y Cadena: Mariscal, Avenida, Granada. El Teatro Granada fue propiedad del circuito Ricaurte (Guerrero del Pozo 2013).

en el cine⁸⁴ (Pucuna No.7 1967) en el país existió entonces un choque entre el considerado buen cine y el cine comercial favorecido en su circulación por empresarios y censores. Frente a esa oferta cinematográfica, dicho artículo celebra que haya sido posible conocer filmes como ‘Morir en Madrid’ (1963) de Frédéric Rossif, ‘Tarahumara’ (1964) de Luis Alcoriza, así como ‘Los camaradas’ (1963) de Mario Monicelli, lo cual fue calificado como “un gran despertar”. En marzo presentó la Semana del “Cine joven español” que, previamente había sido anunciada en la Revista Pucuna No.7 como “Festival del nuevo cine español” a realizarse del 4 al 10 de marzo. En este horizonte, Iván Carvajal afirma que este Cine Club, permitió “al público quiteño vincularse a la historia del cine y al cine de vanguardia del momento” (Carvajal 2001, 25). En ello coincide Laura Godoy (2006) quien indica que el objetivo del Cine Club fue orientar al público de diversos sectores hacia la comprensión del cine como arte al mismo tiempo que se convirtió en ventana y promotor de exhibición de filmografía de cineastas preocupados por la dimensión social del cine latinoamericano que en adelante fue conocido como Nuevo Cine Latinoamericano.

Por otro lado, en el artículo mencionado se destaca el trabajo tanto del Cine Club Universitario y de la Escuela de Cine del Centro de Artes por gestar “un organismo conductor, director y organizador de festivales cinematográficos encaminados a instruir y orientar a todos los públicos”⁸⁵ (“Balance del año 66 en cine”. *Pucuna* N°7, marzo 1967, 28) Más adelante, se añade que estos públicos lo conforman intelectuales y artistas quienes son parte de los cineforos.

Sin embargo, la intención de los debates no debe circunscribirse a estos estratos sino ampliarse hacia los hasta hoy elementos pasivos (por el grado de aculturización que soporta Latinoamérica) instruyéndolos, motivándolos e impulsándolos mediante la explicación clara,

⁸⁴ Aunque no tiene firma de autoría, es posible adscribirlo a Ulises Estrella, director para entonces del Cine Club Universitario.

⁸⁵ El mismo artículo finaliza indicando que, “La proyección de esta campaña en grande, concluirá (estamos seguros) en la obtención de un Instituto Nacional de Cinematografía, que haga realidad la intensa voluntad de hacer un cine nuestro, que diga cosas por nosotros y para todo el mundo, que desmitifique las falacias de los depredadores de nuestra historia y rompiendo mitos y tabúes llame a la hermandad y lucha de nuestro pueblo” (“Balance del año 66 en cine”. *Pucuna* N°7, marzo 1967, 29) Tal afirmación se haría realidad en 2006 con la aprobación de la Ley de Fomento de Cine Nacional que ordenaba la creación del Consejo Nacional de Cine encargado de ejecutar dicha ley. Más tarde, con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura de 2016, se ordena la transformación del Consejo Nacional de Cine en Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) que, en el contexto de reducción estatal implementada por el gobierno de Lenín Moreno Garcés, en medio de la crisis empeorada por la pandemia, ordena mediante Decreto Ejecutivo 1039, la fusión del ICCA y el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC), provocando con ello un retroceso a las ganancias históricas en el campo del cine y el audiovisual, sentadas como se verá, en el desarrollo de la presente investigación.

concreta, y social de lo que cualquiera de los filmes a presentarse dice (“Balance del año 66 en cine”. *Pucuna* N°7, marzo 1967, 28).

Siguiendo esta línea, en el artículo ‘¿A dónde va el cine contemporáneo?’ el debate se centra en la cuestión del espectador. Allí, Ulises Estrella plantea que el público acepta el cine que resulta de un mercado que regula e impone su gusto, al mismo tiempo que ignora el trabajo que implica realizar filmes “de contenido y trascendencia”, por lo cual enfatiza en la necesidad de “una educación paralela al desarrollo de la estética cinematográfica” (“¿A dónde va el cine contemporáneo? *Pucuna* N°8, octubre 1967, 28). Esta motivación por el trabajo sobre la pasividad del público responde a la militancia de Ulises en el Tzantzismo. De acuerdo con Iván Carvajal, los cineclubes que se habían creado hasta entonces tuvieron una posición conservadora-religiosa, mientras que el Cine Club Universitario tuvo una postura democrática y laica. En ello coincide Regina Katz,

en las sesiones del Cine Club local en los primeros años durante los foros intervenían pocas personas y algunos, - que se consideraban eruditos de cine -, daban pequeños o largos discursos. Ulises democratizó hábilmente esos estilos conduciendo al diálogo, lo cual significó un gran aporte respecto del sentido de la participación y una distinta manera de comprender el arte y la cultura (Katz, entrevista).

En efecto, mientras Iván era estudiante de la Universidad Central, comenzó a asistir a las funciones del Cine Club Universitario en 1967 junto a su padre quien había sido maestro de matemáticas de Ulises en su adolescencia lo cual creó una amistad entre ellos. Su vinculación primero como público se debió al trabajo de Ulises que destacaba por ofrecer “una experiencia especial de introducción y apreciación al cine que estaba a la orden de quienes tuviesen intereses de tipo intelectual, artístico o simplemente en torno del cine” (Carvajal, entrevista). Por otro lado, cuando pregunté a Alfredo cómo se relacionó con el Cine Club Universitario, me dijo: “¡Uchikas!” No pudimos evitar reír cuando continuó: “Ha de ser de metiche, digamos”. En el contexto en el que Alfredo creció, era más accesible la literatura que el cine, por ello había imaginado su futuro como escritor. Sin embargo, cuando supo del Cine Club dirigido por Ulises se interesó y,

Seguramente asistí a algunas funciones del Cine Club Universitario y algún rato ya, como yo hablaba en esos foros, me permitía hacer mis comentarios [ríe] y todo. Ahí ya le identifiqué, él me habrá identificado, ya después nos hicimos amigos. Luego me acerqué yo y, durante un

tiempo bastante corto, en esos años, justo del 69 al 70 trabajé en la Universidad, bueno, yo estudiaba filosofía y daba clases (Breilh, entrevista).

Esta apertura a nuevas cinematografías condujo al CCU a crear el Cine Club Estudiantil el cual fue organizado entre Ulises, Luis Enrique López, presidente del Consejo Estudiantil del colegio Mejía y que luego fue estudiante en la UCE, e Iván Carvajal. El Cine Club Estudiantil fue organizado en el cine de la Escuela Espejo, lo cual no dejaba de ser difícil al trabajar con adolescentes en la introducción a la reflexión cinematográfica. Iván les recuerda como un público difícil porque tras ver el filme ‘El Evangelio según San Mateo’ de Pier Paolo Pasolini comenzaron a silbar. Así mismo, Iván dirigió un cineforo en el Cine Quito cuando Ulises no podía hacerlo. Además, precisa que era necesario preparar el debate para poder organizar el foro pues, a veces Ulises, Alfredo, Luis López o el mismo Iván veían el filme antes de la función. Iván señala que el Cine Club Estudiantil duró menos de un año lectivo debido a que fue una experiencia muy difícil. Recuerda que les llegó un filme canadiense que trataba la vida de una comuna de hippies en el campo. Sin embargo, el problema radicaba en que el idioma de la película se encontraba en un inglés completamente en jerga, debido a esto tanto Iván como Ulises tuvieron que llamar a una proyección a amigos que hablaban inglés o que estudiaron en Estados Unidos para poder comprenderla y aun así, nadie entendió nada. Sin embargo, el filme ya había sido anunciado “y Ulises se escapó, me llamó por teléfono a decir que se había enfermado su esposa, que estaba cerca de dar a luz entonces que tenía una urgencia médica. Yo siempre consideré que fue una huida” (risas)” (Carvajal, entrevista). Le pregunto en qué año fue, “68, 69, 68”, contesta. La proyección se realizó en Cine del Teatro Espejo con lleno total e Iván a sus 20 años tuvo que dirigir el cine foro donde nadie había entendido nada.

En estas condiciones, mientras se buscaba exhibir los nuevos cines, en el país las coproducciones México-ecuatorianas habían cooptado salas y públicos.⁸⁶ Filmes como ‘Cómo enfriar a mi marido’ (1967) y ‘24 horas de placer’ (1969) de René Cardona Jr. gozaron de la permisividad de la Censura Municipal al ser exhibidas en ocho salas de la ciudad en simultáneo, cuando filmes considerados ‘excelentes’ podían exhibirse hasta en cinco salas

⁸⁶ De acuerdo con Iván Carvajal, en el artículo ‘Rechacemos...!... el falso cine ecuatoriano’, el cine calificado como ecuatoriano tenía cuatro de años de existencia en 1969. En efecto, según el artículo ‘México y Ecuador, un romance de película’ (San Miguel 2020), publicado en diario Expreso de Ecuador, los filmes fueron producidos por la Filmadora Ecuatoriana Sociedad Anónima, establecida en 1965 con capital ecuatoriano y con la producción ejecutiva del mexicano Alberto López.

máximo. Esto responde a que, tanto distribuidoras, exhibidoras y la Censura Municipal en Quito propiciaron las condiciones para la circulación del cine comercial que, tanto Iván como Ulises cuestionaron. Así, Ulises indicó que en los cines municipales ‘Espejo’ y ‘Rumiñahui’ no se exhibía cine educativo, al mismo tiempo que la Censura Municipal permitió la exhibición de cine mexicano en los cines eróticos ‘Hollywood’ y ‘Mariscal’ (‘Cultura y Censura en el cine’, *Cine Club Universitario No.1*, abril 1969).

En este horizonte, Iván Carvajal explica que estos filmes calificados como ‘cine ecuatoriano’, en realidad respondieron a una producción, equipo de actores y distribución mexicana, donde el país y la ciudad se limitaban a ser locaciones capaces de demostrar estar al nivel que cualquier metrópoli. Con estas consideraciones, Carvajal explica que es comprensible que este cine haya tenido tanta acogida, consiguiendo permanecer en cartelera hasta quince días siempre con salas llenas ya que allí el público ve los lujos a los que puede acceder a través del filme. (‘¡¡Peligro.! Envenenamiento colectivo en acción..!’ , *Cine Club Universitario No.1*, septiembre 1968), (‘Rechacemos..! el falso cine ecuatoriano’, *Cine Club Universitario No.1*, abril 1969).

Lucía Lemos añade que en ese entonces se convocaba al público a través de la publicidad en la prensa, ya que allí se podía consultar las carteleras cinematográficas de la ciudad. (Lemos, entrevista). Sin embargo, el Cine Club Universitario aún se desenvolvía con informalidad ya que el cine no era administrado por la Universidad y no había recursos para desarrollar esta actividad, aunque Ulises tenía un cargo en la Universidad por lo que percibía un ingreso. Sin embargo, Iván destaca que, a pesar de que,

la Universidad Central siempre fue una Universidad pobre, pagar a un funcionario y dar la sala de cine una vez cada semana o cada quince días, no sé cuántos días al año, era una cuestión significativa en ese momento. Esto continuó hasta los años 70 (Carvajal, entrevista).

En consecuencia, el escenario en el que los cineclubes y, en especial, el Cine Club Universitario comienzan a funcionar es en uno en el que las inquietudes sobre la cultura pasaban mayoritariamente por la literatura. Incluso, cuando el CCU comenzó a funcionar, en la búsqueda de ganar el tiempo perdido en la exhibición cinematográfica del cine arte, llegaba muy poca información sobre cine que, de hecho, era aquella a la que Ulises se había suscrito. Mientras tanto, los filmes llegaban por dos vías: la de los circuitos comerciales y que, en

ciertos casos, requerían ser comentadas a partir de un análisis crítico en el cineforo y, la de las Embajadas que promovían ciclos o festivales de los nuevos cines: Nueva Ola Francesa o *Free Cinema*. Así mismo, la cinematografía de Ingmar Bergman ocupó un lugar destacado, de acuerdo con su presencia en el historial de los filmes presentados por el CCU y en su revista.

En este marco, el CCU, incorporó también en su programación filmes del Nuevo Cine Latinoamericano. De acuerdo con Georges Sadoul, el cine en Latinoamérica estuvo ligado al desarrollo del cine estadounidense, en tanto que otro reflejo de dependencia y colonización. Frente a ello,

el nuevo cine apareció cuando ese rechazo justo al viejo cine alcanzó no sólo sus formas expresivas sino también la manera de insertarse en los procesos culturales (y aquí *lo cultural* está usado en su sentido más abarcador y definitivo), tomando partido a favor de las fuerzas más revolucionarias incorporadas a la lucha (Sadoul 1991, 568).

En este horizonte, el Nuevo Cine Latinoamericano estuvo influenciado por los nuevos cines en general y el neorrealismo italiano tanto en su estética como en su estrategia política (Rich 1992; Mestman 2016). De acuerdo con B. Ruby Rich (1992), se trató de aplicar las peculiaridades del neorrealismo, como el llevar las cámaras a las calles para trabajar en escenarios fuera de los estudios y actores no profesionales, adaptándolas a las condiciones latinoamericanas ya que el escenario político propició el desarrollo de una cinematografía que problematizara sus condiciones de realización, así como la relación espectador-filme hasta entonces existente⁸⁷. En efecto, el campo cultural latinoamericano, influido por la Revolución Cubana se encontraba atravesado por la necesidad de expresar a través del arte su lucha por la liberación latinoamericana. En consecuencia, Mestman (2016), considera importante tener en cuenta su diálogo con el discurso epocal del latinoamericanismo junto a la importante circulación de filmes a partir de mediados de 1960 y los vínculos entre cineastas que hallaron un epicentro en el Instituto Cinematográfico Cubano (ICAIC), fundado en el gobierno de Fidel Castro en Cuba, en los festivales y encuentros regionales (Viña del Mar, 1967; Mérida,

⁸⁷ Según Rich (1992), el neorrealismo atravesó América Latina de la mano de diferentes actores en tres direcciones: Luis Buñuel, aunque es considerado por la autora como pre-neorealista en su estética; Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Birri y Gabriel García Márquez quienes se formaron en el Centro Experimental de Cinematografía de la Universidad de Roma y, Nelson Pereira dos Santos en Brasil quien, sin haber viajado a Roma, con su largometraje 'Río 40 grados' (1955) se convirtió en el primer filme del *cinema novo*.

1968 y Viña del Mar, 1969), y en los viajes de realizadores por Santiago Álvarez con su Noticiario ICAIC Latinoamericano, u otros realizadores.

De allí que sea necesario considerar al V Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, así como el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, realizado del 1 al 8 de marzo de 1967 en Chile como el origen de la identificación de un cine por la dignidad latinoamericana. Allí estuvieron presentes los realizadores Glauber Rocha, Julio García Espinoza, Jorge Sanjinés, Fernando Birri, Fernando Solanas y Osvaldo Getino, así como los chilenos Miguel Littín, Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel entre otros. En consecuencia, este espacio de intercambio entre las experiencias de los nuevos cines de la región propició la problematización de la división cultural, la necesidad de la conformación de un frente unido de cineastas latinoamericanos que posibiliten un circuito de distribución y exhibición en la región, así como de una comunicación efectiva entre el cine y su público, para lo cual era necesario identificar quiénes lo componían o lo podrían componer puesto que este cine buscaba concientizar (Sadoul 1991; Mouesca 1988).

Si bien en 1967 este encuentro había permitido que los realizadores latinoamericanos se acercaran, Ecuador aún estaba lejos de un intercambio de este tipo. Sin embargo, con la participación de Ulises en una mesa redonda en la Muestra Internacional de Nuevo Cine realizada en junio de 1968 en Pésaro, donde se trató las posibilidades, impedimentos y aspiraciones del cine latinoamericano. Allí, reafirmaron también su compromiso por la unidad latinoamericana de cineastas de vanguardia, así como la lucha por tener las mismas oportunidades y garantías entre países super y subdesarrollados.⁸⁸ Esta experiencia fue determinante para que el Cine Club Universitario considere dentro de su programación también al Nuevo Cine Latinoamericano en el marco de su apertura a los nuevos cines ('El nuevo cine en la Muestra de Pésaro', Cine Club Universitario N°1, septiembre 1968).

⁸⁸ En la mesa redonda estuvieron presentes Fernando Birri, Octavio Getino, Juan José Jusid, Edgardo Pallero y Fernando Solanas de Argentina; Julio Bressane, León Hirszman, Paulo César Sarraceni y Alex Viany de Brasil; Carlos Álvarez y Federico Norden de Colombia; Julio García Espinoza y Enrique Pineda Barnet de Cuba; Tomás Pérez Turrent de México, Walter Achugar de Uruguay y Ulises Estrella de Ecuador. Allí la crítica calificó como mejores filmes entre otros a 'La hora de los hornos' de Fernando Solanas y Octavio Getino, así como a 'Proezas de Satanás en la Villa de Leva-e-Traz' de Paulo Gil Soares (Cine Club Universitario N°1, septiembre 1968).

Por otro lado, del 13 al 19 de diciembre de 1968, el CCU presentó el ‘Festival Retrospectivo Italiano’ compuesto de filmes del ‘*cinema nuovo*’ italiano⁸⁹ cuya expresión característica es el llamado ‘cine molotov’ que, de acuerdo con Iván Carvajal, aborda un tema desde una concepción social, así como desde una técnica nueva: la dialéctica del filme se construye a partir de tesis y antítesis que genera una síntesis violenta, vertiginosa y destructiva. (Crítica ‘China se avecina’, Cine Club Universitario No.2, diciembre 1968). Siguiendo esta línea, en el artículo ‘El nuevo cine latinoamericano visto por ojos latinoamericanos’, se reconoce que, “el momento de la pasión -violenta- del nuevo cine latinoamericano debe ser puesto a foco: revolución en la revolución, “pasión nítida”” (Cine Club Universitario No.3, abril 1969).

Por su parte, el Festival del Cine Brasileño realizado en abril de 1969⁹⁰, aunque no todos sus filmes correspondieron a la expresión del ‘*cinema novo*’, el Festival “constituyó el primer esfuerzo del Cine Club Universitario por acercarnos al cine latinoamericano y, en general, al cine del tercer mundo, del mundo subdesarrollado” (‘Cine Brasileño Primer Festival de Cine Latinoamericano en el Ecuador’, *Cine Club Universitario No.4*, junio 1969). Finalmente, antes del cierre de la Universidad Central, el CCU, exhibió en junio de 1969 el segundo Festival de Cine Francés⁹¹, puesto que el primero se realizó en 1967 con filmes de Alain Jessua, Claude Berri y Jean-Luc-Godard. En estas condiciones, los nuevos cines europeos tenían muy poca acogida entre los distribuidores de cine, pero eran el principal interés del CCU.

En realidad, Alfredo recuerda haber visto ‘La Dolce Vita’ y ‘8 ½’ de Fellini en el CCU “y no eran películas que se den comercialmente ya que había una especie de subvaloración y de mal acostumbamiento del público ¿no? se pensaba que al público no le iba a interesar” (Breilh,

⁸⁹ Se exhibieron los filmes ‘Fumo di Londra’ (1966) de Alberto Sordi, ‘El extranjero’ (1967) de Luchino Visconti, ‘La estación de nuestro amor’ (1966) de Florestano Vancini, ‘El momento de la verdad’ (1965) de Francesco Rosi, ‘La armada de Brancalione’ (1966) de Mario Monicelli, ‘El padre de familia’ (1967) de Nanny Loy, ‘El desierto rojo’ (1964) de Michelangelo Antonioni. También se exhibió ‘China se avecina’ (1967) de Marco Bellocchio como antesala del Festival.

⁹⁰ Los filmes exhibidos en el Festival del Cine Brasileño en abril de 1969 fueron ‘El pagador de promesas’ (1962) de Anselmo Duarte, ‘Edu, corazón de oro’ (1966) de Domingos de Oliveira, “Viaje a los senos de Duilia’ (1964) de Carlos Hugo Christesen, ‘La hora y la vez de Augusto Matraga’ (1965) de Roberto Santos, ‘Proezas de Satanás en la villa de Leva-e-Traz’ (1967) de Paolo Gil Soares y, ‘El caso de los hermanos Naves’ (1967) de Luis Sergio Pearson. (Cine Club Universitario N°3, abril de 1969)

⁹¹ Los filmes exhibidos fueron ‘Mouchette’ (1967) de Robert Bresson, ‘Los corazones verdes’ (1967) de Édouard Luntz, ‘La piel dulce’ (1964) de François Truffaut, ‘El hombre que valía millones’ (1967) de Michel Boisrond, ‘Yo te amo, yo te amo’ (1968) de Alain Resnais, ‘Asterix y Cleopatra’ (1968) de René Goscinny y, ‘Mazel Tov o El matrimonio’ (1968) de Claude Berri. De igual forma, se exhibió ‘Napoleón’ (1927) de Abel Gance como antesala al Festival.

entrevista). Alfredo destaca que cuando sabían que llegaría un nuevo filme, comenzaban a promocionar su proyección con quince días o un mes de anticipación. De igual forma, el público se enteraba que llegaría este tipo de cine, identificado por tener más diálogos que acción, acudía y comenzaba a vincularse con otras producciones; pero el CCU no podía ser regular puesto que no siempre se tenía la certeza de contar con los filmes. Si bien el modelo ideal era quincenal, en un horario con menor afluencia de público, (recordemos que la proyección del Cine Club compartía cartelera con la programación del Cine Universitario), con un momento tras la proyección para discutir el filme donde los jóvenes comenzaban a hablar sobre el nuevo cine que llegaba por dos vías: Embajadas o descartes del circuito comercial. De hecho, las distribuidoras estaban vinculadas al circuito de exhibición de cine hollywoodense de la familia Mantilla. También se encontraba el circuito del cine mexicano que exhibía en el Cine Pichincha.

En este horizonte, los cineclubes se constituyeron en espacios de formación que convivieron con la televisión que había llegado para un cierto sector de la población que podía acceder a costear su precio. Alfredo añade: “La televisión pasaba cine y series gringas ya super desgastadas entonces no había dónde ver cine. Que haya un cine club era una maravilla pues toda la gente se daba cita porque no tenías otra posibilidad de ver las películas” (Breilh, entrevista). Cabe añadir que, en este contexto incluso el cine era percibido para la mayor parte de la población como una expresión de puro entretenimiento. De allí que, para la mayor parte de mis entrevistados las primeras experiencias relacionadas con la exhibición de cine, pasaron por el cine comercial y el cine de barrio. Iván señala que estos cines⁹², caracterizados por ser salas pequeñas, generalmente parte de hogares de familias, exhibían películas mexicanas o argentinas de 16mm. Aunque es necesario precisar que dicho cine comercial era mayoritariamente mexicano y argentino frente al de habla no hispana puesto que los públicos no alfabetizados o de bajo nivel en la fluidez lectora tenían en él una barrera idiomática, así como en la imposibilidad de seguir los subtítulos para comprender los diálogos en el filme.⁹³

⁹² Me habla de la familia Baca, cuyo cine Baca estaba ubicado en la calle Nueva York en el barrio de San Juan en Quito.

⁹³ Iván Carvajal recuerda que eran exhibidos filmes cuyos protagonistas eran Cantinflas, Tin Tán, el Indio Fernández, María Félix, Dolores del Río, Pedro Infante, Negrete, Libertad Lamarque.

Dentro del circuito de exhibición comercial, hubo aquellas salas de cine que se especializaron en cine erótico⁹⁴ como el cine Hollywood y Granada donde incluso se podía encontrar filmografías de directores destacados en la cinematografía mundial. Así se exhibían filmes suecos, como ‘El Silencio’⁹⁵ de Ingmar Bergman que fue proyectado en el Hollywood. Para Iván, estas salas, eran los lugares “donde los adolescentes íbamos obviamente por descubrir las figuras ligadas con la sexualidad, pero claro, como digo, ahí podía haber desde pornografía barata hasta gran cine que se mezclaba sin ningún tipo de precisión” (Carvajal, entrevista). En este sentido, se esperaba que tales filmes respondieran al género de la sala exhibidora. Iván comenta que junto a Ulises descubrieron un filme del director griego Michael Cacoyannis (1922-2011), que lo exhibían como,

cine en esa mezcla entre erótico y pornográfico en el Cine Granada, que no sé qué de las vírgenes⁹⁶, [mientras ríe], un título ridículo que tenía nada que ver con la película (...) era la época de las actrices como Melina Mercouri e Irene Papas, de pronto una película no me acuerdo si fue por el nombre del director que le sonó a Ulises o por qué, que descubrimos que estaban dándola (Carvajal, entrevista).

En este horizonte, Iván señala que con filmes como estos a veces era necesario sugerir que fueran a verlos a estas salas y, en otras ocasiones sí era posible proyectarlos en el CCU como con ‘El Silencio’ de Bergman, aunque Iván comenta que no pudo estar presente en aquella ocasión. Este punto es relevante para mencionar cómo los filmes de la época estaban sujetos a proyecciones casi únicas, en las que no había seguridad de volver a ver estos filmes por lo que era necesario esperar a verlos proyectarse en otras ciudades, incluso países cuando los filmes no llegaban al país. Por ejemplo, comenta que ‘Teorema’ (1968) de Pier Paolo Pasolini tuvo que verla en Lima, aunque el público inundó la sala con silbidos puesto que esperaban “ver una película pornográfica entonces no entendían nada de lo que pasaba ahí” (Carvajal, entrevista).

Debemos recordar también que nos situamos en un momento en el que la exhibición de cine dependía de las únicas copias que las distribuidoras ponían a circular en una o varias salas de

⁹⁴ En 2017, cerró la sala de cine Hollywood, última sala de cine del Centro Histórico de Quito dedicada a este género mientras que le sobrevivía el cine América en el centro norte de la ciudad hasta el decreto de emergencia causada por la pandemia. Esta sala cerró en marzo 2020, dando fin a las antiguas salas de cine en Quito.

⁹⁵ Estrenada en 1963. Una copia de esta película me regaló Fernando Loayza.

⁹⁶ No sé si se refiere a ‘Las troyanas’ de Michael Cacoyannis de 1971 (allí participó Irene Papas) según la sinopsis del filme, me parece que su estudio sería pertinente con Fosas Ardetinas de Alessandro Portelli.

cine. Dado que un solo largometraje podía componerse de varios rollos de película, éste podía ser exhibido el mismo día en diferentes horarios en múltiples salas. Era común entonces que una película se cortara y fuera necesario esperar a que el motociclista, un rol fundamental en el circuito de exhibición de la ciudad, llegara con el rollo de película siguiente. Había ocasiones en las que el motociclista se demoraba y había que esperar.⁹⁷ De acuerdo con Alfredo, el estado del cine ecuatoriano durante la década de 1960 estaba limitado ya que, por un lado: los noticieros realizados por Agustín Cuesta en Quito y Gabriel Tramontana en Guayaquil, quienes contaban con el apoyo de los gobiernos de turno para tener las facilidades en las filmaciones de eventos, los cuales eran exhibidos en salas de cine como el Bolívar, no tenían un enfoque crítico y, por otro: los filmes que se realizaban eran resultado de coproducciones con México donde destacaba el actor ecuatoriano. Sin embargo, eran filmes de mala calidad como ‘Operación Bikini’ y ‘Santo contra las mujeres vampiro’. Ahora, de forma excepcional se realizaron documentales y apenas en la década de 1970 se comenzó a producir con mayor frecuencia, en 1976 se organizó el Festival de Cine Ecuatoriano y a principio de 1980 se realiza el documental referencial ‘Los hieleros del Chimborazo’ de los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín.⁹⁸

2.2 La institucionalidad que crea el Cine Club Universitario

Según el balance que realiza Sadoul (1991, 616), para 1969 en el mundo existieron aproximadamente 250 000 salas comerciales equipadas con proyectores 35mm de las cuales 7900 estuvieron en Latinoamérica (excluyendo aquellas de 16mm y otros tipos de espacios de exhibición). Sin embargo, entre 1960 y 1970 Brasil pasó de 2864 a 695, México de 2500 a 1841 salas. En ese mismo contexto Bolivia con menor número de salas en la región, pasó de 124 a 120, Ecuador no figura en cifras. Sin embargo, el Cine de Arte Universitario, con una capacidad de 1250 butacas, surgió del paso administrativo del Teatro Universitario a manos de la Universidad Central del Ecuador y de su programación a cargo del Departamento de Cine en la década de 1970 que,

gracias a la calidad de las películas presentadas ha logrado crear un público habitué con alta capacidad crítica y motivado por el cine como arte y expresión de realidades, hecho único en toda Latinoamérica que (a excepción de Cuba) no ha logrado sino conformar Cinematecas de

⁹⁷ Mónica Varea detalla esta experiencia en su artículo “Aquel cine nuestro de cada día” publicado en la Revista Mundo Dinero. Consultado por última vez el 24 de marzo de 2021 <https://revistamundodiners.com/aquel-cine-nuestro-de-cada-dia/>

⁹⁸ El filme se encuentra disponible en <http://www.cinematecanacionalcce.com/Peliculas/Detalle/1019>

capacidad máxima de quinientas butacas, con público elitista. (Estrella, Ulises. 1979. "Departamento De Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad". Mimeografiado original. Quito. Documentos Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy, 2).

De acuerdo con Mónica Vásquez⁹⁹, Ulises estableció contacto con distribuidoras que traían cine al país de diversos lugares ya que él les había planteado revisar las películas que fuesen rechazados por ellas o que creyesen que no son comerciales ya que él sabía que iban a ser interesantes “para la gente que tiene mayor formación como son los universitarios, como son los intelectuales que son el público que viene al cine universitario.” (Vásquez, entrevista). De esta forma, en los paquetes de filmes venían filmes que no podían exhibirse en el Cine Colón o Bolívar ya que el público no las aceptaría pues buscaba lo acostumbrado: acción o romance. Con estos descartes Ulises alimentó la programación del Cine de Arte Universitario. A su vez, estableció contacto con los Agregados Culturales de las Embajadas en el país “y les decía que él tiene una sala de cine y está dispuesto a difundir películas y de esa manera nosotros vimos películas maravillosas que nos hacían conversar tanto y tanto alrededor de esas películas” (Vásquez, entrevista).

Mónica recuerda que, a mediados de 1970 los agentes o representantes de distribuidoras recibían filmes que eran exhibidos en salas como el cine Bolívar donde ella asistía para verlos antes de estrenarlos y así escribir crítica de cine para el suplemento dominical de diario El Comercio. (Vásquez, entrevista). De hecho, ya que los programadores de las salas debían revisar todos los filmes que llegaban, sin información adicional al título anexado al carrete de película, lo cual significaba horas de visionado para saber a qué cine dirigir el filme. Para Mónica esto significó que también los distribuidores aprendiesen a ver y conocer del cine, puesto que, en un momento dado, Ulises ya no tenía que verlas, “sino que ya le llamaban por teléfono y le decían: Ulises, tenemos una película para ti, o dos, o tres ¿quieres venir a ver? Entonces él veía y escogía.”. Mientras que, para los distribuidores, era una suerte que existiera el Cine de Arte Universitario que, aunque no era un negocio, sí les permitía a ellos exhibir filmes que usualmente se quedaban embodegados y, comenzaban a ganar algo con sus proyecciones. Según explica Guido Díaz, Ulises¹⁰⁰ estableció relación con las distribuidoras

⁹⁹ Mónica Vásquez, entrevista por Eliana López, 12 de marzo de 2020

¹⁰⁰ Guido añade que, en esos años Ulises estaba vinculado fuertemente con el teatro. Así, conformó un grupo en la Escuela Politécnica ya que trabajó ahí en un área cultural. Allí influyó en el camino de Camilo Luzuriaga y un joven fotógrafo que trabajaba con Camilo y eran parte del grupo de teatro de Ulises. De esa época se estrena la obra teatral S+S=41.

Paramount, Artistas Unidos. Lucía Lemos añade que tenían convenio con Cinemex y con todas las embajadas con las cuales podían programar festivales, ciclos de directores como Bergman y Pasolini. Así “era la forma de enseñar al público a entender el cine como arte entonces después de eso se hacía un debate y la gente comentaba, preguntaba, en fin ¿no?” (Lemos, entrevista).

Valeria Guerrero del Pozo (2013) señala que las distribuidoras de cine más constantes en proveer de filmes al circuito de exhibición en Quito fueron Películas Mexicanas del Ecuador (Pelimex) y Charles Romero, la cual tuvo un crecimiento en el mercado local entre 1965 y 1975, mientras que la presencia de distribuidoras estadounidenses disminuyó significativamente. Columbia y Fox permanecieron hasta 1977 y tan solo Artistas Unidos perduró más allá de estos años. La Compañía *United Artist* o Artistas Unidos fue fundada en 1919 por productores y artistas de cine, entre ellos Charles Chaplin y Douglas Fairbanks, con el objetivo de distribuir sus propios filmes. En 1966 Artistas Unidos abrió una sucursal en Ecuador y Marco Aguas se vinculó con la firma distribuidora.

La labor de las distribuidoras, aunque en este caso hablaremos específicamente de Artistas Unidos, consistía en contactar con los cines para tratar de exhibir los filmes de su catálogo en la mayor cantidad de salas. En esa época, Galo Cadena era exhibidor del Capitol y Pichincha y, la Compañía de Teatros y Cines de la familia Mantilla, lo era del Bolívar, Colón, Variedades, Central, y Alameda. Sin embargo, el Cine de Arte Universitario lo hacía de forma independiente. En ese sentido, Ulises se contactó con Artistas Unidos para conseguir películas, lo cual propició una fuerte amistad entre Marco Aguas y él. Así, Artistas Unidos importaba películas que *United Artist* producía o compraba a productoras europeas. Estos filmes se proyectaban en el Cine Club Universitario antes de su estreno en cines comerciales.

Por su parte, Marco Aguas señala que tanto la Universal Pictures, Paramount, Fox, Columbia como *United Artist*, tenían representaciones en el país. “Todas las compañías tenían oficinas en Quito y Guayaquil, manejaban todo el país, porque a diferencia de lo que sucede ahora había cines en toda la república” (Aguas 2004, 103-104). En este sentido, indica que *United Artist* trabajaba tanto con el CCU como con Hernán Rodríguez Castelo quien exhibía en el cine Mariscal. Además, aclara que *United Artist* se especializaba en traer filmes de directores europeos además del americano que se exhibía en el circuito comercial a partir de la presencia de los cineclubes puesto que,

Estas películas tenían su público y era un público que asistía masivamente, porque eran películas diferentes a todo lo que traíamos del cine comercial. El Universitario, el Variedades, el Mariscal se dedicaban a ese cine, o sea que había salas especializadas para ese tipo de películas y esa copia se exhibía en todo el país (...)" (Aguas 2004, 105).

Lucía indica que el Departamento alquilaba las películas y trabajaban con porcentaje "en eso sí era 100% comercial". *United Artist* se caracterizó por tener en su carta de filmes tanto cine comercial como cine de arte, "dispuesta a conseguir películas de interés para este nuevo sector de personas y de jóvenes que no quería solamente conformarse con las películas estándar, que en esa época podían llamarse las... ni siquiera las clásicas ¿no?, eran las películas hollywoodenses" (Díaz, entrevista). En ello coincide Marco Aguas¹⁰¹ ya que sostiene que en esa época había un público dispuesto a ver cine de Bergman, Pasolini, Truffault. "Daba gusto que uno pasaba esas películas y tenía respuesta. Comercialmente también funcionaban porque se recaudaba algo para poder entregar a la Compañía" (Aguas, entrevista). Aunque sí precisa que era necesario esperar que hubiese copias usadas de otros territorios para que el costo de un carrete de 35 mm fuese menor. Incluso, sin costo ya que eran películas que habían terminado de exhibirse en otros países. Así, un estreno tardaba en llegar al país de tres a seis meses ya que el país como territorio de exhibición no se justificaba para realizar en inversiones en copias nuevas cuyo costo ascendía a 1500 dólares¹⁰².

En efecto, Guido Díaz comenta cómo comenzaron a traer cine europeo, argentino y brasileño con criterio cuestionador. En vista de que no se exhibía cine latinoamericano, se comenzó a traer lo que se podía. Así mismo se buscaban piezas valiosas en el cine mexicano que, entonces, era muy comercial. Lucía Lemos indica que incluso con filmes que traían para otras salas, también se proyectaban en el Cine de Arte. Añade que, aunque "la idea era no dar películas comerciales, a veces nos iba mal porque eran películas, por decirte unas películas rusas que no pegaban mucho entonces teníamos 10, 15 personas en la sala, pero había otros que sí teníamos gran éxito, ¿no?" (Lemos, entrevista). En esto coincide Guido Díaz, "Teníamos que combinar un cine comercial para obtener algo de ingresos para la Universidad porque nuestro cine en esa época, en la época de Ulises, tenía unos ingresos bajísimos porque

¹⁰¹ Marco Aguas, entrevista por Eliana López, 23 de abril de 2020

¹⁰² Posteriormente, Artistas Unidos pasó a ser propiedad de Metro, así como los filmes que le pertenecían. En 1983 la Metro se cerró ya que pasó a convertirse en UIP: una compañía conformada por la Paramount y la Universal para distribuir filmes en el mundo.

eran películas raras. Eran películas que la gente no tenía interés” (Díaz, entrevista). Quizá lo relevante del Cine de Arte, es que se diferenciaba en su programación y mostraba una posibilidad en el gran campo del cine en la ciudad. Lucía señala que el cine era más que “todas las mexicanas que daban en el cine Alhambra o el cine Pichincha que daba pornografía. Entonces la gente ya sabía que iba a ver arte”, aunque esto no excluía al cine comercial de calidad el cual también se proyectaba ya que tenían que responder con la taquilla ante la tesorería de la Universidad. “Si presentábamos pérdida capaz que nos decían saben qué arrendemos a alguien el Teatro y ustedes sigan con su camino, entonces también dábamos películas comerciales, pero que sean bien hechas artísticamente” (Lemos, entrevista).

De igual manera, Lucía señala que existía un convenio entre el CCU y la cadena de cines de la familia Mantilla¹⁰³ consistente en compartir las películas puesto que las distribuidoras conseguían los derechos de una copia del filme que era, a su vez, alquilado a los cines y transportado gracias a los motociclistas de las distribuidoras, encargados de llevar los carretes de las películas que se exhibían en varias salas en la misma jornada. Sin embargo, en ocasiones el público tenía que esperar hasta que los motociclistas lleguen a la sala para cargar el siguiente carrete para que la película pudiese continuar. A veces, dicha espera “se demoraba un minuto, diez minutos, media hora, (ríe) hasta que nuevamente se retome ¿no? y normalmente una película completa tenía por lo menos tres rollos y, por lo tanto, tenía tres cortes ¿no?” (Díaz, entrevista). En este horizonte, Guido comenta que Ulises, en tanto que exhibidor del Cine Arte Universitario, trataba de ser el único que exhibía un filme o buscaba programar filmes que no estaban en el circuito de exhibición. Sin embargo, “las películas que eran únicas para los distribuidores eran solamente las que no tenían suficiente público como para poder pasar en varios cines al mismo tiempo. Entonces por eso es por lo que incluso había poca gente que iba al cine.” (Díaz, entrevista). En la entrevista con Sergio Valdivia, Ulises cuenta que al tener la sala de cine él podía promover un filme con el Cine Club y así mantenerlo en cartelera,

los distribuidores me daban hasta 10 títulos por semana para escoger, y con las embajadas para traer cine latinoamericano, soviético etc., esa historia fue gloriosa y naturalmente ahí se pudo

¹⁰³ El cine Colón como el Cine Bolívar eran parte de la Cadena de la familia Mantilla. Lucía Lemos nos cuenta al respecto que “los Mantilla siempre fueron considerados de derecha y Ulises era considerado de izquierda y cuando tenían que compartir películas era súper bien pues, super amigos, super cercanos.” (Lemos, entrevista).

introducir ya con tranquilidad una cantidad de obras vedadas para el conocimiento del público (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

En efecto, *United Artist* conocía los filmes de interés del Cine de Arte, mientras que con las Embajadas era necesario que Ulises establezca contacto con los promotores culturales para que se encarguen de traer las copias. “La Embajada Rusa te menciono mucho porque con ellos trabajamos bastantes festivales, la Embajada traía y nos daban las películas y nosotros pasamos ahí no tenía ningún costo” (Lemos, entrevista). Cuando le pregunto a Lucía sobre el funcionamiento del Cine de Arte, me cuenta que funcionaba todos los días “sábados y domingos era lleno completo porque había mucha gente que necesitaba ir a ver cine de arte.” (Lemos, entrevista). En efecto, la programación del Cine de Arte era “como cualquier cine comercial: matiné, especial y noche. Con las películas que dábamos y cuando había función de Cine Club se anunciaba que era función, película de Cine Club.” (Lemos, entrevista). Este punto en particular da cuenta cómo se diversifica la programación, así como el Cine Club será una parte del Departamento de Cine.

¿Y el costo de entrada en general? Lucía recuerda que no era muy caro, además de contar descuento del 50% y acceso para todos los festivales con el carné de estudiante universitario. Este era “un cartoncito dónde estaba el logotipo nuestro, decía Cine Club Universitario, Departamento de Cine de la Universidad Central, socio número tal y con la firma de Ulises que era el director” (Lemos, entrevista). El carné como tal, se vendía a todo público y tenía un costo de diez sucres. Lucía comenta que no contaba con foto del propietario así que se podía transferir a otra persona. Para Guido, el fin del carné era “para tratar de disciplinar e identificar con cuántos puedo contar” (Díaz, entrevista). Lo cual para Guido quizá tuvo mayor peso en el momento en el que el Cine Club aún no estaba consolidado en la Universidad. Por otro lado, Guido se desvinculó del Departamento de Cine para redactar su tesis en la Facultad de Arquitectura y se graduó en 1974. Ese año, la Cinemateca Universitaria del Departamento de Cine fue aceptada como integrante de la Unión de Cinematecas de América Latina en su séptimo congreso. De igual forma, comenzaron como Departamento a realizar proyecciones de filmes en 16mm lo cual les permitió llegar a distintos puntos del país (Estrella 1984). Ulises Estrella señala que “la divulgación de películas latinoamericanas (en especial las del boliviano Jorge Sanjinés) fue un incentivo que nos llevaba a identificar referentes para el análisis y la reflexión” (Estrella 2003, 32). Este marco y el estrecho vínculo que Ulises había establecido con el movimiento obrero permitió el surgimiento de la ‘Prensa

Obrera' de la Federación de Trabajadores de Pichincha (FTP)¹⁰⁴, cuyo Consejo de Redacción estuvo conformado por la periodista Mónica Vásquez y la comunicadora Estela Garzón. Este contexto les permitió realizar el diapofilmé¹⁰⁵ '¿Quién mueve las manos?', el cual buscó reflexionar sobre el violento desalojo de los miembros del Sindicato de la Fábrica Lanafit y el asesinato del dirigente Luis Alfredo Pachacámac, quienes se mantuvieron en huelga a mediados de 1975 frente al despido de 26 trabajadores. Sin embargo, en el marco del desalojo, el dirigente fue asesinado.

2.3 ¡Fuera de aquí!, Ulises

Durante el año de 1976 no se publicó la revista '1x1'. Sin embargo, el Departamento de Cine y el Cine Club Universitario continuaron sus actividades de exhibición y comenzaron en la realización cinematográfica. La coproducción de Fuera de Aquí! llegó a cerca de tres millones de personas (Estrella 1984). Además, en ese contexto el Cine de Arte Universitario presentó al Grupo Nacimiento, un colectivo argentino de teatro y música, dirigido y creado por María Escudero,

era una mezcla de todo y era realmente precioso. Yo inclusive hice una caricatura, le dibujé a María Escudero, le tengo hasta ahora. ¡Sería bonito! en algún rato vernos contigo, ¿cuando puedas no? sacar una copia xerox para darte la caricatura que le hice María Escudero" (Borja, entrevista)

Antes de vincularse al Departamento de Cine, Hugo Borja Núñez fue estudiante de la clase de estética e historia del arte que Ulises impartía en la Facultad de Artes. Allí Ulises le pidió trabajar como dibujante y publicista del Departamento de Cine. En consecuencia, durante el último momento del CCU, Hugo se sumó a trabajar en el Departamento de Cine como artista encargado de las diagramaciones de la cartelera para 'El Comercio' y las ilustraciones para la revista '1x1'. En esa época, Diario El 'Comercio' publicaba la cartelera de las salas de cine de la ciudad por ello era un canal de comunicación importante con los públicos. Lucía Lemos añade que, ya que todo mundo compraba este periódico, la publicidad se hacía con grandes fotografías y frases. Por su parte, Hugo agrega que en ese momento se usaba prensa plana

¹⁰⁴ Según una nota al pie de página sobre una entrevista realizada por Sofía Zapata Muñoz al historiador Hernán Ibarra, allí Ibarra indica que hasta 1974 la Federación tuvo dirigentes sindicalistas afines al PCMLE lo cual cambió con el apareamiento de "un frente anti maoísta donde el PC y el PSRE impidieron que el PCMLE mantenga su presencia en la FTP" (Zapata 2013, 68)

¹⁰⁵ De acuerdo con Hugo Borja Núñez, el diapofilmé fue una suerte de audiovisual compuesto por diapositivas de entre 5 y 10 minutos de duración que abordaba temas culturales (Borja, entrevista).

donde se usaban ‘clichés’ para la publicidad, es decir, unas planchas en metálico que se enviaba también a diario ‘El Tiempo’ con el apoyo de Juan Ávila quien entregaba el anuncio de la cartelera del Cine de Arte a estos diarios y, para retirarlos, realizaba el pago del servicio. En ese momento, la publicidad representaba un gasto normal ya que “se mandaba a hacer hasta que se acabe la película, duraba unos siete días el anuncio, hasta eso yo diseñaba el anuncio de la siguiente película, pero no era prohibitivo el costo de la publicidad.” (Borja, entrevista). Por otro lado, Hugo Borja añade que, en este momento también se acostumbró a proyectar diapofilmes, del acervo del Departamento de Cine, al inicio de cada proyección de películas que permanecían entre 10 y 12 días en cartelera. Hugo aclara que los diapofilmes eran realizados por un amigo chileno que colaboraba con el CCU. Le pregunté por el nombre de este amigo y contestó: “Ay... este amigo chileno... ay se me va, se me va, se me va, ¡se me va!, ¡se me va!, han pasado tantos años. Era un hombre muy dúctil ¿no? en ese tiempo hacer diapofilmes era modernísimo” (Borja, entrevista).

En este último momento, el Departamento de Cine se concentró en desarrollar tres cineclubes para diferentes públicos: Cine Club Universitario, Cine Club Colegial y Cine Club Infantil. Lucía Lemos dirigía el Cine Club Colegial que inició con estudiantes del Colegio Mejía con quienes se reunía una vez a la semana, “¿qué sería? 30, 40 muchachos, les introducíamos en la película que íbamos a ver: en el tema, en el director, en los actores y luego el sábado a la mañana veían la película, solamente para ellos, en el Teatro Universitario” (Lemos, entrevista). Sin embargo, Hugo Borja recalca que Lucía Lemos también se quedaba a cargo del Cine Club Universitario cuando Ulises no podía hacerlo. “Lucía era también y es hasta ahora muy inteligente y tiene un lindo carácter, a veces ella también hacía debates porque el Ulises no avanzaba con tanta tarea y ella hacía debates” (Borja, entrevista). Por su parte, Hugo Borja dirigía el Cine Club Infantil, el cual según acota Lucía Lemos, tenían bastante acogida. Se realizaba de forma quincenal, los domingos a las 10 de la mañana a partir de 1978. Asistían los hijos de los escritores como Pepe Ron y María Arboleda, socióloga, quien llevaba a su hija “y la guagua pasaba al debate y así ¿no? era también un mundo ya cultural. O sea, ya la cultura no era un acto especial si no ya parte de la vida misma entonces eso era muy bueno” (Borja, entrevista).

Por otro lado, Hugo me habla de la presencia del público que llenaba el Cine de Arte Universitario. “A mí me daba cierto orgullo porque como era el publicista, yo a veces iba, me entraba un ratito ¿no?, a veces iba los domingos, entraba un ratito veía a la gente y decía: la

gente está aquí por el anuncio que yo saqué porque yo hacía los anuncios para la prensa” (Borja, entrevista). Sin embargo, enfatiza que la sala también se llenaba, pero con filmes que no fueron promocionados por el Departamento de Cine. Recuerda que la Administración Universitaria proyectó ‘Tiburón’ y que cuando esto sucedió, el equipo del Departamento de Cine ya se encontraba al borde de salir de allí, entonces junto a sus amigos de la Facultad de Artes

entramos al Cine Universitario, nos dejaron pasar porque yo trabajaba ahí. Todos estábamos disfrazados entonces pasamos, subimos al escenario y dijimos: “señores, vamos a presentar una película que de artística no tiene nada, se llama ‘Tiburón’, es una película antiecológica que hace ver como que los tiburones son malvados y cosas así, tipo cine hollywoodense. ¡Esto es una payasada por eso también nosotros estamos disfrazados así para denunciar que ahora se va a imponer este nuevo cine comercial! la gente aplaudió, se apagaron las luces y nosotros salimos (Borja, entrevista).

Guido agrega que la Universidad justificó la salida de Ulises por las dificultades financieras que, de hecho, siempre tuvo el Cine de Arte. Aunque Guido ya no formaba parte porque trabajaba como profesor en la Facultad de Arquitectura, recuerda que sacaron a Ulises de su cargo. “Él cogió sus películas, porque las películas eran de él personalmente y fue a la Casa de la Cultura a fundar la Cinemateca. El fondo principal de la Cinemateca era de él personalmente”¹⁰⁶ (Díaz, entrevista).

2.3.1 Lo que no conviene ver o la censura

La Censura Municipal fue un actor importante en influir en la programación del CCU ya que, en su primera etapa, en contadas ocasiones el equipo contó de cierto privilegio para asistir ‘de contrabando’ a las proyecciones que se realizaban en los cines Pichincha o Alhambra para el grupo censor. Esto fue posible ya que, aunque el pequeño grupo de censores no tuvo formación cinematográfica, entre sus miembros se encontró un tiempo Simón Corral, miembro del Grupo Tzántzico quien les proporcionaba, como indica Iván Carvajal, ciertas claves de análisis, “pero siempre teníamos que ver la película antes, aunque fuese una sesión

¹⁰⁶ Guido enfatiza en un hecho que todos los amigos de Ulises recuerdan: la Cinemateca Nacional del Ecuador fue nombrada ‘Ulises Estrella’ tras la muerte del escritor en reconocimiento a su labor. Sin embargo, Guido se pregunta: “reconocimiento, ¿de qué? ¡Obvio! ¡Si es de él, eso fue de él! Nadie tuvo una iniciativa en ese sentido más que Ulises. Yo creo que eso es obvio, todo mundo le tiene que reconocer eso ¿no? independientemente de que coincidan o no coincidan con su criterio político o de manejo administrativo, lo que sea, pero es él que hizo. Si es que hay una Cinemateca es por él” (Guido Díaz, entrevista).

en el teatro universitario con el Ulises y dos o tres [personas] más porque era la única manera de establecer los criterios para poder juzgar la película.” (Carvajal, entrevista). Sin embargo, entre 1968 y 1970 Edmundo Rodríguez Castelo fue Jefe Administrativo de Censura, ya que el trabajo consistía en realizar el visionado del filme en la sala de cine donde sería exhibida. Ya que en la práctica los censores no veían los filmes, Rodríguez Castelo procuraba tener al menos un censor oficial y un *ad-honorem* para poder calificarla. En ese contexto, creó un método para asignar filmes a la suerte para los censores, aunque para el momento no existían parámetros ni reglamentos de censura. De igual forma, cuestionó poner a mando de la censura a quienes desconocían de cine: una clara alusión a la presencia de Simón Corral en la Censura. (Guerrero del Pozo 2013). En entrevista con Laura Godoy (2006), Rodríguez Castelo le comentó que, ser parte de la Censura, le generó comentarios en contra del Cine Club de la Crítica que él dirigía¹⁰⁷ ya que se llegó a decir que “favorecía con las calificaciones de la censura a las películas que presentaba, y hasta se insinuó un “negocio personal”.” (Godoy 2006, 55-56, énfasis de Godoy). Aunque, reconoce también que, este lugar le permitió asistir a estrenos y propiciar que distribuidores trajeran filmes “difíciles” de acceder para su público.

Fernando Loayza señala que filmes como ‘Zorba, el griego’ (1964) de Michael Cacoyannis, con Anthony Quinn e Irène Papas fue exhibido en cines eróticos con prohibición para menores de 21 años debido a las consideraciones de la Censura Municipal. Dicho filme fue exhibido cuando Fernando tuvo 15 años. Sin embargo, consiguió verla a los 18 en el CCU. Lo mismo pasó con ‘Romeo y Julieta’ (1968) de Franco Zeffirelli, la cual estaba prohibida para menores de 18 años,

yo tenía 18 años y mi enamorada tenía 16 y yo le dije no importa, tienes 16 ¡cómo no te van a dejar entrar! Entonces compré las entradas y pensé que ella estaba al lado mío. Yo que entrego las entradas, veo... nadie. Del miedo se ha quedado allá (risas) Le digo que venga y logramos entrar (Fernando Loayza, entrevista).

Por otro lado, con la creación del Cine de Arte Universitario, la distribuidora Artistas Unidos comenzó a evaluar y calificar los filmes en esta sala al basarse en criterios estéticos:

¹⁰⁷ De igual forma, el Cine Club de la Crítica contó con el espacio Cine al Día, en el Canal 6 de Quito. Finalizó sus actividades en 1980 pues “La imposibilidad de organizarlo como empresa, contando con personal y medios suficientes, impidió que la obra creciera y continuara” (Godoy 2006, 57).

excelente, muy buena, buena, mala, regular; o la clasificaban por edades: para todo público o prohibida para menores de 15, 18 o 21 años. A su vez, en la segunda etapa del CCU, la presencia de Pilar Puig de Serrano, miembro de la Junta Censora fue relevante en la prohibición de escenas y filmes, considerados inmorales. Cuando el CCU buscó exhibir el filme ‘Tchaikovsky’ (1970) de Igor Talankine, Guido Díaz asistió como delegado a la proyección donde Pilar Puig indicó que, aunque el filme le gustaba quería que una escena fuese retirada. Guido se sorprendió con esa petición ya que no comprendía en qué consistía cortar una escena, “- ¡Ah! dice, CLARO, TODO MUNDO LO HACE, ¡ESO ES LO HABITUAL! cuando hay una escena que no conviene que vea nuestro público, hay que cortarla" Digo: ¡pero esa es una mutilación!” (Díaz, entrevista). En efecto, la idea de mutilar un filme o solicitar hacerlo no era asimilable para Guido, pero Pilar Puig insistía en que la película debía ser recortada para poder exhibirla. Le pregunto qué tenía esa parte que debía ser recortada y él supone que debió ser una ‘escena de amor’ aunque la ha visto varias veces después y no considera que tenga algún elemento cuestionable. A pesar de ello, la censura tenía precisamente mayor permisividad con cines como el Hollywood donde se exhibían desnudos o ‘actos de amor’ lo cual no podía ser exhibido en el Cine de Arte. Entonces Guido recuerda que acudió a Ulises y le dijo:

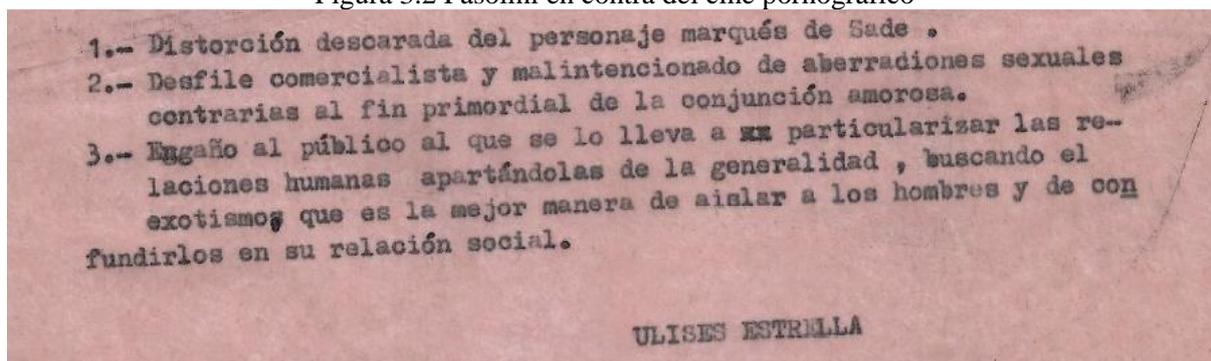
oye Ulises, la señora Pilar Puig de Serrano me dijo que ‘Tchaikovsky’ podemos pasarla siempre y cuando retiremos esta escena. Y Ulises dice: está loca, es imposible. Le digo: pero ¿tú crees que se puede hacer eso? Dice: lo hacen, pero nosotros no lo vamos a hacer. Si es que no nos dejan pasar la película tal cual simplemente no la pasamos, pero cómo vamos a cortar (Díaz, entrevista)

Guido indica que a partir de esa experiencia entendió que había ciertas consideraciones sobre lo que podía exhibirse y lo que no podía verse según el aparato censor. Así mismo, ya que el cine había sido clasificado apto para ciertas edades, los filmes prohibidos para menores de 21 años daban cuenta de un contenido complejo. De esta forma, aunque se quitara la escena del filme ‘Tchaikovsky’, seguiría censurado para menores de 21. En este sentido, el cine que tuviera desnudos no era considerado según el propósito de los realizadores de los filmes por lo cual eran destinados a los cines Hollywood, Mariscal o Granada donde había tolerancia para el cine erótico.

En estas circunstancias, el cine de Pasolini estaba censurado ya que, como indica Guido, había dos formas de hacer efectiva la censura: calificando una película como mala o prohibiéndola para ciertas edades. En consecuencia, el cine de Pasolini no era recomendable, pero aún no estaba claro por qué su cine era malo. “¿Le puso mala por inconveniente o le puso mala porque está mal hecha la película, de mala calidad?” (Díaz, entrevista). Esta forma de calificación suponía una forma de restricción para que los públicos no fueran al cine a verlas. Así, entre las justificaciones para considerarlas malas se encontró el definirlas como ‘pornográficas’ que, en realidad consistía en tener un matiz erótico que a juicio de la censura era considerada como pornografía, lo siguiente fue considerarla mala por ser comunista o aludir a ello, por tener un acto irrelevante y, solo al final, por haber sido, en efecto, de mala calidad. A su vez, Guido considera que la comisión censora no tenía criterios técnicos de calificación y, que ser censor era considerado un trabajo degradante ya que, había una diferencia entre ser censor y curador, “El censor es una persona que iba a ver y a prohibir o a limitar lo que no convenía que vea alguien porque afectaba a cualquiera de los valores que ponían por delante” (Díaz, entrevista). De hecho, Guido considera que el censor tenía un papel triste, aunque codiciado ya que se le entregaba el poder de definir qué conviene ver.

En efecto, el cine de Pasolini fue duramente censurado. Guido señala que filmes como ‘El evangelio según San Mateo’ (1964) que, “al presentar un Jesús de apariencia árabe y humilde fue calificada como mala película. Hay muchas películas que aquí no se vio, no se pudo ver. Me acuerdo ‘Teorema’, no se vio aquí.”. Iván concuerda que este tipo de cine provocaba choques culturales ya que no podía ser exhibido por fuera de los públicos a los que convocaba ya que, para la época, la presencia de desnudos o la suposición de su presencia exigía una prohibición de circulación. Así, por ejemplo, en el documento ‘Pasolini en contra del cine pornográfico’ (Figura 3.2), Ulises Estrella explica que el filme ‘El Decameron’ (exhibido en el Cine Club Universitario en 1972) es un redescubrimiento de los cuentos de Boccaccio adaptados a la forma cinematográfica en donde el realismo de los cuentos debe presentarse con mayor naturalidad pues “La imagen real del mundo solamente se la logra cuando el cine muestra el hombre tal cual es: con sus defectos y virtudes, con su consistencia y debilidad”. A su vez, caracteriza al cine pornográfico a partir del filme ‘Sade 70’ (1970) de Jesús Franco.

Figura 3.2 Pasolini en contra del cine pornográfico



Fuente: Estrella, Ulises. 1973. "Pasolini En Contra Del Cine Pornográfico". Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

Según indica el documento del archivo personal de Laura Godoy, 'Criterios sobre la película "Decameron" del 8 de mayo de 1972¹⁰⁸, se realizó una asamblea presidida por Mercedes de Salgado con la presencia de cincuenta alumnas del sexto curso del Normal "Manuela Cañizares" para emitir criterios sobre el filme "El Decamerón" de Pasolini exhibido días previos en el Cine de Arte Universitario, a partir de dos preguntas: "¿qué mensaje le trajo a ud. esta película? y, a su criterio y de acuerdo a sus experiencias, ¿qué edad debería fijar para los espectadores en la censura de esta película?". Sobre este último punto, un grupo mayoritario de estudiantes argumentó que la censura debería estipularse a partir de los 18 ya que "ayuda a despertar el instinto sexual en forma canalizada. Hay numerosos libros, revistas y novelas pornográficas en las cuales no consta el límite de edad para leerlas." Mientras que otro grupo sostuvo que debería ser a partir de los 20 años y solo para estudiantes "por considerarlos más aptos para comprender el sentido de la película." Aunque el documento es amplio en intervenciones, destaco las respuestas de dos estudiantes:

- La película no es histórica, es únicamente producto de la imaginación del autor.
- Tiene una base real, aunque algunas escenas parecen estar alteradas para darles mayor énfasis y lograr el objetivo que parece ser, conseguir que el público se convenza de que las escenas se dan verdaderamente en la vida real (Criterios Sobre La Película "Decameron", 1972).

De igual forma, intervino un hombre quien enfatizó en no centrarse en el aspecto sexual del filme ni asustarse por tales escenas ya que el filme reproduce acontecimientos de la vida real. Por su parte, una religiosa presente en la asamblea añadió que el filme constituye un reproche

¹⁰⁸ "Criterios Sobre La Película "Decameron"". 1972. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

a la religión basada en sentimentalismos, cultos y creencias insustanciales. De allí que ella afirme que la religión es “creencia e identificación con Alguien que se traduce en vivencia, así se evitaría hacer de nuestra religión un parapeto que cubra nuestros desórdenes morales”. Sin embargo, lo más interesante es el resumen de la asamblea:

- La película nos transmite un mensaje de humanización para juzgar a religiosos, religiosas y público en general; es decir que todos somos seres humanos normales y, por lo tanto, capaces de reaccionar de la misma manera ante cualquier estímulo. - Darnos cuenta de que la naturaleza de la mujer está en igualdad de condiciones síquicas a las del hombre. - Saber distinguir entre amor en el más amplio sentido y erotismo (Criterios Sobre La Película "Decameron", 1972).

En este horizonte, para hacerle frente a la censura, en el documento ‘Cuentos de Canterbury’ (Figura 3.3)¹⁰⁹, filme de 1972 y exhibido en julio de 1973, el CCU propuso ciertos conceptos para que los públicos puedan estudiarlos y relacionarlos con el filme bajo la consideración del carácter anti-pornográfico del cine de Pasolini, “ya que los sucesos de origen sexual están tratados dentro de una forma natural que el espectador tiene que ubicarla en la amplitud de la crítica social que es el contenido”. De esta forma, indica que la intención crítica de la sociedad, así como el razonamiento filosófico son los aspectos relevantes por considerar en el filme. Mientras que, “los impactos de las imágenes “obscenas” no deben desconcertar al espectador a tal punto que deje a un lado todo el contexto en el que se presenta.”. Con estas consideraciones, el Cine Club esperaba que se crearan las condiciones para el próximo filme a exhibirse: ‘El último tango en París’ (1972) de Bernardo Bertolucci.

¹⁰⁹ "Cuentos De Canterbury". 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

Figura 3.3 "Cuentos de Canterbury"

PARA AYUDAR AL PUBLICO AL DEBATE, EN EL QUE INELUDIBLEMENTE TENEMOS QUE DIFERENCIAR EL CINE ARTISTICO DEL CINE COMERCIAL Y LA INCLUSION DE LA PORNOGRAFIA EN UNO U OTRO, EL CINE CLUB ADJUNTA ALGUNOS CONCEPTOS PARA QUE EL PUBLICO LOS ESTUDIE Y RELACIONE CON LAS IMAGINES DE LA PELICULA.

ADEMAS SEÑALAMOS LA NECESIDAD DE QUE CADA ESPECTADOR ADMIRE EL FILM, Y LUEGO PARTICIPE EN EL DEBATE PENSANDO EN LOS SIGUIENTES ASPECTOS:

§ LA INTENCION PROFUNDAMENTE CRITICA DE LA SOCIEDAD POR PARTE DE CHAUCER Y LA DE PASOLINI.

§ LOS IMPACTOS DE LAS IMAGENES "OBSENAS" NO DEBEN DESCONCERTAR AL ESPECTADOR A TAL PUNTO QUE DEJE A UN LADO TODO EL CONTEXTO EN EL QUE SE PRESENTA.

§ HAY CUENTOS DE DIRECTA CRITICA SOCIAL Y OTROS INCLUSO DE RAZONAMIENTO FILOSOFICO, TODOS FORMAN UNA UNIDAD EN LA QUE NO SE PIERDE DE VISTA EL PROBLEMA SOCIAL; LA SEXUALIDAD TAMBIEN TIENE ESE CARACTER.

§ LO MAS POSITIVO DEL DEBATE EN EL CINE CLUB SERVIRA COMO ANTICIPO PARA LA PROXIMA PRESENTACION DEL DISCUTIDO FILM "EL ULTIMO TANGO EN PARIS", QUE, ANTICIPAMOS, TAMPOCO SE TRATA DE UN FILM COMERCIAL PORNOGRAFICO.

Fuente: "Cuentos De Canterbury". 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

Por otro lado, la policía tenía autoridad para decidir sobre la exhibición cinematográfica entendida como espectáculo público. Guerrero del Pozo (2013) identifica que, con la Ordenanza 1564 del 8 de marzo de 1973, los censores aumentaron considerando un funcionario de la policía y otro del ejército. Con estas condiciones, aunque el CCU había difundido la proyección de 'El último tango en París', el filme fue prohibido en el país y la proyección fue suspendida. Así, en el documento 'El Cine Club Universitario a sus socios y a la opinión pública. Sobre 'El último tango en París' (Figura 3.4): se indica que tanto la Censura Municipal de Quito como la SENDIP habían accedido a la proyección íntegra del filme a condición de realizar una campaña orientadora de la opinión pública a través de debates, folletos y encuestas, trabajo que fue planificado por el cuarto curso de la materia de Periodismo Cinematográfico de la Escuela de Ciencias de la Información con la información que recibió de Artistas Unidos. Sin embargo, la distribuidora puso como condición que se reforme la orden de la Censura permitiéndole exhibir en todo el país.

Figura 3.4 "El Cine Club Universitario a sus socios y a la opinión pública sobre "El último tango en París"

EL CINE CLUB UNIVERSITARIO A SUS SOCIOS Y A LA OPINION PUBLICA.

SOBRE "EL ULTIMO TANGO EN PARIS"

El Cine Club Universitario durante sus siete años de funcionamiento ha mantenido como principal objetivo el orientar al público hacia ~~una~~ la comprensión del Cine como Arte, y transmisor fundamental de la cultura. Por ese mismo fin, se interesó ~~en~~ la película "EL ULTIMO TANGO EN PARIS", desmesuradamente considerado como un escándalo en todo el mundo, pero portador de un profundo testimonio humano contemporáneo. Considerando la correcta decisión de la Censura Municipal de Quito, al permitirlo exclusivamente para socios del Cine Club, con la obligación de realizar debates luego ~~de~~ de cada función, se realizó una amplia campaña de preparación, ~~donde~~ conjuntamente con el cuarto curso de la Escuela de Ciencias de la Información dentro de su ~~programa~~ programa de estudio de periodismo cinematográfico los mismos que acudieron a la Secretaría de Información y cultura de la Presidencia de la República consiguiendo el permiso para exhibirse por cinco días, bajo el compromiso de ~~editar~~ folletos explicatorios y realizar encuestas a la opinión pública sobre el tema.

Enterado el Gerente de la firma Artistas Unidos, distribuidora del film, de la decisión de la Secretaría de Información, acató su disposición y proporcionó a la Comisión de la Escuela de Periodismo todo el material indispensable para realizar la campaña de preparación previa. Una vez preparado todo el material orientador, folletos, artículos, etc. y estando pendiente sólo fijar la fecha de ~~la~~ exhibición, la firma Artistas Unidos se niega a presentar el film, poniendo como condición indispensable que se reforme la orden de Censura y se permita darla para todo el país y en cualquier sola de cine por tiempo ~~que~~ ~~se~~ ~~fixe~~ indeterminado. Como es de suponer ni la Censura Municipal ni el Cine Club Universitario pueden ~~prestar~~ acceder a este pedido por cuanto se expone a ~~que~~ que se distorciona el sentido del film y se mal interprete el mensaje del director italiano Bertolucci tornándose en un film pornográfico y amoral como han querido verlo en algunos sectores

Es obligación del Cine Club Universitario exponer los motivos ~~que~~ se han imposibilitado la exhibición del film ~~los recursos que~~

Fuente: "El Cine Club Universitario a sus socios y a la opinión pública. Sobre "El Último Tango En París". 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy

Al ser calificado como cine pornográfico, Ulises Estrella aclara que “ninguna escena en el filme produce excitación sexual, cada secuencia está marcada por una persistencia inmisericorde hacia el realismo: nadie -salvo que tenga una malintencionada intención distorsionadora- puede encontrar un comercial intento pornográfico.” (‘Aguda y descarnada conciencia crítica de una condición humana. El último tango en París, *1x1 Cine y Medios de Comunicación No.1*, agosto 1973, 5).

En su lugar se promocionaba otros filmes que se apoyaban en una gran campaña publicitaria, Guido Díaz intenta recordar el filme del cual se refiere, pero le cuesta trabajo, empieza a soltar ideas: un musical, todo Quito fue a verlo puesto que trataba un tema de conflicto juvenil entre norteamericanos y migrantes puertorriqueños. Aunque es una película conocida, olvidó su título así que se dirige a su esposa para pedir ayuda. “¡Flo! ¿cómo se llama esa película, la famosa película del musical de la bronca entre los boricuas y los neoyorkinos? ¿El musical?” En ese momento Florencia González, Guido y yo comenzamos a pensar qué película podía ser. Le señalo que quizá podamos encontrar el título de la película revisando la revista 1x1, pero Guido me aclara que esa película que intenta recordar no era de su programación. Pensé que se refería a que no se exhibió en la sala, y me aclaró que se había exhibido en el Cine de Arte Universitario, pero la proyección no estuvo a su cargo y, cuando esto sucedía, se suspendía el pago a quienes trabajaban en el cine. Luego, se dirigió a Florencia para decirle:

una película musical, de baile y de...yo te he hablado de esa película porque a mí me pasó un problema complejo con esa película, me sacaron del cine (ríe) no me pagaron en ese período. ¿No te acuerdas que yo te he contado que, cuando yo trabajaba ahí en el periodo de esa película, yo llevé una película taquillerísima después de todo lo espantoso que era el período en el que pasábamos películas de arte y que no iba nadie, pasan esta película pero entregándoles los Artistas Unidos la programación, entonces la tomaron y ellos sí pasaron tres semanas la película y les fue super bien, fue un montón de gente y la Universidad también ganó algo de plata, pero no nosotros, por eso a mí me sacaron. Yo era el que cobraba conforme programábamos nosotros mismos las películas, pero en ese periodo no, en ese periodo yo estaba afuera, entonces fue terrible porque yo ya tenía familia, ya mantenía casa ¿no? ¡Vaya pues! me sale Payton pero no es Payton... (Díaz, entrevista).

Tardamos intentando recordar y Florencia añadió que se acordaba de ‘El Exorcista’, pero Guido le aclara que no pasaban películas como esas “las películas de Fellini pasamos nosotros, pasamos Fellini, Pasolini, pasamos este... ¡ah! ¿cómo se llama? una película maravillosa que pasamos... se llamó ‘El general de la Rovere’ de... esa fue una película maravillosa y también poca gente” (Guido Díaz, entrevista). En ese momento se mencionaron títulos de la época como: ‘Jesucristo Superstar’, ‘Taxi Driver’... mientras tanto, busco en mi teléfono, me detengo y pregunto: ¿Es West Side Story?, “¡West Side Story!, ¡esa es!, ¡esa!, ¡sí!, ¡ay!, ¡qué bueno!””, contesta Guido. Florencia se queda pensativa y añade: “otra que me encantó fue ‘El tambor de hojalata’, ¿te acuerdas? Guido responde: ah, bueno, esa es otra cosa, es historia del cine” (ríe) (Díaz, entrevista).

En la última etapa del Cine Club, Hugo Borja recuerda que la censura prestaba atención especialmente a las películas de Ingmar Bergman, cuyas escenas consideradas ‘fuertes’ y, por tanto, calificadas como pornografía, respondían en realidad a su conformación como filmes simbólicos y psicológicos. “Había una señora que, la Lucía se ha de acordar, era una señora que como decir la Santa Inquisición [ríe] muy culta, pero era feroz esta señora y cuando nos metía el machete, nos metía bien asentado” (Borja, entrevista). Hugo habla de Pilar Puig quien solía llamar a Ulises para cuestionarle el por qué decidía proyectar filmes de este tipo.

Por su parte, Alfonso Gumucio Dagron destaca que la censura se enfocó en el Nuevo Cine Latinoamericano nacido en los sesenta. Así, entiende a la censura como un proceso que se basa en una mentalidad censora que atraviesa las etapas de producción fílmica y recalca la importancia en que las películas lleguen a los públicos. Sin embargo, es precisamente en esta etapa en la que la película “puede ser censurada por el distribuidor y por el exhibidor, es decir, el dueño de la sala de cine” (Gumucio Dagron 1979, 7). En este sentido, los filmes que lograban realizarse sin incidencias morales o políticas en su contenido encontraban trabas en su circulación. Así, en Ecuador, el editorial de la revista ‘1x1. No.10’ (1977) enfatiza en que ‘Actas de Marusia’ (1976) de Miguel Littín, fue proyectada en la sala de Cine de Arte y fue aplaudida por más de 40 mil personas. Sin embargo, tras ello, “sufrió la inquisición del propio Consejo Supremo de Gobierno, que la prohibió en todo el país” (1977, 1).

Al igual que la película mexicana ‘Canoa’ (1968) de Felipe Cazals. Una persecución similar vivió ‘Fuera de Aquí!’, calificada como la ‘primera película popular ecuatoriana’ la cual “cumplirá con el público ecuatoriano prosiguiendo la línea, que desde hace dos años desarrollamos en el campo de la difusión y análisis de la imagen cinematográfica, por encima de las barreras impuestas (...)” (Editorial, Revista ‘1x1’ No.11, de diciembre de 1977. En efecto, la coproducción de este filme es sin duda uno de los grandes hechos que hicieron destacar al Departamento de Cine, al mismo tiempo que su realización dio cuenta de su vinculación con el Nuevo Cine Latinoamericano. Lucía Lemos comenta que, aunque no estuvo presente al momento del rodaje ya que había salido del país, participó en la preproducción y postproducción del filme, que se hizo entre Bolivia y Ecuador. Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios habían llegado a Ecuador y comenzaron a visitar comunidades indígenas, presentarles la propuesta para hacer contactos, trabajo que le correspondió a Beatriz y elegir locaciones de rodaje. Hugo Borja recuerda que en el filme participaron indígenas no actores, “era una cosa asombrosa, los mismos indígenas actuaban. O sea, en esa

etapa del Cine Club Universitario y del Departamento de Cine había unas cosas insospechadas que no se ha repetido” (Hugo Borja, entrevista).

En retrospectiva, Ulises señala que durante la década de 1970 se pudo conocer las obras del Nuevo Cine Latinoamericano: tanto del *Cinema Novo* como del Cine de la Revolución Cubana “y el más emparentado con nosotros, el boliviano, que tuvo su momento culminante en la co-producción entre la Universidad Central del Ecuador y el grupo Ukamau de Bolivia: *Fuera de Aquí* dirigida por Jorge Sanjinés” (Estrella 2001, 30). Así, la filmografía del Grupo Ukamau apuntó a realizar “un cine que elimina al protagonista-individuo para que asuma el papel central el protagonista-colectivo, descartando la identificación puramente subjetiva y emocional del espectador con el personaje central” (‘Fuera de Aquí: un cine auténticamente latinoamericano, Revista Nueva Magazine No.43, 1977, 90). En otras palabras, realizar un cine coherente con la cultura a la que se dirige. Hugo considera que su temática causó revuelo ya que “era un combate cuerpo a cuerpo contra el régimen y contra el poder de Estados Unidos. Entonces en verdad había peligro ¿no? Había peligro” (Hugo Borja, entrevista). Como indica Jorge Sanjinés, este filme político es para el Grupo Ukamau el más útil según la concepción de utilidad del cine en “servir y contribuir a la lucha por la liberación de nuestros pueblos latinoamericanos” (‘Sobre ‘Fuera de Aquí’ de Jorge Sanjinés por el Grupo Ukamau, ‘1x1 No.11, diciembre 1977).

Por su parte, Lucía agrega que una labor importante en el conocimiento de estas obras fue también el llevar estos filmes a provincias, como en Babahoyo donde Hugo fue junto a José Yáñez, el proyccionista a exhibir *Llucshi Caimanta* y realizar el cineforo, ya que Ulises no pudo ir. En efecto, el filme alcanzó a tener amplia difusión incluyendo sectores obreros y campesinos. De hecho, en una ocasión donde José viajó solo, la Policía requisó un rollo del filme y lo quemó, aunque afortunadamente, contaban con otra copia de la película. De hecho, actividades como ésta atrajo la atención de la persecución política. Cris Albán¹¹⁰ recuerda que hubo intervención policial en la exhibición de ‘Estado de Sitio’ (1972) de Costa Gavras en el Teatro Bolívar. Se reventaron bombas lacrimógenas dentro del Teatro para impedir la proyección de la película y señala que ataques como estos sucedían seguido. Así mismo, Cris reconoce que Ulises denunciaba que su camioneta había sido asaltada en donde robaron

¹¹⁰ Cris Albán, entrevista por Eliana López, 18 de febrero de 2020

cámaras y rollos de películas. Precisamente, recuerda que el primer filme que vio en el CCU fue ‘Actas de Marusia’ (1976) de Miguel Littín. Ulises abría el cineforo y,

por ahí aparecían ya los más entendidos, terminaba siendo eso un debate político. Era un debate político. Empezaba el avispero y en el avispero aparecían ya todas las tendencias de la izquierda: los chinos, los cabezones, los estos y los otros y terminaba agotándose y la gente... y después el público se iba y se quedaban sólo los que manejaban la palabra (Cris Albán, entrevista).

Por su parte, Hugo comenta que en una ocasión el Departamento de Cine recibió una carta que, en tono de orden, donde el Triunvirato Militar pedía ver el filme. En consecuencia, Hugo asistió al llamado como ayudante de José.

Nos fuimos al Palacio de Carondelet con la maquina de 35mm a pasar ‘*Llucshi Caimanta*’ y ahí estaban los tres, los Triunviros, barrigones así con sus gorras y sus trajes militares y proyectamos, pero en un rato dijeron: ¡YA BASTA! Como que ya se molestó porque la película era bien de compromiso, como que ellos también ya se hostigaron, pero dijeron ¡YA BASTA, AHÍ NO MÁS! ¡APAGUE ESO! y salimos (Hugo Borja, entrevista).

Con este antecedente, se desplegó con mayor fuerza la persecución al Departamento de Cine ya que las películas como ‘Fuera de Aquí!’, ‘El diario del Che’ (1968) de Manuel Pérez, ‘La batalla de Argel’ (1966) de Gillo Pontecorvo que, de hecho, se exhibió en el CCU en 1976, fueron prohibidas pese a la autonomía universitaria. Sin embargo, no era solo ‘Fuera de Aquí!’, sino la cabida que el Cine de Arte Universitario daba en su programación a filmografías de este tipo. Ulises consideró que, si bien Fuera de Aquí! era un filme anti-imperialista, el problema se acrecentaba con lo que había conseguido,

y lo que nadie había conseguido y creo que pocos en América Latina, que el cine socialista tenga público, tenía público, pero tomen en cuenta que estábamos en una nueva dictadura militar, que comenzó en el año 73 y se fue hasta el año 79 (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

Si bien este tipo de filmes no tenían mayor circulación por la ventaja que tenía el cine comercial, las condiciones sociopolíticas fueron determinantes. Aunque el Cine de Arte Universitario trabajaba con distribuidoras como Artistas Unidos, muchas otras distribuidoras

dificultaban su trabajo de exhibición, ya que se le increpó constantemente contratar películas del área socialista. Hugo explica que estas películas,

realmente, a nivel artístico, eran clase A. O sea, un cine de primera, estábamos rompiendo con el monopolio de las distribuidoras de cine. Entonces había la oposición de las distribuidoras del área capitalista, había la oposición del Rector y había la oposición del Gobierno que en ese momento era el Triunvirato de los militares. Y también se nos oponían los señores chinos o sea los que luego pasaron a llamarse MPD (ríe) (Hugo Borja, entrevista).

Hugo añade que conseguían exhibir filmes del área socialista solamente a través de Embajadas como Checoslovaquia, Bulgaria, Rusia a donde Ulises había viajado dos veces para hacer contactos para que envíen películas a Ecuador. En ese contexto, recuerda que exhibieron una película llamada *Lídice*¹¹¹ (Hugo Borja, entrevista). Según la catalogación de los filmes proyectados en el Cine de Arte Universitario, entre 1975 y 1979 se exhibieron 36 filmes realizados en países socialistas, 14 de los cuales son propiedad de la Cinemateca Universitaria: ‘Sor Juana de los Ángeles’ (1961) de Jerzy Kawalerowicz, ‘Los desesperados’ (1966) de Miklós Jancsó, ‘La paloma blanca’ (1960) de Frantisek Vlácil, ‘El lago de los cines’ (1957) de Z. Tulubyeva, ‘Solaris’ (1972) de Andrei Tarkovsky, ‘Me compré un papá’ (1962) de Ilya Frez, ‘La canción del gitano’ (1972) de Emil Loteanu, ‘La balada del soldado’ (1959) de Grigori Chujrai, ‘El jugador’ (1972) de Alexei Batalov, ‘Arsenal’ (1929) de Alexander Dovjenko, ‘El acorazado Potemkin’ (1925), ‘Alejandro Nevski’ (1938) e ‘Iván el Terrible. Parte I’ (1944) e ‘Iván el Terrible: La conspiración de los boyardos’ (1958) de Sergei Eisenstein.

2.3.2 “¡Se eliminó, de hecho, el Cine Universitario se eliminó!”

La designación en 1976 de Camilo Mena como rector de la Universidad Central supuso la oficialización del PCMLE en los cargos directivos de la Universidad. Mónica Vásquez recuerda que, ya que todo en la Universidad era tratado como un asunto político y, aunque Ulises Estrella había dejado la militancia en el PCMLE, su salida significó ser considerado persona no grata para el Partido. Según Mónica, él se había dado cuenta que eran conservadores con lo que se consideraba arte, por tanto, el cine que debía exhibirse tenía que

¹¹¹ Hugo aclara que ‘Lídice’ fue un filme que denunciaba el asesinato de niños en Checoslovaquia. Quizá el filme al que se refiere es ‘Ballad of a Rose’ o ‘Ballad of a Rose-Lídice’ (1971) de Vlastimil Doseděl, aunque no se ha podido confirmar.

ser netamente propagandístico, lo cual le permitió notar que las actividades culturales no tendrían futuro allí. En consecuencia, las desavenencias en el pasado entre Ulises y Camilo determinaron que el Departamento de Cine no fuese aceptado por el nuevo Rector.

En este horizonte, se ordenó una auditoría al Teatro Universitario para la Contraloría General de la Nación, con corte de cuenta al 13 de enero de 1977 en la cual se levantaron los siguientes datos: saldo de caja al 31 de diciembre de 1976: 598.697, 55 sucres y, saldo líquido del superávit o utilidad real: 841.509, 72 sucres. Sin embargo, los datos correspondientes a las utilidades de 1977, 1978 y los días contables hasta el 5 de marzo de 1979, momento en que se realizó el informe ‘Departamento de Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad’ por Ulises Estrella, no fueron entregados por las personas encargadas de la administración económica del Teatro. Sin embargo, esas limitadas cifras sirvieron a Ulises para hacerle frente tanto a la intervención de Camilo Mena en Asamblea de Empleados el 2 de marzo de 1979 cuando afirmó que, “hemos fracasado en el Teatro Universitario, habiendo producido pérdidas económicas a la Universidad.”, como a la solicitud de un informe de actividades requerido en forma verbal por el Vicerrector y en forma escrita por la Comisión de Planeamiento, Reforma Universitaria y Presupuesto, a través de la reproducción de dicho informe con la tecnología disponible en la época: un mimeógrafo, por orden de la Directiva de la Asociación de Empleados de la Universidad (de la cual Ulises también formaba parte). Estas acciones fiscalizadoras contra el Departamento de Cine anunciaban el inicio de una campaña dirigida a su eliminación y, por tanto, la salida de Ulises del cargo.

El informe partió de una presentación de las actividades y la programación realizada en el Cine de Arte Universitario, luego presentó el estado económico en el cual se encontraba el Departamento de Cine, para terminar con una breve revisión del estado del cine en 1978, tanto en exhibición, difusión y educación. Sin embargo, atenderemos específicamente al aspecto económico que es sobre la base en la que se asentó la acusación a Ulises. También señala que la Universidad asumió la administración de la sala de cine que se convirtió en Cine de Arte en 1971, luego de haber sido una sala de cine comercial, cuyos administradores “ni siquiera cumplieron con las mínimas cuotas mensuales que según contrato les exigía la Universidad (el último arrendatario tiene, por ejemplo, una deuda no pagada hasta hoy, [5 de marzo 1979] de más de un millón de sucres” (Estrella, Ulises. 1979. "Departamento De Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad". Mimeografiado original. Quito. Documentos Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy, 1).

De acuerdo con este informe, el Reglamento del Teatro Universitario, aprobado en noviembre de 1975, antes de la reapertura del Cine de Arte Universitario, indicaba que el Departamento Financiero de la Universidad estaría a cargo de la Administración Económica del Teatro Universitario, mientras que, al Departamento de Cine le correspondía la programación de cine. En este sentido, Ulises precisa antes de presentar un informe cuyo contenido, por Reglamento se salía de su jurisdicción, que, tanto el Director Financiero, el Administrador Cajero y el Contador son quienes conocían del movimiento económico de la sala de cine. Aun así, especificó que, desde 1976 los fondos generados por taquilla cubrieron gastos corrientes y de operación, gastos de capital e inversión, así como aportes extras que el cine entregaba directamente a Tesorería.

Es así como, los ingresos obtenidos de la taquilla solventaron gastos de operación como contrato de técnicos, materiales de oficina y mantenimiento. Por otro lado, se invirtió en muebles y películas para la Cinemateca Universitaria y la programación, al mismo tiempo que sirvieron para la difusión cultural no lucrativa. Así, según el balance a 1978, la Cinemateca Universitaria contó con 43 filmes de su propiedad (18 largos de 35mm, 12 largos de 16mm, 11 cortos en 35mm y 2 cortos en 16mm). Considerando que los costos aproximados respondieron a 20 mil sucres precio de copia en largos de 35mm y 10 mil sucres en largos de 16mm. Finalmente, en el informe se señala que, el trabajo del Teatro Universitario ha significado un aporte de cinco millones seiscientos cuarenta mil sucres a Tesorería, hasta 1978.¹¹² Aun cuando ese año se concedió el Teatro Universitario como Aula Magna 150 veces en las que la administración del Cine de Arte debió responsabilizarse de la atención a estudiantes, profesores o empleados. De igual forma, el Cine de Arte no pudo funcionar 49 días, debido a manifestaciones, paros, eventos, solicitudes de la FEUE que tomaron la sala sin autorización del Vicerrector, lo que significó un perjuicio de 150 días “ya que un día de interrupción genera desconfianza e incertidumbre, que abarca mínimo 3 días” (Estrella, Ulises. 1979. "Departamento De Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad".

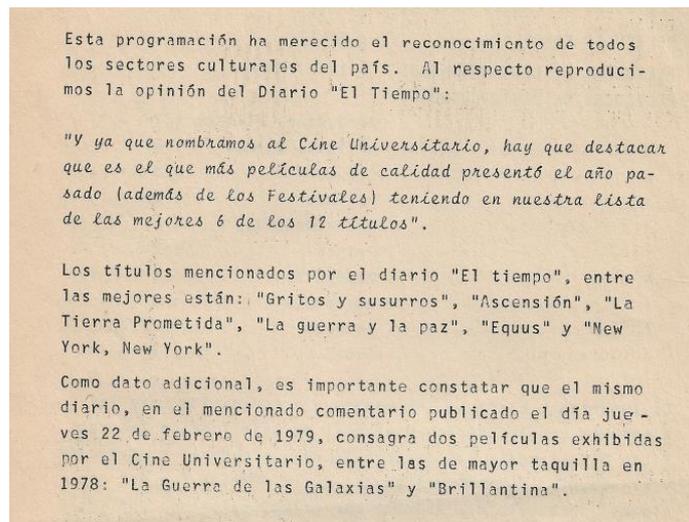
¹¹² De igual forma, se indica que el trabajo de programación del cine ha significado un aporte de 450 mil sucres asignados por el Gobierno como renta anual fija en compensación a la exoneración de impuestos a los espectáculos públicos, de acuerdo con el Decreto Especial No. 012 del Gobierno, publicado en el Registro Oficial No. 401 de enero de 1972, lo cual significó un aporte total de 3 millones ciento cincuenta mil sucres. (Estrella, Ulises. 1979. "Departamento De Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad". Mimeografiado original. Quito. Documentos Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy).

Mimeografiado original. Quito. Documentos Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy, 7). Mientras que, entre el 1 de enero y el 12 de febrero de 1979 se generó un ingreso de 428.410,00 sucres.

Según este documento, los filmes exhibidos en 1978 fueron importados por las distribuidoras Productora Fílmica, Artistas Unidos, C.I.C (*Cinema International Corporation*), Pelimex (Películas Mexicanas del Ecuador), Sovesportfilm, una distribuidora estatal internacional de cine soviético, Prince, Romero S.A., Astaiza. Pero también contaron con el apoyo de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) las cuales realizaron préstamos de filmes artísticos. De igual forma, llegaron filmes a través de las Embajadas de Cuba, Francia, Suecia, Polonia que permitieron la realización de festivales con sus cinematografías, así como el Festival Ciudad de Quito que fue realizado por el Departamento de Cultura y Educación Popular del Municipio de Quito y eligió el Cine de Arte Universitario como su sede de proyección. Allí se exhibieron los filmes ‘Cascabel’ (1977) de Raúl Araiza, ‘Cara a Cara’ (1976), de Ingmar Bergman, ‘La perla en la corona’ (1972) de Kazimierz Kutz, ‘Dersu Uzala’ (1975) de Akira Kurosawa, ‘Noche de lluvia’ (1978) de Lina Wertmüller, ‘El primero y el único’ (1978) de Carl Reiner, ‘Mi hermano es un gran hermano’ (sin información más que ‘Strand’ a quien le corresponde su autoría) y, ‘Ifigenia’ (1977) de Michael Cacoyannis, cuya película ganó el premio a mejor filme (Crónica de Estrenos del Cine de Arte Universitario durante el año 1978, revista 1x1 No. 12, marzo 1979, 86).

De igual manera, el balance a la fecha arrojaba las siguientes cifras: se exhibieron 59 películas netamente culturales, 10 películas comerciales, 19 películas de países socialistas y 11 películas de Estados Unidos. También se destaca la exhibición de filmes de prestigio mundial como ‘Gritos y susurros’, ganadora a mejor película extranjera en 1976, ‘Furtivos’, gran premio del Festival de Cartagena en 1977, ‘Un rey en Nueva York’, ‘2001: Odisea del Espacio’ consagración mundial de Kubrik en Cannes y San Sebastián, ‘Regreso sin gloria’, nominada a los premios Óscar, ‘La Ascensión’ (1977) de Larissa Sheptiko, Gran Premio del Festival de Cártago, ‘La tierra prometida’ (1975) de Andrej Wadja, diez premios mundiales y, ‘La guerra y la paz’ (1967) de Serguei Bondarchuk, filme destacado por su realización en 70mm. Con estos resultados, el Diario El Tiempo en su publicación del 22 de febrero de 1979 celebró en su lista de 12 mejores títulos proyectados en el año, 6 correspondientes a la programación del Cine Arte Universitario (Figura 3.5).

Figura 3.5 Departamento de Cine, qué hace y cuánto aporta a la Universidad



Fuente: Documentos Departamento de Cine Universidad Central del Ecuador. Archivo personal de Laura Godoy

El informe fue lo suficientemente contundente para respaldar el trabajo de programación del Cine de Arte, así como del Departamento de Cine. Sin embargo, como no pudieron probar las pérdidas económicas, ni el supuesto desvío de fondos del Cine de Arte ya que los ingresos de taquilla se reinvertían, y el sueldo de Ulises correspondía a 7100 sucres que representaba apenas la mitad del sueldo normal que los demás Directores Departamentales recibían, allí “empezó la insidia, la lucha desde adentro, incluso pusieron agentes metidos en la misma oficina, una cosa desastrosa y como nada de eso les funcionaba, una tarde del mes de junio de 1979 entraron a mano armada a tomarse el cine” (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986). Ulises comentó que,

Desalojaron al público y a punto de pistola mandaron a los empleados y se tomaron el Cine, y aprovechando, además, cobardemente, que yo estaba en Guayaquil tramitando unas películas, llego yo y encuentro que estaba tomado el Cine y que por altos-parlantes difamaban mi nombre, y afiches y pancartas una cosa horrible (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

A pesar de ello, Ulises organizó una resistencia sin armas, aunque las condiciones en las que tuvo que salir fue amenazado por ellas. Hugo coincide en que tuvieron que luchar por el Departamento, Ulises habló con periodistas y artistas, pero el Rectorado fue arrinconándoles “cosa que no pasaba cuando el rector o vicerrector era Edmundo Rivadeneira, era un hombre más abierto. Entonces hubo un periodo de lucha, un poco de oposición y de ahí ya tuvimos

que salir a otros trabajos” (Hugo Borja, entrevista). En efecto, Ulises estuvo entre junio y septiembre en resistencia mientras el Cine permanecía cerrado.

Entonces logré un respaldo mundial de las Federaciones de Cine Clubes, de Cinematecas, aquí lo mismo se recogieron miles de firmas, toda una movilización y no hubo poder humano para rescatar esa sala, y en septiembre de 1979 yo enfermo ya porque todas esas tensiones me estaban llevando a la cama, abandoné la lucha, renuncié (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

De esta forma, el 25 de septiembre el Honorable Consejo Universitario resolvió suprimir el Departamento de Cine “disponiendo que todos los bienes, incluyendo la Cinemateca [que se había formado allí], pasen a formar parte del Departamento de Cultura y Difusión Popular [de la Universidad]” (Vásquez et al. 1986, 47). Dicha resolución sostenía que se disolvía el Departamento de Cine porque nunca había existido. Según Ulises, la figura jurídica que legitimaba la extinción del Departamento consistía en haberlo fundado sobre las bases del Cine Club, “pero la burocracia universitaria, quizá con doble intención, no legalizó eso como Departamento. Pero existió, el Cine de Arte y todo eso y nosotros estábamos quizás, me parece, bajo el rubro de Relaciones Públicas o Departamento de Cultura” (Ulises Estrella, entrevista por Sergio Valdivia, 1986).

En consecuencia, aunque el Departamento se disolvió (Figura 3.6), Ulises permaneció trabajando en la Universidad como profesor en la Facultad de Artes y en la Facultad de Comunicación Social. Lucía recuerda que Inés se fue al Centro Audiovisual existente, pero no está segura qué pasó con el resto del personal ya que ella ya no trabajaba allí. Hugo por su parte recalca que fue un periodo difícil, a partir de la agresividad de esta fuerza de choque en la Universidad. En estas condiciones, el Cine Club desapareció y el Cine de Arte pasó a ser administrado por el Departamento de Cultura. Para Hugo, el cierre del Departamento de Cine fue ‘un crimen cultural’ ya que “ahora no hay nada, ni para decir que se pusieron un cine comercial que les da plata, ni eso pudieron hacer” (Hugo Borja, entrevista). Puesto que, para Hugo el Departamento significó un “trabajo cultural muy comprometido” ya que consistía en exhibir películas y realizar cineforos, en “llevar las películas a sectores obreros, campesinos y así era realmente muy activo, eso les daba envidia a los opositores” (ríe) (Hugo Borja, entrevista) Es decir, ellos,

hicieron todo lo posible para que se cierre el Cine Club, pero también para que nos despidan a nosotros, como en realidad sucedió. Nos despidieron, se quedaron con campo libre, tan libre que ahora no hay Cine Universitario hasta hoy día no hay nada. ¿Si me estás oyendo mijita? (Hugo Borja, entrevista).

En este horizonte, Hugo se pregunta por los originales de la Cinemateca Universitaria, señala que no sabe qué pasó con las películas que se compraron como “‘Deep City Blue’ era más una cosa psicológica bonita de unos 20 minutos y había películas que, por ejemplo ‘Octubre’ era propiedad de la Universidad. No sé qué harían con la película, se habrán robado, habrán destruido, Octubre de Eisenstein” (Hugo Borja, entrevista). De igual forma, entre ellas se encontraba ‘Yawar Mallku’ de Sanjinés. Hugo añade “no sé qué habrá sucedido, quién se habrá robado, quién habrá visto, ya no sabemos, pero había las propias” (Hugo Borja, entrevista). Nos quedamos en silencio preguntándonos por el destino de las películas de la Cinemateca Universitaria. Hugo me monitorea porque la entrevista es vía telefónica y la señal se corta. Aquí estoy, le digo.

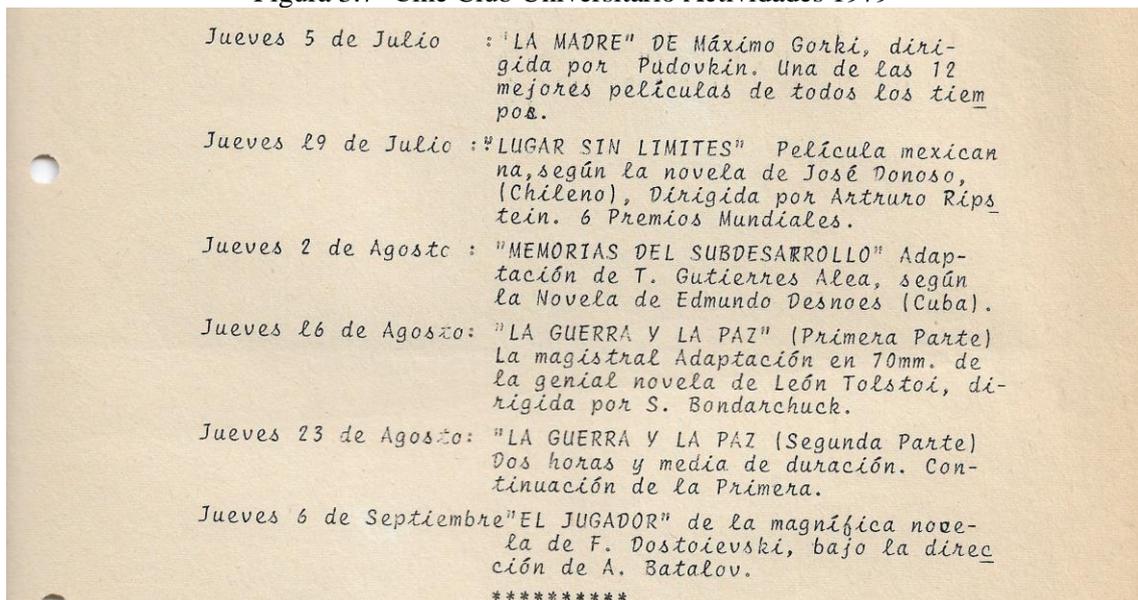
Figura 3.6 'El Departamento de Cine de la Universidad Central fue suprimido'



Fuente: "El Departamento De Cine De La Universidad Central Fue Suprimido". Jueves 27 de septiembre de 1979. Focotopia prensa. Quito. Recortes de diario El Comercio de Quito. Archivo Personal Lucía Lemos.

De igual forma, actividades que hasta entonces estuvieron planificadas no pudieron realizarse (Figura 3.7).

Figura 3.7 'Cine Club Universitario Actividades 1979'



Fuente: "Cine Club Universitario. Actividades 1979". 1979. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

En el contexto nacional, el gobierno del Consejo Supremo de Gobierno elaboró el “Plan de Reestructuración Jurídica” para dar lugar al tránsito hacia la democracia. Así, la presión de los movimientos estudiantiles consiguió llamar a elecciones democráticas en julio de 1978, lo cual permitió que Jaime Roldós Aguilera se posicionara como presidente el 10 de agosto de 1979. En ese contexto se produjo una nueva escisión al interior de la izquierda: aquellos inspirados en la Revolución Sandinista y aquellos que se sumaron al Proceso de Retorno al Orden Constitucional (Mena 2017). Por otro lado, del 8 al 11 de junio de 1979 se realizó el primer Encuentro Nacional de Cineastas organizado por el Departamento de Cine para recoger la obra cinematográfica producida los últimos cinco años en los formatos 35, 16, 8mm y Super 8, con temática nacional. Una de las resoluciones fue respaldar el proyecto de ley de cine propuesta por ASOCINE, así como la realización de una reunión de cineastas del área andina para posibilitar la creación de cineclubes y cinematecas, al mismo tiempo que incentivar cines de arte y organizaciones que difunden este cine. De hecho, en su momento, este encuentro propició la resolución de pedir a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la fundación de la Cinemateca Nacional del Ecuador (Vásquez et al. 1986).

Capítulo 4

Los públicos del Cine Club Universitario

1. Esos filmes incomprensibles

Como habíamos visto, la relevancia histórica del presente estudio de caso radica en que el CCU propició la exhibición de cine arte, apoyado en una institución educativa pública, en un contexto donde la presencia de la Iglesia había avanzado también sobre el cine y se configuraba en un canal alternativo al cine comercial. En este sentido, el cineclubismo promovió el valor del cine como posibilidad intelectual. De acuerdo con Alfredo Breilh esto permitió la búsqueda de valores artísticos y de lenguaje ausentes en el cine comercial, el cual se caracterizó por ofrecer evasión en lugar de presentarle problemas al espectador. (Breilh, entrevista). Esta condición del cine comercial predominó en los circuitos de exhibición de Latinoamérica, mientras que, en el país era la única opción debido al monopolio de la exhibición cinematográfica. Sin embargo, Iván Carvajal, precisa que el cine comercial también producía cine arte, ya que,

Incluso podría decir críticamente que el cineclub en cierto modo hizo que no mirásemos adecuadamente formas del cine, por la necesidad de dar el salto, que no nos fijásemos adecuadamente o que no valorásemos lo que en el cine comercial venía con calidad porque siempre ha habido cine de calidad en el cine comercial también. Venía Hitchcock de vez en cuando (Carvajal, entrevista).

En efecto, según Iván, por esas mismas razones no se valoró ciertos aspectos del cine hollywoodense, así como se perdió de vista el valor histórico del cine producido por Cantinflas. En ese sentido, el verdadero trabajo consistía en atender a la programación del cine comercial e identificar el cine arte que había atravesado los filtros para alcanzar a ser proyectado en esas salas, como aquellos filmes referentes de la emergencia de los nuevos cines: Nueva Ola Francesa, *Free Cinema*, el *Cinema Novo*, en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano. En consecuencia, para Iván, el Cine Club destaca por centralizar y redirigir la atención hacia su programación ya que, “incluso eso permitía conversar entre los amigos que íbamos ahí y decir: ve, están dando esta película en esta sala” (Carvajal, entrevista).

Como hemos visto, el escenario en el que comenzó a funcionar el CCU implicaba entonces una conquista de los públicos que se habían relacionado solamente con el cine comercial. Al

mismo tiempo, en tanto que Cine Club, buscaban su consolidación dentro de la oferta cinematográfica disponible. Esta conquista demandaba la necesidad de preguntarse a qué sectores de clase, podrían acercarse y por medio de qué expresiones. En ese sentido, uno de los debates más relevantes se dirigía hacia la utilidad del arte: por un lado, se sostenía que el arte debía estar al servicio de un proceso; y por otro, donde Guido Díaz se identificaba, el arte debía permitir “una reconstrucción de conceptos antes que ser el equivalente a un arma, a un voto, a un combate físico ¿no? la cultura servía para modificar, para romper las estructuras, incluso de pensamiento, para posibilitar otras formas de percibir la vida”¹¹³ (Díaz, entrevista). En estas condiciones, una forma para acercar a los públicos al cine arte fue la realización de debates o cineforos, desarrollados al término de la proyección del filme para que los públicos pudiesen intervenir expresándose. En el caso de los cineforos del CCU, Iván indica que allí había diferentes posiciones, unas más radicales o sectarias, otras más abierta. Frente a todas ellas, Ulises representó una figura democrática con una posición abierta para propiciar el debate. En esas condiciones, el cineforo se orientaba al análisis del aspecto estético principalmente, pero también del contenido ideológico y ético de los filmes.

Iván recuerda que, en el análisis del filme ‘Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha’ (1970) de Elio Petri, se atendió a los aspectos crítico, ideológico y moral en su contexto que fue el de las Brigadas Rojas, también se abordó la técnica: actuación, manejo de la dirección y del movimiento dramático. Añade que, en el cineforo había este tipo de consideraciones mas no una posición dogmática, aunque podía haber una opinión de este tipo. Me quedo pensativa y le planteo que Ulises se orientó entonces a crear una política cultural de acceso a la cultura, integrar diferentes posturas políticas y permitir escuchar su voz. Él responde: “Sí, precisamente. Esa era la posición de él y la que se impuso como política del cineclub. Creo que era además una posición de la Universidad Central del Ecuador” (Carvajal, entrevista).

Cuando pregunté a Alfredo si en el espacio del cineforo se podían identificar filiaciones políticas manifestadas en los discursos de quienes participaban de él, Alfredo reflexiona al respecto y aclara que el CCU participaba del pensamiento generalizado en esa época que buscaba reafirmar las expresiones latinoamericanas, no necesariamente en oposición a

¹¹³ Guido señala que eran cercanos a lo postulado por el poeta francés Rimbaud: “Rimbaud decía que hay que cambiar la vida. Y eso creíamos que era más cercano a los propósitos de la cultura en general.” (Guido Díaz, entrevista)

Norteamérica, pero sí daba cuenta de una apertura a la cultura europea ya que, en ese momento, el cine europeo estaba emergiendo con fuerza y nada de eso llegaba al país. En efecto, para Alfredo, esto respondió a un aislamiento cultural¹¹⁴ correspondiente a una ideología conservadora ante la que se posicionaba el cineclubismo ya que abría “un espacio cultural que era más bien crítico del sistema y de la sociedad a través de las películas europeas. No era revolucionario, marxista, leninista de ninguna naturaleza, pero era crítico a lo conservador, digamos” (Breilh, entrevista). Siguiendo esta línea, Iván cuenta que había debates interesantes con filmes de Bergman a los cuales asistían los jóvenes jesuitas, en ese momento ellos se enfrentaban a cambios al interior de la Iglesia al leer teología contemporánea que abordaba la muerte de Dios y la función de la Iglesia en ese momento. Así, “tenían que enfrentarse a dilemas éticos que proponía el cine de Bergman o cualquier otro. Entonces eran interesantes este tipo de debates que se propiciaban con estos foros ¿no?” (Carvajal, entrevista).

Intento imaginar a los públicos ocupando las butacas durante la proyección del filme que hayan decidido ver. Sin embargo, Lucía Lemos explica que no todas las películas tenían cineforo, sino solo aquellas que consideraban ameritaba una discusión. Hugo Borja y Guido Díaz coinciden con ella y añaden que, mientras las funciones del Cine Arte eran diarias, las del CCU con cineforo eran aleatorias y se realizaban con películas consideradas polémicas “generalmente de planteamientos políticos, pero a veces esas películas de Passolini que eran fuertes ¿no? fuertes películas ‘Las Mil y una noches’, yo qué sé ‘El Decameron’, las de Bergman eran también fuertes, pero buenas, buenas películas” (Borja, entrevista). En este horizonte, me pregunto cómo era el ambiente de los cineforos. Hugo dice que entraba ‘calladito’ al final de las películas, porque ya las había visto antes, para escuchar los debates que eran interesantes centrados en el estudio del filme. ¿Y Ulises?, ¿cómo era un cineforo dirigido por Ulises? Hugo señala que Ulises tenía una capacidad especial de conversar con el público. Lucía cuenta que al inicio él presentaba la película, hacía una introducción y, al final, se hacía un comentario y se esperaba las preguntas y comentarios de la gente. Guido añade que en caso de ser posible se invitaba a un miembro vinculado con el filme, un actor o director. Se esforzaban en buscarlos y hacer que estén presentes en el cineforo. Fernando

¹¹⁴ Sin embargo, reconoce que lo único que llegaba era la literatura. En este sentido, la literatura existencialista que, incluso, fue vista como parte de un pensamiento burgués de la década de los sesenta en Europa, era también “una irrupción anticristiana por ejemplo y el hecho que sea anticristiano, anticatólico cuestionaba el fondo de la religión de la Iglesia, automáticamente ya tenía un filón más de liberación, de una cuestión más conservadora” (Breilh, entrevista)

Loayza lo confirma pues recuerda que en 1976 se exhibió el filme soviético ‘Los gitanos van al cielo’ (1975) de Emil Loteanu. Hugo Borja precisa que fue en el marco del Festival de Cine Búlgaro. Fernando señala que, “Hasta ahora recuerdo la actriz se llamaba Svetlana Toma, me fascinó la película, esa me llegó hasta el alma porque siempre me había hablado mi abuelita de los gitanos, entonces yo siempre tenía esa fantasía”. (Loayza, entrevista). Y tal fantasía incrementó cuando la protagonista Svetlana Toma, fue presentada por Ulises en el cineforo donde ella explicó que para filmar necesitaron adentrarse en la cultura gitana de Rumanía y Hungría.

Por otro lado, ante las películas que los públicos consideraban difíciles, preguntaban sobre sus significados.

Tú sabes que Bergman trabaja con muchos símbolos ¿no? Entonces te preguntaban bueno, y ¿Qué significan estos símbolos? La gente que ya tenía un poco más de conocimiento, o la gente que te preguntaba bueno y ¿Qué quiso decir con esto? no entendí (Lemos, entrevista).

Por otro lado, durante el primer periodo del CCU, Alfredo Breilh realizó críticas y análisis cinematográficos en los que proponía reflexiones teóricas bastante definidas en torno al análisis del filme seleccionado. En este sentido, sus aportes atravesaron el relacionamiento del público con el filme, para ello se valió de la ilusión estética para comprender cómo los espectadores se sumergen en lo que sucede frente a ellos. En el caso del filme ‘La cumbre y el abismo’ de Peter Watkins, exhibido en el primer ciclo de 1969, Alfredo destaca que el director “no permite que el espectador del filme se identifique con lo que sucede en escena. Esto, en lenguaje teatral, se llama “distanciamiento” (“De la cumbre al abismo, *Cine Club Universitario No.3*, abril 1969).

El distanciamiento se diferencia de las películas comerciales que buscan la identificación entre el filme y el público al provocar que éste se pierda dentro del filme, mientras que, con el distanciamiento, se denuncia la enajenación del público ya que se le exige, en su lugar, criticidad. El distanciamiento permite mirar de lejos mas no con indiferencia, debido a que la sola presencia le compromete ante y no en el suceso. En este horizonte, señala que el público tuvo dificultad para valorar este filme debido a la identificación a la que está acostumbrado. En su lugar, el filme exigió una posición activa, más “el espectador común va a hundirse en

su butaca y a recibir pasivamente todo lo que le venga de la pantalla” (“De la cumbre al abismo, *Cine Club Universitario No.3*, abril 1969).

Alfredo Breilh se piensa en retrospectiva y se sorprende: “yo era bien jovencito y me río ahora de la audacia que teníamos para criticar películas y todo ¿no?” Reímos. Él continúa: “claro porque cuando uno va desarrollando, creciendo más, se da cuenta que era una audacia, pero era una cosa bien interesante, una lucha que teníamos porque se consolide el Cine Club Universitario por una parte y, por otra por conquistar el público como decías, ¿no? Era bien difícil” (Breilh, entrevista). De igual forma, el CCU buscó en su primer periodo acercarse a la sociología del espectador a través de entrevistas en la salida de los cines para identificar los intereses del público, mientras que, en el segundo y tercer periodo, la encuesta o cuestionario cobró un lugar importante para la expresión de los públicos tras la proyección de filmes. Así, el cuestionario titulado ‘A los señores miembros del Cine Club Universitario’ de 1978¹¹⁵, se buscó conocer la opinión pública de la exhibición de ‘Solaris’, según el documento, fue entregado al ingreso, para conocer el juicio personal sobre ‘2001’ y sobre la programación del Cine de Arte a modo de retroalimentación para mejoras futuras. El cuestionario decía,

Nuestra última película “2001, Odisea del espacio” inició el abordamiento de una temática quizás de moda en la actualidad literaria y cinematográfica del mundo: la ciencia ficción, precisando que este estilo de invención peligra quedarse a medio camino entre la ciencia y el arte y que probablemente algunos socios no hayan alcanzado a percibirla en su integridad; por ello, a propósito de la proyección de “Solaris”, la obra cumbre de la ciencia ficción soviética, nos permitimos pedirles respondan al siguiente cuestionario que abarcará en primera instancia la expresión de sus juicios sobre “2001, Odisea del espacio” y luego, sobre la marcha general del Cine Club y los aportes que para su mejor desarrollo puedan ustedes hacernos (“A Los Señores Miembros Del Cine Club Universitario”, 1978).

Un aspecto relevante en la comprensión del primer periodo del CCU, es la mención de los públicos en relación con los filmes proyectados en el cineclub. Lolo Antonio Echeverría, destaca el valor estético y narrativo del filme ‘*A tout prendre*’ (Todo para ti) de Claude Jutra. Sin embargo, no fue así para quienes asistieron a la proyección ya que,

¹¹⁵ "A Los Señores Miembros Del Cine Club Universitario". 1978. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

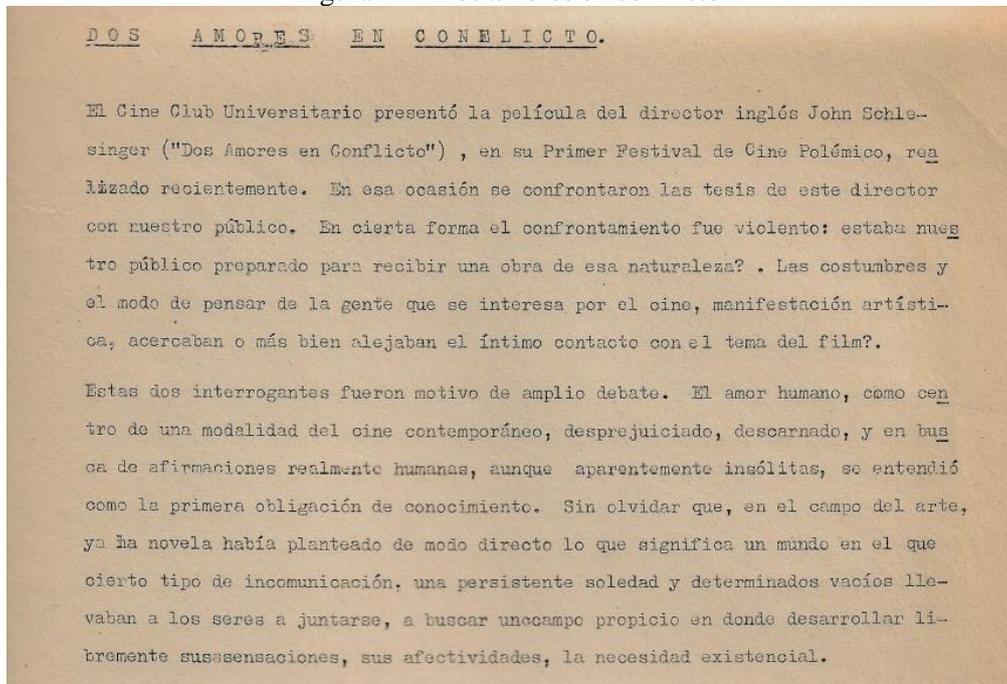
No todo el público ha podido captar el film como se puede ver por las risas que se oyen en la sala y algunos comentarios que muestran que se han quedado en acontecimientos superficiales. Pero una parte selecta del público ha logrado alcanzar el mensaje del director y en los Foros del Cine Club Universitario se hicieron muy buenos comentarios de los que han tomado algunas ideas aquí expuestas (“Todo para ti, *Cine Club Universitario No.1*, septiembre 1968).

En el siguiente número de la revista CCU, Iván Carvajal realiza una crítica al filme ‘China se avecina’ de Marco Bellocchio, pero también indica que su proyección fue una antesala al Festival Retrospectivo del Cine Italiano a realizarse, “Aunque no se llegó a hacer una defensa total del film, es evidente que gustó al público, y muchos espectadores pusieron de manifiesto el valor humano que encierra” (Crítica China se avecina, *Cine Club Universitario No. 2*, diciembre 1968). Sin embargo, reconoce también que, aunque el filme “La pasión de un hombre joven” de Clive Donner, exponente del *free cinema*, muestra una temática extraña al medio quiteño, “los socios del Cine Club Universitario hallarán en él un íntimo parentesco, en cuanto a la técnica utilizada, con anteriores muestras del free-cinema inglés, ya analizadas en sus cineforos” (“La pasión de un hombre joven”, *Cine Club Universitario No. 2*, diciembre 1968).

Por otro lado, Lolo Antonio Echeverría señala como el filme ‘491’ de Vilgot Sjöman, fue rechazado en un cineclub de la ciudad, aunque no menciona cuál, podemos suponer que se trata del Cine Club de la Crítica. Echeverría destaca su sorpresa a tal oposición que silenciaba con murmullos opiniones contrarias, “incluso algunos que quizá pudieron haber encontrado algo en el film lo dejaron evaporarse en el calor de la oposición o callaron por cierto reparo a oponerse frente a todo el público” (“El fracaso del film “491” en Quito”, *Cine Club Universitario No. 2*, diciembre 1968). En este sentido, durante el primer ciclo de 1969 del CCU se realizó una proyección promocional de este filme, Alfredo Breilh indica que el filme convocaba al espectador a replantear y revisar sus valores, tal llamado, indica, produjo dos reacciones en el marco del cineforo: la primera, encontraba en el filme una actitud de desprestigio de profesionales y autoridades, mientras que la segunda, consistió en acoger la revisión en los métodos profesionales (“491” *Cine Club Universitario No.3*, abril 1969). Así, el filme ‘Dos amores en conflicto’ (Figura 4.1), titulado también como ‘Domingo, maldito domingo’ (1962) de John Schlesinger exhibido en julio de 1973 en el marco del Primer Festival de Cine Polémico, fue confrontado por el público de forma violenta,

¿estaba nuestro público preparado para recibir una obra de esa naturaleza? Las costumbres y el modo de pensar de la gente que se interesa por el cine, manifestación artística, ¿acercaban o más bien alejaban el íntimo contacto con el tema del film?

Figura 4.1 'Dos amores en conflicto'



Fuente: "Dos Amores En Conflicto". 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

En efecto, el público rechazó el tema abordado en el filme que presentó un inusual triángulo amoroso y el homosexualismo como medio de descubrimiento. Así, el documento plantea que el filme debe ser comprendido como un filme artístico donde tanto la psiquis de los personajes como los elementos simbólicos se conjugan para crear una atmósfera. Añade también que, “no hay que olvidar el ambiente en que se desarrolla el filme, muy distante al nuestro, pero no necesariamente incomprensible para nosotros.”. De igual forma, el documento termina señalando que el Cine Club Universitario considera válido este cine para el público maduro.

Sin embargo, no siempre los filmes tenían resistencia así, por ejemplo, los públicos del Festival del Cine Brasileño realizado en Quito expresaron en los cineforos su interés en futuras muestras del Nuevo Cine Latinoamericano ya que, como indica el artículo que habla sobre su realización, el *cinema novo* “es sin duda el cine más ligado a nuestra realidad y que, por tanto, causa un mayor efecto sobre nuestro espectador” (‘Cine Brasileño. Primer Festival de Cine Latinoamericano en el Ecuador’, *Cine Club Universitario No.4*, junio 1969). Por otro

lado, los debates daban lugar a opiniones compartidas basándose ya en la experiencia de un proceso formativo. Así, los socios del cineclub coincidieron en el cineforo de “Bella de día” de Luis Buñuel en que, aunque haya tenido aciertos, tuvo vacíos “y sus desviaciones, producto del afán de Buñuel de hacer cine comercial. Pero la “crítica” le encontró impecable. Y un programa televisado hasta se llegó a dar a la temática del filme matices religiosos” (“Crítica ecuatoriana y promoción publicitaria”, *Cine Club Universitario No.4.*, junio 1969).

2. ¿Quiénes accedían al cine arte del CCU?

Quienes fueron habitúes del Cine de Arte Universitario y del Cine Club Universitario no necesariamente tuvieron acceso al cine de arte en su niñez y adolescencia. Sus primeras experiencias con el cine sucedieron alrededor del cine comercial, en muchos casos hablado en español y de género musical proyectado en las cadenas de cine en Quito. De manera general, quienes se relacionaron con mayor frecuencia con el cine arte, tuvieron educación católica lo cual les permitió acceder a cineforos dirigidos por Luis Campos Martínez o Hernán Rodríguez Castelo. En este marco, es necesario identificar que los públicos que son parte de nuestro estudio de caso se vincularon con el cine arte en su edad adulta, una vez que entraron a la universidad.¹¹⁶ Sin embargo, ello no quiere decir que no hayan crecido en estrecha cercanía con el cine ya que, asistir a las funciones de cine fue una práctica común entre los habitantes de la ciudad que por entonces era más pequeña también. Fernando Loayza, quien comenzó a frecuentar el CCU en su adolescencia, recuerda que su abuela, “era un vicio del cine, pero absoluta.” Y que, cuando Fernando era niño, su abuela pasaba horas repitiéndose la misma película, aunque entonces aún no se realizaban las funciones de cine continuo, ella “me metía al baño de mujeres a peinarme y le decían: ya señora, ya tiene que salir. Y ella respondía: ya, ya, le estoy peinando al guagua. Lo hacía hasta que empieza la función y repetirse” (Fernando Loayza, entrevista). Esto implicó que, niños como Fernando crecieran conociendo bien filmes, sobre todo aquellos exhibidos en Semana Santa.

Por otro lado, si bien se considera que los públicos de eventos artísticos durante las décadas de 1960 y 1970 fueron casi exclusivamente masculinos, es necesario señalar que la presencia femenina, estaba mediada por la compañía de un familiar que podía ser padre, hermano o

¹¹⁶ Según el informe del Instituto de Investigaciones Económicas, publicado en 1978, entre 1968 y 1970 el número de estudiantes matriculados en la Universidad Central pasó de 7958 a 11820. Mientras que, en 1969 cuando la supresión de exámenes de ingreso se consolidó, se propició el incremento de 19175, en 1972-1973 a 54000 estudiantes en 1977 (Zapata Muñoz 2013, 62).

pareja. Incluso en la organización de tales actividades, la presencia femenina fue igual de difusa, ya que, aunque el Tzantzismo como el Frente Cultural cuestionaban el lugar del intelectual comprometido, la radicalización y la popularización de la cultura, sus sujetos siempre fueron hombres. Aun así, sobresalen los nombres de Regina Katz y Sonia Romo en el Tzantzismo mientras que, en el Frente Cultural se encuentra el de Mónica Vásquez. En el caso del cine, Rafael Racines Cuesta¹¹⁷ aclara que en el circuito de salas era impensable que una mujer asistiera sola al cine, mucho más que entrara a galería, una localidad a la que acudían “guambras y la longueada” debido a su bajo costo: aproximadamente 2,30 sucres, mientras que la localidad de luneta costaba 6 sucres. Sin embargo, añade que, la juventud, en donde se encontraban tanto hombres como mujeres, se sentía atraída por los debates posteriores del CCU. Además, estaba influenciada por la política, la música y los movimientos como los Panteras Negras o los Tupamaros (Racines Cuesta, entrevista).

En ese sentido, aunque los horarios nocturnos limitaban la presencia de mujeres, ya que no era habitual que saliesen solas, entre los públicos del Cine Club Universitario sí se encontraba un número importante de mujeres, aunque, dadas las condiciones de la esfera pública, su participación en cineforos no ha sido visibilizada. Muchas de ellas eran estudiantes universitarias que asistieron a las proyecciones antes de vincularse de otra forma como Lucía Lemos y Mónica Vásquez, ambas estudiantes de la Escuela de Ciencias de la Información, hoy Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central.¹¹⁸ Sin embargo, si definimos a los públicos en clave de género, era mayoritariamente masculino por las condiciones y prácticas de la época pues, como indica Alfredo, “el cine era una cosa de hombres más bien. Y la Universidad y todo, ¡fuchicas! en esa época era super más machista de lo que sigue siendo” (Breilh, entrevista).

Florencia González, acompañaba a Guido cuando le pregunté por la participación femenina en los públicos del CCU, pero ella respondió para añadir que, aunque en su familia eran cinco mujeres, su padre les decía que no podían ir solas. Guido acota que, incluso se cuidaba lo que ellas podían ver ya que cualquier cosa que vieran en el cine se consideraba peligroso. Sin embargo, señala que el CCU propició una demostración de independencia al ir a ver un filme

¹¹⁷ Rafael Racines Cuesta, entrevista por Eliana López, 12 de enero de 2021

¹¹⁸ Conformada en 1963, previamente fue la Escuela de Periodismo, parte de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, creada mediante decreto legislativo del 8 de marzo de 1945 durante el gobierno de Velasco Ibarra. Había iniciado como cursos abiertos de periodismo ofertados por la Extensión Cultural de la Universidad Central (Diario de Campo, 2020).

o participar de un acto cultural para mujeres ya que, como indica, era más fácil ir al cine que a uno de los recitales donde el público era fundamentalmente masculino. (Díaz, entrevista). Al respecto, Verónica Falconí¹¹⁹ señala haber crecido vinculada a las imágenes en movimiento gracias a las exhibiciones que su padre realizaba en pueblos donde se desempeñaba como médico. Allí proyectaba cortos documentales, y dibujos animados informativos sobre salud. También asistía en familia al cine los domingos ya que el viernes en la noche cambiaban los filmes, aunque siempre era cine mexicano: Cantinflas, India María, o incluso cine bélico estadounidense a blanco y negro. No había otras alternativas, pero cuando aún estaba en el colegio, descubrió el CCU, aunque en compañía de su madre y tía. Un día su tía les dijo que allí se exhibían películas interesantes que no se veían en otras salas. En ese momento estaban exhibiendo precisamente ‘El tambor de hojalata’ de Walker Slondorf y Verónica quiso ir, pero le dijeron que no podría ya que era solamente para mayores de edad. “Menos mal era un poco aspectada entonces llevaba la cédula por si acaso, pero no se fijaron bien yo solo mostré y pasé. Claro que para mí fueron sorprendentes esas imágenes.” (Falconí, entrevista). Sin embargo, no se quedaron al cineforo ya que apenas terminó el filme, su mamá y tía quisieron sacarle de la sala. Aunque Verónica estaba interesada en

“conocer qué iba a decir ese señor que estaba ahí parado (dirige su mano hacia el frente como apuntando y se ubica en ese momento), y obviamente se quedó toda la sala. Pocas fueron las personas que salimos, pero yo porque era menor de edad y porque estaba acompañada de mi mamá y porque había que irse a la casa, pero me habría gustado quedarme” (Verónica Falconí, entrevista).

Por otro lado, tal y como indica Iván Carvajal y Rafael Racines Cuesta, el CCU se convirtió en un centro de interés donde un grupo de jóvenes intelectuales y artistas se convocaban para analizar filmes y reflexionar alrededor de este arte. En este sentido, para Iván, se conformó una comunidad dialogante muy interesante. Asistían también estudiantes universitarios, profesionales vinculados al cine, actores del teatro experimental de la época, algunos profesores universitarios y público en general. Así, entre ellos estaban grupos como el del Filosofado de San Gregorio de los Jesuitas¹²⁰ el cual tenía una revista llamada Punto Omega donde publicaban artículos sobre cine. Siguiendo este punto, Iván pone de relieve un aspecto

¹¹⁹ Verónica Falconí, entrevista por Eliana López, 04 diciembre 2019

¹²⁰ El Filosofado era una Escuela de Filosofía de la Compañía de Jesús que formaba filosóficamente tanto a quienes serían jesuitas como “también iban jóvenes interesados en la filosofía entre ellos por ejemplo Eduardo Kingman, y otros más” (Carvajal, entrevista).

fundamental para caracterizar a los públicos del CCU: eran letrados. En efecto, se requería tener fluidez en la lectura de subtítulos ya que la programación se constituía mayoritariamente por filmes de habla no hispana. De igual forma, otros filmes más complejos en sus propuestas narrativas requerían de mayores elementos para comprender sus símbolos, como en el caso del cine de Bergman que era más comprensible para quienes tenían algún acercamiento a la filosofía.

En este horizonte, el CCU buscó atraer a los públicos de cine, al cine arte. Mónica Varea¹²¹ aprendió de niña a ir todos los domingos a la función vermouth del cine después de misa en su ciudad natal. Cuando se mudó a Quito, su primera función de cine fue en el Teatro Universitario en 1968. Es decir, cuando el CCU todavía compartía cartelera con la sala de cine comercial. Mónica recuerda que allí, junto a una prima menor vieron una película del Dúo Dinámico en donde participó la actriz Irán Eory. De su infancia recuerda las películas musicales con Pili Mili, Rocío Durcal, Marisol, Enrique Guzmán, ‘La Dolorosa’, pero en su adolescencia el cine le pareció un sinsentido. Sin embargo, ya en la Universidad un amigo le dijo que pronto se realizaría un festival de Woody Allen en 1976 en la apertura del Cine Colón¹²², pero Mónica pensaba que Woody Allen era un cantante. Su amigo se indignó con su respuesta y Mónica explicó que detestaba el cine. Él le increpó qué cine había visto y ella le dijo “las cuatro cosas que había visto, cada una peor que otra.” (Mónica Varea, entrevista). De esta manera, le animó a asistir al festival y tras esa experiencia sintió la necesidad de recuperar el tiempo perdido. Además, recuerda que fue a ver “una película que es una película erótica, no se me viene a la mente, pero que es con el Marlon Brando, con el guapísimo este... ¡ay! (suspira de aflicción).” ¿El último tango en París?, le pregunto. “¡El último tango en París!, ¡exactamente! Esa, ¿sabes dónde la vi? En un cine que había, del colegio La Salle, frente a la... ¿El Quito?, le interrumpo. Ella continua, “...Frente a la Basílica... claro, el Quito. Sí, el Quito” (Mónica Varea, entrevista).

Ciertamente, el CCU estaba interesado en llegar a el mayor número de personas posible, aquellas con una formación previa que facilitaba la comprensión de los símbolos del cine arte, pero también a aquellas que, si bien eran cinéfilas, todavía no lo eran de la programación que ofrecía el CCU. En efecto, su proyecto se desarrolló en el mismo contexto del Tzantzismo y

¹²¹ Mónica Varea, entrevista por Eliana López, 15 de enero de 2020

¹²² Aunque este festival no se realizó en el Cine de Arte Universitario, Mónica precisa que sus muestras de cine se replicaban en el Colón y los festivales se realizaban en ambos cines.

del Frente Cultural con su interés por popularizar la cultura. De esta forma, se creó un carné de suscripción con el cual los socios del CCU podían obtener un descuento del 50% en la entrada al cine. Fernando Loayza recuerda que, aunque los estudiantes universitarios se beneficiaban de este descuento, él y sus amigos del barrio no podían acceder al cine ya que seguía siendo caro para ellos. Entonces mandaron a reproducir el carné en una imprenta del barrio América. A pesar de conseguir la réplica fácilmente, aún les faltaba el sello. Entonces, “habíamos visto en alguna película que falsifican un sello en una papa cortándole en la mitad, se le hace tallado y teníamos la almohadilla de tinta. Entonces le pusimos y ya teníamos media entrada para ir al cine.” (Fernando Loayza, entrevista). Al mismo tiempo, la carnetización les permitía asegurar ante la Universidad¹²³ y otras salas de cine que existía un grupo de personas interesadas en el CCU, con lo cual podían justificar el uso del Cine de Arte Universitario, así como de otras salas cuando se requiriera rentarlas. Estos elementos le permitían al CCU afirmar que contaba con 1500 socios que podían ser identificados a través de la carnetización que otorgaba beneficios a su poseedor (Vásquez et al. 1986). Sin embargo, dentro de la sala la asistencia era mínima.

En efecto, el Cine de Arte no siempre se llenaba como otras salas de cine, “pero el Cine Universitario es enorme, [acota Iván] a veces sí, a veces no del todo, pero había un público siempre significativo” (Carvajal, entrevista). ¿Cuál es el sentido de significativo?, ¿poco, pero importante? Por un lado, muchos de quienes iban al cine no lo hacían necesariamente por un interés cinematográfico ya que entraban a dormir o a estar junto a sus parejas y, por otro, a veces la asistencia mínima era superada por la ausencia.

¡Había veces que no había nadie en el público! Entonces yo tenía que llamar a mis amigos: “vengan gratis”, para que por lo menos haya presencia. Porque no había nadie, cuando la película era muy compleja la gente se asustaba de la película y no iba (Díaz, entrevista).

En ello coincide, Luis Salvador Jaramillo quien, en un perfil sobre Ulises, confiesa que las películas allí proyectadas “en ocasiones nos resultaban tan soporíferas que no abandonábamos el cine a media función únicamente por no parecer como unos idiotas” (Salvador Jaramillo 2017). Lo mismo le sucedía al grupo de amigos de Fernando Loayza quienes, al momento del

¹²³ En este sentido, de acuerdo con Iván Carvajal, “el sueldo de Ulises se justificaba por el hecho de que había una acción cultural dentro de lo que en esa época se conocía como Extensión Universitaria, esta función cultural de la Universidad” (Carvajal, entrevista).

cinéforo y escuchaban a los presentes hablar sobre la relación entre el cine de Bergman y la filosofía existencialista de Sartre, ellos se contenían por timidez, aunque también querían opinar. Ya que no tenían el valor para hacerlo en la sala, sí lo hacían entre ellos al salir y sentarse a conversar en el estadio universitario junto al cine. Allí se proponían “a la próxima sí tenemos que participar”. (Fernando Loayza, entrevista). Fernando recuerda haber visto ‘El Silencio’ de Bergman y que Ulises en el cinéforo, planteaba el arte como idioma universal ya que, en el filme los personajes lograron comunicarse a partir de la música. Por otro lado, Ulises había señalado que, ya que el filme había sido considerado pornográfico para la época, éste había sido censurado a partir de recortes de película. Sin embargo, Ulises exhibió el filme completo precisando que no debería verse como cine porno sino como cine de arte. Por otro lado, Fernando señala que cuando la Universidad fue clausurada en 1969, él cursaba su primer año allí. Así, el CCU pasó a funcionar en el Cine Quito donde Fernando vio ‘Fahrenheit 451’ (1966) de François Truffaut y ahí, con su grupo de amigos se animó por fin a participar en el filme ya que, al basarse en el libro homónimo de Ray Bradbury, el filme motivó al grupo a hablar ya que veían en el libro un símbolo de cultura y, a la vez, de rebeldía.

Si bien los filmes pueden ser una suerte de guía para entender el contexto cultural en el que se produjeron y exhibieron, considerarlos por sí mismos es, como indicaba Arlette Farge (1991), concederle un criterio de verdad en sí mismo sin plantear preguntas al archivo, en este caso, fílmico. De esta manera, nuestro enfoque radicó en entender el relacionamiento de los públicos del CCU con los filmes. Iván Carvajal no recuerda cuál fue la primera película que vio en el CCU, “creo que fue una película de Bergman, hay una de Bergman... ¿‘Noches de circo’? No me acuerdo cómo se llama, pero es con ‘circo’, creo que fue esa película. [ríe]” (Carvajal, entrevista). Fernando Loayza coincide, su primera película de cine arte fue ‘El Silencio’ de Bergman.

Por su parte, Alfredo Breilh señala que para 1969 el Cine Club Universitario no tenía los fondos para pagar distribuidores y conseguir filmes. Aunque en la ciudad se encontraban oficinas de productoras internacionales como Pelimex, Artistas Unidos o la ecuatoriana de la familia Mantilla “había que estar en contacto con ellos para ver, porque los distribuidores de películas no pasaban todas las películas que llegaban al Ecuador, tenían mucha desconfianza

del público y entonces llegó una película que era ‘Easy Rider’¹²⁴”. (Breilh, entrevista). Me pregunta si el título me es familiar, la verdad es que la mayor parte de títulos que son mencionados en las entrevistas son desconocidos para mí. Alfredo añade que fue un filme realizado en el 69 y casi al mismo tiempo llegó a Quito, aunque ningún distribuidor quería exhibirla por no estar seguros sobre la acogida del filme, Alfredo la eligió y no supo cuántas entradas elaborar, pensaba que llegarían 400 personas, pero los distribuidores le propusieron 300. Sin embargo, el día del estreno llegaron 600, por lo cual tuvieron que “entregar con contraseña los talones de las entradas porque teníamos solo 300 entradas por mal cálculo de los distribuidores que eran los que distribuían las películas para los cines comerciales. Y la película tuvo super éxito en el sentido de que fue muchísimo público” (Breilh, entrevista). Así mismo, recuerda que el día de su proyección, el Rector al salir de una reunión del Consejo Universitario vio salir a tal cantidad de gente y reclamó no haber sido invitado pues “cómo una película tan notable, con tanto público” (Breilh, entrevista) no había sido promocionada para que fuesen las autoridades de la Universidad. Alfredo explica que el filme denunciaba el maltrato al movimiento hippie en Estados Unidos durante la década de los 60. Fue un filme que denunciaba y, a la vez planteaba una nueva manera de hacer cine considerando esta manera de ver el mundo y que por esta razón los distribuidores no querían exhibirla.

En efecto, exhibir filmes era complicado para finales de los sesenta. Era necesario tener contactos; de hecho Ulises los tenía, sobre todo con las Embajadas. Alfredo recuerda que se exhibió el Festival de Cine Brasileño, con filmes del *cinema novo* en el CCU, así como en Guayaquil. Alfredo me pregunta si sé de historia del cine latinoamericano, la verdad es que poco. Alfredo señala que su principal exponente fue Glauber Rocha, aunque en ese Festival no se exhibieron sus filmes. En efecto, para Alfredo, el *cinema novo* se inscribe en la búsqueda latinoamericana por producir películas ligada al movimiento de los años sesenta.

Acuérdate que en el año 68 le matan al Che Guevara en Bolivia, entonces en esa época, en el 69, se vivía una... una... la utopía de la revolución ¿no? Bastante, se creía eso y se buscaba las raíces latinoamericanas y apareció lo que se llama el Nuevo Cine Latinoamericano con documentales como La Hora de los Hornos, también se pasaba en el Cine Club Universitario o este cinema novo que no era... bueno, sí había películas cargadas políticamente, pero las que

¹²⁴ Alfredo precisa que Easy Rider “es una película de la década del sesenta, bueno, hecha pocos años antes, más bien nueva, era una película de lo que ahora es el nuevo Hollywood, una vez que entró en crisis. ‘Busco mi destino’ se llamaba en castellano, actuaba Peter Fonda, Dennis Hooper y Jack Nicholson y creo que dirigía Dennis Hooper” (Breilh, entrevista)

se pasaban en el cine club universitario eran simplemente un tipo nuevo de cine, una búsqueda de un cine brasilero auténtico. Auténticamente latinoamericano porque sabes que el cine ha sido bien monopolizado por Estados Unidos (Breilh, entrevista).

En efecto, comercial e ideológicamente, agregó. Él continúa: “Totalmente, entonces lograr hacer una película latinoamericana suponía la actitud de coraje ¿no? De voluntad de hacer una cosa nueva y eran películas bien bonitas, bien interesantes” (Breilh, entrevista). Me pregunté nuevamente si el cine norteamericano estuvo vetado del Cine de Arte. Sin embargo, Lucía me comentó que exhibieron con éxito la filmografía de directores como Woody Allen y Roman Polanski. Cuando menciona a Woody Allen, recuerdo de inmediato a Mónica Varea. La película favorita de Lucía, por su dirección, actuación y tema fue ‘Violinista en el tejado’, “es una película de arte y tuvimos un gran éxito con esa película” (Lemos, entrevista). Me la recomienda, “La puedes encontrar en video, mírala porque es un placer, eso es lo que buscábamos: educar a través del arte. O sea que la gente sepa que el cine también podía ser arte” (Lemos, entrevista). Guido Díaz recuerda que, en efecto esa película fue un éxito, “no era una película muy amada por nosotros, pero nos servía para subir un poquito la taquilla” (Díaz, entrevista).

Sin embargo, Guido me cuenta que “¡a nadie le interesaba Bergman! Y nosotros traíamos todas las películas de Bergman y no teníamos público, teníamos en la sala que era para mil y pico de personas, 10, 15 personas” (Guido Díaz, entrevista); y lo mismo les sucedió a ‘El Decameron’, ‘Los cuentos de Canterbury’ de Pasolini y ‘El acorazado Potemkin’, ‘Iván el Terrible’ de Eisenstein donde “no había público, había muy poco público. No era el cine que la gente esperaba” (Guido Díaz, entrevista). Aunque las autoridades universitarias creían que era necesario incentivar la exhibición de esa filmografía, también pedían que se proyecte filmes que “meta un poquito más de taquilla porque de ahí se pagaban algunos sueldos del cine” (Díaz, entrevista). Sin embargo, Lucía recuerda que cuando exhibieron el Acorazado Potemkin, hubo gran éxito a pesar de ser un filme complejo “pero claro con toda la explicación y la historia que hizo Ulises la gente entendió y apreció muchísimo y eso era parte de la cinemateca que debe estar ahorita en la Casa de la Cultura. Sería una pena que no esté. Esa teníamos como propiedad” (Lemos, entrevista). En estas condiciones, Fernando Loayza precisa que en el Cine de Arte se exhibió también ‘La guerra de las galaxias’ (1977) de George Lucas, con un lleno completo debido a la calidad de la proyección y el tamaño

gigantesco de la pantalla. El filme tuvo mucha publicidad ya que fue difundida como ciencia ficción, pero se llevaron una sorpresa al ver que,

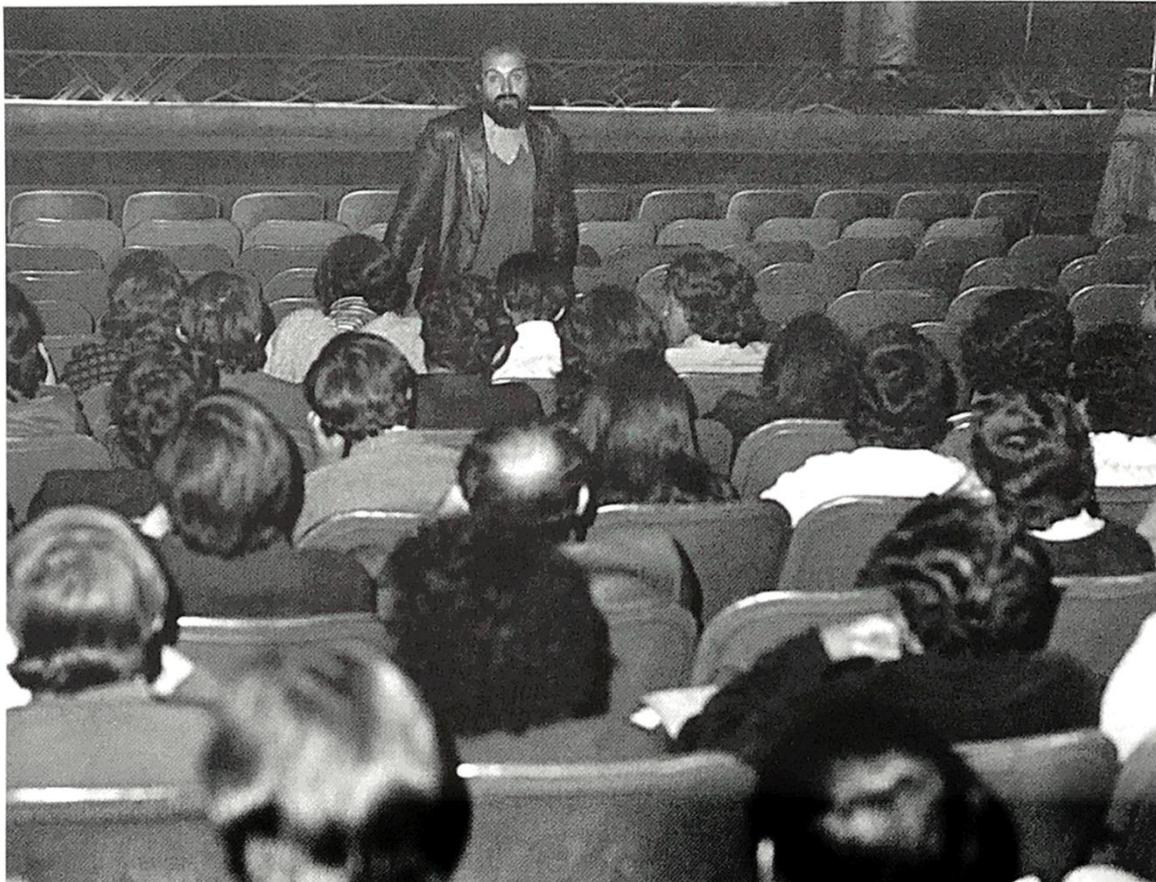
era una cosa como cómica, como para reírse porque veo que aparecen unos como monjes, unos muñequitos ahí caminando y yo me reí ¿no? y me hicieron callar: shh shhh que callen a éste. Después la gente ya empezó a reírse porque pensábamos que era tipo de ‘2001 Odisea del espacio’, que también exhibió Ulises (Fernando Loayza, entrevista).

En efecto, Leonardo Moscoso¹²⁵, otro habitué del cine, comentó que a mediados de 1970 comenzó a ver el cine italiano de Fellini, Bertolucci, Pasolini. Aunque no recuerda los títulos, enfatiza en que “te encontrabas con una película que te dejaba así boquiabierto y ya no era la película que veías en la televisión, las aventuras si no que ya veías una película que te decía y además era bella”. (Leonardo Moscoso, entrevista). Así, un día, al salir del cine caminó cerca de 25 minutos en silencio con un amigo ya que no sabían cómo procesar lo que habían visto. En el Cine de Arte Universitario vio ‘2001: Odisea del espacio’ (1968) de Stanley Kubrick, ‘Apocalipsis Ahora’ (1979) de Francis Ford Coppola y ‘Rollerball (1975) de Norman Jewinson.

Por su parte, en la etapa final del CCU, Hugo me habla de los festivales que se realizaron en el Cine de Arte. Se realizaron festivales de cine soviético lo cual Hugo cree que fue lo que molestó al rectorado de Camilo Mena partidarios del PCMLE. Hugo considera que había resentimiento porque exhibían cine del área soviética, aunque este cine no ocupaba toda la cartelera del Cine de Arte ya que se exhibía a Pasolini, italiano y Bergman, sueco.

¹²⁵ Leonardo Moscoso, entrevista por Eliana López, 06 de abril de 2020

Figura 4.2 'Debate en el Cine Club Universitario sobre "La Batalla de Argel", 1976'



Fuente: "Memoria Incandescente", (Estrella 2003)

Propiedad intelectual y derechos de reproducción cedidos para esta investigación por: Isadora Estrella

Conclusiones

El Cine Club Universitario atravesó tres periodos en los cuales identifiqué la consolidación de un proceso cuyo objetivo se enmarcó en acercar el cine arte, los nuevos cines, así como del tercer cine a los públicos en Quito. En este sentido, el componente político de su surgimiento, con el antecedente del Tzantzismo, el Cine Club Cultural, la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador, la toma física de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la formación del Frente Cultural en el contexto local, así como la efervescencia de la organización obrera, estudiantil e intelectual en el mundo, modeló sus acciones en torno a la exhibición de cine en la ciudad. De esta manera, preguntarse por las formas de relacionamiento que los públicos del CCU establecieron con su programación en tanto economía visual de la cinematografía en Quito entre 1966 y 1979, implicó plantear objetivos que siguieron tres direcciones: la primera, fue identificar la programación del CCU, a través del contexto de circulación cinematográfica de la época; la segunda, describir a los públicos del CCU a partir de la memoria de las y los interlocutores para identificar a los sujetos que establecieron relaciones y sus formas con la programación de este espacio y, la tercera, interpretar los diferentes relacionamientos en un contexto de formación de públicos promovido por el CCU.

En primer lugar, la circulación y exhibición de cine en Quito previa a la creación del CCU estuvo enmarcada en la demanda comercial de las salas de cine tanto aquellas que dedicaron su programación al cine erótico, como aquellas que hicieron lo propio con el cine musical mexicano, español o argentino. De esta manera, la demanda comercial de este tipo de espacios de exhibición consideró descartables los filmes, en ese momento suecos e italianos, que no tuviesen un público que pagara por verlos. Ya con la creación del CCU, esta cinematografía halló un campo de rentabilidad para las distribuidoras. De igual forma sucedió para las Embajadas que encontraron en el CCU la posibilidad de difundir su producción cinematográfica en Festivales y Muestras. En la década de 1970, con la creación del Departamento de Cine, se sumó a la lista de alianzas para promover la circulación de cine, el canje y préstamos de filmes entre Cinematecas, así como la adquisición de copias de filmes para el acervo de la Cinemateca Universitaria, al mismo tiempo que la adecuación técnica del Cine de Arte Universitario con un proyector de 70mm. Este tipo de estrategias tuvieron como objetivo proveerse de una programación que resultase interesante para los públicos de cine de la ciudad. Por otro lado, es importante señalar que, el tráfico de filmes ya al interior de los

circuitos de exhibición de la ciudad, entiéndase salas de cine de un mismo exhibidor, suponía la exhibición de un mismo filme en diferentes salas en diferentes horarios. Al contar con una sola copia de un filme que, debido a su metraje, en ocasiones el filme estaba dividido entre dos o más carretes. Así, la figura del motociclista fue relevante pues se encargaba de llevar el carrete que había terminado de proyectarse a la siguiente sala donde requerían esa parte del filme. Tanto la figura del motociclista como del mechero, persona encargada de ubicar en las butacas al público que llegaba cuando las luces ya se habían apagado, así como de controlar el comportamiento al interior de la sala, son puestos de trabajo que desaparecieron con las antiguas salas de cine.

En segundo lugar, las entrevistas a profundidad permitieron acceder a las memorias y los sentidos que en ellas se albergan para comprender que: en primer lugar, las memorias de las y los interlocutores, en tanto que públicos, se inscriben en la memoria Tipo B de la tipología de la memoria cinematográfica de Kuhn (2011), entendida como un tipo de memoria donde el recuerdo incluye imágenes de los filmes, así como una historia en la que las y los informantes tienen un rol protagónico fuera del filme, es decir su contexto personal constituye el punto de referencia desde el interpretan el pasado y desarrollan un proceso de rememoración como indica Jelin (2002). En segundo lugar, es precisamente Jelin quien señala que no es posible encontrar interpretaciones unificadas sobre el pasado. Sin embargo, en ocasiones, como en las del caso estudiado, el consenso es mayor y varias voces coinciden en las descripciones. Lo cual no deja completamente de lado la posibilidad de encontrar diversidad de visiones en los recuerdos sobre lo acontecido lo cual permito, considerar la complejidad de los públicos del CCU. En otras palabras, las entrevistas a profundidad dieron lugar a los trabajos de la memoria, en tanto que proceso donde se interpreta el pasado, desde el presente según las premisas de Jelin (2002) en tanto que, consideraciones en el marco de las entrevistas: la memoria como proceso subjetivo, la memoria como objeto de disputa lo cual traslada el foco de atención al lugar que ocupa quien produce el sentido de tales memorias y, finalmente, la historización de estas memorias. De esta forma, la memoria Tipo B, de acuerdo con Kuhn (2011) coincide con la segunda premisa de Jelin: en efecto, las y los interlocutores testimonian sus experiencias vividas a partir de su lugar como actores culturales vinculados a la necesidad de reestablecer la importancia a un proyecto como el del CCU y la experiencia del Departamento de Cine, cuyo valor hasta el momento no había sido discutido.

En tercer lugar, el último objetivo fue interpretar los diferentes relacionamientos en un contexto de formación de públicos promovido por el CCU. De esta manera, la cinefilia como concepto ha sido tradicionalmente vinculada con el cineclubismo y sus públicos. Sin embargo, considerando las condiciones del estudio de caso etnográfico, la cinefilia en singular constituyó una limitante para comprender dichas relaciones. Así, fue importante comprender, por un lado, la ruptura de la cinefilia de 1968 a partir de la politización de los cinéfilos parisinos lo cual marcó un cambio importante en la forma de relacionamiento con el cine y, por otro, la cinefilia y los públicos en plural ya que, siguiendo a Jullier y Leveratto (2012), así como a Pujol Ozonas (2011) la concepción de la cinefilia y el público en singular en su íntima relación con el cineclubismo (también sin lugar a la diversidad), provocó la elitización de la relación de los públicos con el cine arte y su expresión en los nuevos cines. Esto produjo en consecuencia, el desmerecimiento de los públicos que, aunque con una larga relación con la cinematografía comercial (la única en circulación en el caso de Quito), no podrían ser considerados cinéfilos. Si bien la apuesta política y educativa del CCU y del Departamento de Cine a cargo de Ulises Estrella no se enmarcó en estas reflexiones alrededor de la concepción de los públicos (en ese contexto se debatía alrededor de espectadores y audiencias), así como en la cinefilia ya que ésta era una expresión de las grandes urbes de la época como Buenos Aires, en el estudio de caso etnográfico, los públicos y sus cinefilias estuvieron atravesadas por una apuesta política: los públicos de cine en Quito conocían bien el cine, con el CCU el objetivo se enmarcaba en acercarlos a cinematografías hasta entonces desconocidas y de brindarles herramientas conceptuales y reflexivas para poder valorar esas imágenes en movimiento en términos de nuevas filiaciones en un proceso donde también existieron resistencias a la programación propuesta dado el desconocimiento de lo que era la expresión del cine arte.

En efecto, ya que los públicos de cine en Quito crecieron mayoritariamente vinculados con el cine comercial, el cine arte fue un descubrimiento que pasó a ampliar el abanico de opciones a las ofertas culturales disponibles en la ciudad. Sin embargo, estos públicos vinculados al CCU no pasaron del ver a la realización cinematográfica, no así con el caso del Cine Club Infantil y el Cine Club Estudiantil los cuales abrieron la posibilidad para que niñas, niños y jóvenes pudiesen, en su crecimiento, acceder a esta cinematografía. Esta experiencia dio lugar al origen de la educación no formal en cine que propició la emergencia de cineastas del país en la siguiente década. A su vez, la exhibición cineclubista en sindicatos, así como en comunidades indígenas, dan la pista para abrir un campo rico en posibilidades de

investigación alrededor de los debates alrededor de la lectura militante del cine y la exhibición cinematográfica fuera de los espacios usuales de exhibición.

En este horizonte, pocas y pocos de mis interlocutores se consideran cinéfilos puesto que su concepción de cinefilia radica en una vida dedicada al cine. En estas condiciones el único cinéfilo que podría considerarse como tal es Ulises Estrella puesto que, tras el cierre del Departamento de Cine, creó el Cine Club Ciudad de Quito y más tarde, con la sección de cine fundó la Cinemateca Nacional que hoy lleva su nombre. Sin embargo, la reflexión sobre las cinefilias en plural y no limitada a una un grupo reducido, con condiciones de acceso para dedicar una vida al cine, dan cuenta de las múltiples relaciones y por supuesto, amores y sus temporalidades con uno o varios tipos de cinematografía así como diferentes públicos y sus formas de relacionamiento lo cual nos conduce a señalar un aspecto mucho más interesante: si la cinefilia da cuenta de un amor hacia el cine, dicha relación ha sido modelada por una forma única de amar, ¿acaso no es tiempo ya de desromantizar a la cinefilia?. Pensarnos como públicos cinéfilos es pensarnos también en las múltiples formas expresivas del amor, no aquel impuesto: el cine arte y sus públicos: hombres con la capacidad de acceder a las salas de cine nos conducen a señalar que incluso en las ofertas culturales ha predominado la reproducción de la presencia masculina y el cine que es legítimo amar es aquel dictado por dicha presencia.

En el primer capítulo abordamos por un lado la explicitación de la metodología estudiada como un ejercicio de necesario develamiento de los procesos realizados: desde el levantamiento de datos hasta la devolución. En este sentido, este capítulo presentó el acercamiento realizado para el desarrollo del estudio de caso etnográfico a partir de la entrevista a profundidad, investigación de la documentación de archivo y del uso de fuentes secundarias para triangular los datos recogidos en el trabajo de campo de acuerdo con las condiciones del contexto de investigación. Por otro lado, el abordaje antropológico de las relaciones de los públicos con el cine, con la especificidad del estudio de caso etnográfico enfocado en los públicos del CCU, constituye un aporte a la Nueva Historia del Cine ya que atendió a condiciones específicas de relacionamiento con el cine arte en un contexto donde no había espacio comercial para el mismo. En efecto, los estudios de recepción, la sociología del espectador y sus técnicas como la encuesta buscaron identificar por qué los públicos van o no al cine y qué películas eligen. Sin embargo, con el abordaje antropológico nos acercamos al por qué y cómo se vincularon con una cinematografía, desarrollaron una práctica, en este caso

la cineclubista y qué particularidades nos permiten acercarnos a la comprensión de los públicos de cine.

En este horizonte, pensar los públicos de cine en plural nos plantea su expresión a través de las distintas formas de relacionamiento con el cine: hay quienes se convierten en públicos habitúes al sortear ciertas barreras de acceso y quienes pueden intervenir en la discusión del cineforo porque han sorteado otras barreras de tipo simbólico. Sin embargo, siguiendo a lo planteado por Nancy Fraser (1999), considerar a los contrapúblicos nos permite a su vez, entender la invisibilidad en la que puede permanecer la diversidad de sujetos que conforman la esfera pública, al plantear su existencia como un todo homogéneo y dialogante. En efecto, esta consideración conceptual dirige su foco de atención a los silencios, las ausencias y la diversidad ocultada. Así pues, podemos pensar en la presencia de mujeres entre los públicos de cine ya que los datos disponibles lo confirman, mientras que el material documental ha representado a los públicos compuesto por hombres solamente. Por su parte, Felipe Macedo (2017) señala que la conformación de la esfera pública burguesa dio lugar a un público caracterizado por el refinamiento de sus formas así como por el distanciamiento que marcó del público obrero.

En este punto, tanto la institucionalización del público, como la del cine propició la creación de un modelo hegemónico de cineclubismo encargado de designar el cine y su forma de apreciación. Dicho modelo perduró a través del siglo XX, incluso con la práctica cinéfila y legitimadora de la política de autores, condujo al cineclubismo y a la cinefilia a una relación íntima destacada por una vida pública alrededor de la sala de cine, espacio que constituyó un limitante para los públicos femeninos. En estas condiciones, según el contexto la práctica de la cinefilia y del cineclubismo era posible, nuevamente, para quienes podían gozar de la esfera pública burguesa y, como tal, sus intereses y placeres se expresaban netamente en el marco de ese espacio creado. Sin embargo, con el contexto político y social de la década de 1960 las cosas empezaron a cambiar hasta la ruptura de 1968, año en el que el cine legitimado por la política de autores y la práctica del cineclubismo tuvo un enfrentamiento directo con la realidad: el cine y las miradas podían provocar algo más al cuestionar el lugar pasivo de los espectadores. En consecuencia, emergía una cinefilia politizada y, por tanto, la posibilidad de identificar otras cinefilias con las cuales la hegemónica convivía.

En el segundo capítulo contextualizamos los antecedentes que crearon el escenario en el que el Cine Club Universitario surgió. En este sentido, el cine como arte no era aún una oferta cultural considerada en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX. Al menos no de forma abierta a los diferentes públicos de cine más que a aquellos vinculados con la educación católica. De esta forma, la década de 1960 comprendió la gran emergencia de nuevas formas de expresiones artísticas, la movilización social y estudiantil, así como la filiación política de izquierda desde el arte que, en el caso del cine, comprendió un gran hallazgo para Ulises en su viaje a la Muestra Internacional de Nuevo Cine de Pésaro lo cual marcó un nuevo lineamiento en la programación de cine del CCU. De igual manera, sus viajes a Estados Unidos, Argentina, México y Cuba ampliaron su conocimiento de cine arte mundial, pero fue el Festival de Pésaro que propició su relacionamiento con la emergencia del Nuevo Cine Latinoamericano. Así, de acuerdo con la hipótesis de Felipe Macedo, si el cineclubismo fue en su origen obrero y crítico, el CCU dirigido por Ulises Estrella, influido por el contexto de desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano, se acercó a este origen que buscaba propiciar espacios para discutir filmes que no eran parte del circuito comercial. Pero también debido al contexto de la década en la que emergió sumado a la experiencia recogida a través del Tzantzismo y el Frente Cultural.

En el tercer capítulo vimos la periodización del Cine Club Universitario. Si bien en 1971 su trabajo referencial dio lugar a la creación del Departamento de Cine donde el CCU pasó a ser una actividad más de dicho Departamento, así como a la creación del Cine Arte Universitario que, en la práctica, jamás fue solamente sala de cine sino salón de actos de la Universidad, la investigación ha procurado identificar su funcionamiento a lo largo del marco temporal estudiado: 1966-1979. En efecto, volvemos a ver cómo la convergencia de la política, en este caso universitaria, y la incorporación del Cine Arte Universitario al circuito de exhibición cinematográfica de la ciudad, generaron constantes tensiones relacionadas con el tipo de filmografía que ponía a disposición de los públicos. En estas circunstancias, es importante destacar que los actores vinculados directa o indirectamente con la programación del CCU y del Cine de Arte Universitario dieron lugar a un escenario que creó una economía visual de la exhibición cinematográfica quiteña. En consecuencia, el capítulo presentó tanto los periodos del CCU y sus actores, así como la práctica cineclubista por crear un acervo de cine arte en el país, la institucionalidad de la sala de cine al ser la primera en el país con contar con tecnología de pantalla y proyector de 70mm, así como su paso a la realización de cine en la coproducción de 'Fuera de Aquí!', lo cual en un contexto fuertemente marcado por la Junta

Censura, la dictadura militar y el asedio al interior de la Universidad condujo a la eliminación del proceso que duró más de una década.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se abordó directamente la relación de los públicos y los filmes vistos en el CCU. En muchos casos, quienes asistieron frecuentemente al CCU se encontraron motivados por la curiosidad, por el bajo costo de la entrada y la posibilidad de escuchar hablar sobre un cine incomprensible que Ulises Estrella trataba de clarificar en los cineforos. Participar en ellos implicó tener argumentos para hablar, pero esto se logró con el tratamiento de conceptos y símbolos que aún eran ajenos para estos públicos acostumbrados a una cinematografía comercial en habla hispana o traducida al español que, además, no propiciaba espacios de discusión sobre lo visto. En estas condiciones, tanto la documentación disponible como los relatos en el marco de las entrevistas a profundidad dieron cuenta de los cambios en la percepción de los públicos sobre la programación de cine y, por tanto, su relación. Así tenemos por ejemplo que, durante el primer periodo, las reseñas de las exhibiciones publicadas en la revista 'Cine Club Universitario' dan cuenta de públicos que no comprendían los filmes, no atendían o incluso se reían de ellos. Ya en el segundo momento, la programación del CCU se erigió como la posibilidad de un espacio formativo, aunque sin una gran afluencia en la presencia en sala y ya, para el tercer periodo, lo más relevante es que son públicos con una formación y un bagaje creado por la programación del CCU. Así pues, ya sabían qué esperar de este Cine y, basándose en su calidad de proyecciones encontraron la inserción de cine comercial en el Cine de Arte Universitario con resistencias. Algo que el cine de arte había vivido más de diez años antes al ubicar sus filmes en la cartelera del cine comercial del Teatro Universitario.

Lista de referencias

- Aguas, Marco. 2004. "Las Décadas Gratas Del Cine." *Cuadernos de Cinemateca* N°5, 2004.
- Almeida, Carol. 2017. "Contra a Velha Cinefilia: Uma Perspectiva Feminista de Filiação Ao Cinema." *Fora de Quadro*. 2017. <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>.
- Baecque, Antoine de. 2013. *La Cinéphilie. Invention d'un Regard, Histoire d'une Culture 1944-1968*. Pluriel.
- Black, Gregory D. 1998. *Hollywood Censurado*. España: Cambridge University Press.
- Campos Martínez, Luis. 1964. "El Humanismo Cinematográfico." *Cine Club. Revista Crítica de Cine* N°4, 1964.
- Carvajal, Iván. 2001. "Biografía Intelectual de Ulises Estrella." En *Digo, MUNDO...*, editado por Ulises Estrella, 9–61. Quito: Libresa.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. 2011. "Cineclubes." En *Diccionario Del Cine Iberoamericano España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE.
- Cueva, Agustín. 2008. "El Marxismo Latinoamericano: Historia y Problemas Actuales." En *Entre La Ira y La Esperanza y Otros Ensayos de Crítica Latinoamericana*, 177–200. Bogotá: CLACSO : Siglo del Hombre Editores.
- . 2018. "El Ecuador de 1960 a 1979." En *Nueva Historia Del Ecuador Volumen 11. Época Republicana V. El Ecuador En El Último Período.*, editado por Enrique Ayala Mora, Tercera, 149–79. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar : Corporación Editora Nacional.
- Dillon, Michael. 2014. *Afiches de Cine Ecuatoriano (1969-2013)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión."
- Estrella, Ulises. 1963. "Ecuador: 1962." *Pucuna* N° 2, January 1963.
- . 1984. "Reflexiones Sobre El Cine Ecuatoriano." *Revista Chasqui* N°12, 10–12. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i12.873>.
- . 2001. "Cinefilia: Hacia El Nuevo Milenio." *Cuadernos de Cinemateca* N° 3, 2001.
- . 2003. *Memoria Incandescente*. Quito: Imprenta Noción.
- Farge, Arlette. 1991. *La Atracción Del Archivo*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d'estudis i investigació.
- Fraser, Nancy. 1999. "Repensando La Esfera Pública: Una Contribución a La Critica de La Democracia Actualmente Existente." *Ecuador Debate* 46, 139–73. <http://hdl.handle.net/10469/5760>.

- Freire García, Susana. 2008. *Tzantzismo: Tierno e Insolente*. Libresa.
- Godoy, Laura. 2006. “El Cine Como Factor de Educación y Comunicación En Quito.” Universidad Central del Ecuador.
- Goff, Jacques Le. 2016. *¿Realmente Es Necesario Cortar La Historia En Rebanadas?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Serrudo, Nelson. 2016. “Públicos de Cine En Bogotá, 1940-1970.” En *La Sociabilidad y Lo Público. Experiencias de Investigación*, edited by Alexandra Martínez and Nelson Antonio Gómez Serrudo, 222–48. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.2307/j.ctv86dfpq>.
- Gómez Serrudo, Nelson, and Eliana Bello León. 2016. *La Vida Del Cine En Bogotá En El Siglo XX. Públicos y Sociabilidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Granda, Wilma. 1995. *Cine Silente En Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2007. “Cronología Del Cine Ecuatoriano.” *Encuentros. Revista Nacional de Cultura* N°10, 2007.
- Gray, Gordon. 2020. “Introduction.” In *Cinema: A Visual Anthropology*. New York: Routledge.
- Guber, Rosana. 2005. *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción Del Conocimiento Social En El Trabajo de Campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero del Pozo, Valeria. 2013. “Criterios Para La Censura Municipal Del Cine En Quito: Una Aproximación. Propuesta Para El Análisis de La Moralidad Interna de Películas 1950-1980.” Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/5869>.
- Gumucio Dagon, Alfonso. 1979. *Cine, Censura y Exilio En América Latina*. La Paz: Ediciones Film/historia.
- . 2015. *Diario Ecuatoriano. Cuaderno de Rodaje*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Historia y Crítica de La Opinión Pública*. Segunda. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.,.
- Hoare, Michael. 2012. “Eléments Sur l’histoire Des Ciné-Clubs En France.” CITYLIGHTS CINEMA. 2012. <https://citylightscinema.wordpress.com/2012/06/06/elements-sur-lhistoire-des-cine-clubs-en-france-michael-hoare-texte/>.
- Ibarra, Hernán. 2002. “El Radicalismo de Los Tzántzicos. Entrevista a Ulises Estrella Por Hernán Ibarra.” *Ecuador Debate* 56, 137–46. <http://hdl.handle.net/10469/4552>.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los Trabajos de La Memoria. Journal of Chemical Information and*

- Modeling*. Madrid: Siglo XXI.
- Jullier, Laurent, and Jean-Marc Leveratto. 2012. *Cinéfilos y Cinefilias*. 1a ed. Buenos Aires: la marca editora.
- Kingman, Eduardo. 2012. “Los usos ambiguos del archivo, la historia y la memoria.” *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 42: 123–33. <http://hdl.handle.net/10469/3509>.
- Kuhn, Annette. 2011. “What to Do with Cinema Memory?” En *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, edited by Richard Maltby, Daniel Biltereyst, and Philippe Meers, 85–98. Malden: Wiley-Blackwell.
- Lamaña, Julio. 2013. “Els Cineclubs, Formes de Resistència Al Discurs Hegemònic.” *Quadern de Les Idees, Les Arts i Les Lletres N° 189*, 24–27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4218160>.
- León, Christian. 2010. *Reiventando Al Otro. El Documental Indigenista En El Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Levi, Giovanni. 2019. “la microhistoria y la recuperación de la complejidad.” En *Microhistorias*, editado por Giovanni Levi, Universida, 397–409. Bogotá. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.30778/2019.38>.
- Macedo, Felipe. 2017. “Le Cinéclub Comme Institution Du Public : Propositions Pour Une Nouvelle Histoire.” Université de Montreal. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20156/Bacelar_de_Macedo_Luiz_Felipe_2017_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y.
- Madrid, Edwin. 2015. “Lo que escucha el ojo de Ulises.” La Barra Espaciadora. 2015. <https://www.labarraespaciadora.com/entrevistas/lo-que-escucha-el-ojo-de-ulises/>.
- Maltby, Richard. 2011. “New Cinema Histories.” En *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, editado por Richard Maltby, Daniel Biltereyst, y Philippe Meers, 3–40. Wiley-Blackwell.
- Mantecón, Ana Rosas. 2009. “¿Qué Es El Público?” *Poiésis* 10 (14): 175–215. <https://doi.org/https://doi.org/10.22409/poiesis.1014.173-213>.
- Mata, María Cristina. 2005. “Interrogaciones Sobre El Público.” En *Comunicación : Campo y Objeto de Estudio. Perspectivas Reflexivas Latinoamericanas*, editado por María Immacolata Vassallo de Lopes y Raúl Fuentes Navarro, 183–99. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. <http://hdl.handle.net/11117/120>.
- Mena, Isabel. 2017. “Voces y bullas de la central. tu nombre sonará.” Museo Universitario Universidad Central Del Ecuador. 2017. https://issuu.com/museouniversitario/docs/investigacio__n_voces_y_bullas.

- Mestman, Mariano (coord). 2016. “Las Rupturas Del 68 En El Cine de América Latina Contracultura, Experimentación y Política.” En *Las Rupturas Del 68 En El Cine de América Latina : Contracultura, Experimentación y Política*, 7–61. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Mitry, Jean. 1987. “De l’origine Des Ciné Clubs.” *1895, Revue d’histoire Du Cinéma* 3 (1): 7–14. <https://doi.org/10.3406/1895.1987.888>.
- Mouesca, Jacqueline. 1988. “Los años sesenta. Aldo Francia. Helvio Soto.” En *Plano Secuencia de La Memoria de Chile : Veinticinco Años de Cine Chileno (1960-1985)*, 27–48. Santiago: Tamarcos.
- Muratorio, Blanca. 2005. “Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia.” *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* 9 (22): 129–43. <https://doi.org/https://doi.org/10.17141/iconos.22.2005.95>.
- Polo Bonilla, Rafael. 2012. *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Poole, Debora. 2000. *Visión, Raza y Modernidad. Una Economía Visual Del Mundo Andino de Imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Portelli, Alessandro. 2017. “El uso de la entrevista en la historia oral.” *Anuario de La Escuela de Historia Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario*, no. 20: 33–48. <https://doi.org/https://doi.org/10.35305/aei.v0i20.205>.
- Pujol Ozonas, Cristina. 2011. *Fans, Cinéfilos y Cinépagos. Una Aproximación a Las Culturas y Los Gustos Cinematográficos*. Barcelona: Editorial UOC.
- Rich, B. Ruby. 1992. “Hacia una demanda feminista en el Nuevo Cine Latinoamericano.” *Debate Feminista* 5: 296–323. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.5.1571>.
- Rosas Mantecón, Ana. 2017. *Ir Al Cine. Antropología de Los Públicos, La Ciudad y Las Pantallas*. Editado por Universidad Autónoma Metropolitana. México: Gedisa Editorial.
- Sadoul, Georges. 1991. *Historia Del Cine Mundial. Desde Los Orígenes*. México: Siglo XXI.
- Salvador Jaramillo, Luis. 2017. “Ulises Estrella.” *Cromosoma Lunático*. 2017. <https://cromosomalunatico.wordpress.com/2017/04/03/ulises-estrella/>.
- San Miguel, Santiago. 2020. “México y Ecuador, Un Romance de Película.” *Diario Expreso*, March 23, 2020. <https://www.expreso.ec/ocio/mexico-ecuador-romance-pelicula-7549.html>.
- Shambu, Girish. 2020. “Manifiesto Por Una Nueva Cinefilia.” *Literariedad. Apuntes de Caminante*. 2020. <https://literariedad.co/2020/05/10/nueva-cinefilia/>.
- Simons, Helen. 2011. *El Estudio de Caso: Teoría y Práctica*. Madrid: Ediciones Morata, S. L.

- Sorlin, Pierre. 2002. “¿Público o Públicos? Cómo Plantear La Cuestión.” En *Ver Cine. Los Públicos Cinematográficos En El Siglo XX*, edited by José-Vidal Pelaz y José Carlos Rueda, 23–31. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- Storecki, Louis. 2005. “Contra La Nueva Cinefilia (Extractos).” En *Teoría y Crítica Del Cine. Avatares de Una Cinefilia*, edited by Antoine [compilador] de Baecque, 257–81. Barcelona: Paidós.
- Tinajero, Fernando. 2018. “De La Violencia Al Desencanto: Cultural, Arte e Ideología 1960-1979.” In *Nueva Historia Del Ecuador Volumen 11. Época Republicana V. El Ecuador En El Último Período.*, Editado por Enrique Ayala Mora, Tercera, 283–318. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar : Corporación Editora Nacional.
- Vásquez, Teresa, Mercedes Serrano, Wilma Granda, y Patricia Gudiño. 1986. *Cronología de La Cultura Cinematográfica (1849-1986)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión.”
- Zapata Muñoz, Sofía. 2013. “Hacia la reclusión de un espacio social crítico: la acción del PCMLE en la Universidad Central Del Ecuador.” Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10469/6974>.
- Zapater, Irving Iván. 2019. “Bosquejo Histórico de La Casa de La Cultura Ecuatoriana. Primera Parte 1944-1988.” *Letras Del Ecuador N°210*, November 2019.

Entrevistas

Entrevista a Alexis Zaldumbide, escritor ecuatoriano, 10 de enero de 2020

Entrevista a Iván Carvajal, escritor y ex miembro del Cine Club Universitario, 15 de enero de 2020

Entrevista a Raúl Arias, escritor ecuatoriano miembro del Tzantzismo, 17 de enero de 2020

Entrevista a Mónica Varea, escritora ecuatoriana, 21 de enero de 2020

Entrevista a Lucía Lemos, literata y ex miembro del Departamento de Cine, 31 de enero de 2020

Entrevista a Luis Corral, escritor ecuatoriano miembro del Tzantzismo, 01 de febrero de 2020

Entrevista a Cris Albán, librero y público del Cine Club Universitario, 18 de febrero de 2020

Entrevista a Fernando Loayza, artista y público del Cine Club Universitario, 02 de marzo de 2020

Entrevista a Guido Díaz, arquitecto y ex miembro del Departamento de Cine, 05 de marzo de 2020

Entrevista a Sonia Romo, escritora ecuatoriana miembro del Tzantzismo 11 de marzo de 2020

Entrevista a Mónica Vásquez, realizadora de cine ecuatoriano, 12 de marzo de 2020

Entrevista a Isadora Estrella, hija de Ulises Estrella, 05 de abril de 2020

Entrevista a Leonardo Moscoso, docente filósofo, 06 de abril de 2020

Entrevista a Alfredo Breilh, artista y ex miembro del Cine Club Universitario, 19 de abril de 2020

Entrevista a Marco Aguas, empresario de cine, 23 de abril de 2020

Entrevista a Sara Palacios, artista y amiga de Ulises Estrella, 30 abril de 2020 y 11 de julio de 2020

Entrevista a Laura Godoy, coordinadora Cinemateca Nacional Ulises Estrella, 08 de junio de 2020

Entrevista a Hugo Borja, artista y ex miembro del Departamento de Cine, 19 de mayo de 2020

Entrevista a Regina Katz, docente bailarina ex miembro del Tzantzismo, 14 de abril de 2020

Entrevista a Verónica Falconí, escritora ecuatoriana, 04 diciembre 2019

Entrevista a Freddy Esquivel, historiador argentino, 17 septiembre 2020

Fondos documentales

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit (BEAEP)

Consulta Pública Cinemateca Nacional Ulises Estrella

Archivos particulares

Lucía Lemos

Laura Godoy

Revistas

"Cine Club Universitario No. 1". Septiembre 1968. Quito. Lista de revistas y periódicos tirada corta Hemeroteca BEAEP siglos XX y XXI. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

"Cine Club Universitario No. 2". Diciembre 1968. Quito. Lista de revistas y periódicos tirada corta Hemeroteca BEAEP siglos XX y XXI. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

"Cine Club Universitario No. 3". Abril 1969. Quito. Revistas. Consulta Pública Cinemateca Nacional del Ecuador.

"Cine Club Universitario No. 4". Junio 1969. Quito. Lista de revistas y periódicos tirada corta Hemeroteca BEAEP siglos XX y XXI. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 1". Agosto 1973. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 2". Septiembre-October 1973. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 3". Noviembre-Diciembre 1973. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 4-5". Enero-Junio 1974. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 6". Diciembre 1974. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 7". Mayo 1975. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 8-9". Octubre 1975. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 10". Enero 1977. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 11". Diciembre 1977. Quito.

Revistas. Consulta Pública Cinemateca Nacional del Ecuador.

"1X1 Cine Y Medios De Comunicación En Ecuador No. 12". Marzo 1979. Quito.

Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal de Lucía Lemos.

Documentos

"El Departamento De Cine De La Universidad Central Fue Suprimido". 27 septiembre 1979.

Fotocopia prensa. Quito. Recortes de diario El Comercio de Quito. Archivo Personal Lucía Lemos.

Paredes, Álvaro. 1979. "El Cine Universitario Ha Muerto ¡Viva El Cine Universitario!".

Fotocopia prensa. Quito. Recorte revista Nueva Magazine Nacional No. 57. Archivo Personal Lucía Lemos.

Estrella, Ulises. 26 enero 1981. "Informe De Los Cine Clubes En Ecuador". Mecnografiado original. Quito. Informes Cine Club "Ciudad de Quito". Archivo Personal Laura Godoy.

"Cine Debate". 25 julio 1971. Fotocopia prensa. Quito. Recortes de diario El Heraldo de Ambato. Archivo Personal Laura Godoy.

"Criterios Sobre La Película "Decameron".". 8 mayo 1972. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

"El Cine Club Universitario a sus socios y a la opinión pública. Sobre "El Último Tango En París"". 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

"Cine De Arte Universitario. Los Cuentos De Canterbury". 24 julio 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

"Cuentos De Canterbury". 24 julio 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

Estrella, Ulises. 24 julio 1973. "Pasolini En Contra Del Cine Pornográfico". Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

"Dos Amores En Conflicto". 10 julio 1973. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

Estrella, Ulises. 05 marzo 1979. "Departamento De Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad". Mimeografiado original. Quito. Documentos Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

"Cine Club Universitario. Actividades 1979". Julio 1979. Mimeografiado original. Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.

"A Los Señores Miembros Del Cine Club Universitario". 1978. Mimeografiado original.
Quito. Documentos del Departamento de Cine. Archivo Personal Laura Godoy.