

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2022-2024

Tesis para obtener el título de Maestría en Historia

RECEPCIÓN DE LA PELÍCULA LA TIGRA: CINE, REPRESENTACIONES SOCIALES Y
CRÍTICA CULTURAL EN EL ECUADOR 1988-1992

Camila Monserate Aldás Chamorro

Asesora: María Fernanda Troya Gonzáles

Lectores: Ramiro Fabricio Noriega Fernández, Carmen Mireya Salgado Gómez

Quito, julio de 2025

Dedicatoria

A mis padres y hermano, que siempre me enseñan que hay nuevas maneras de transitar la vida desde el amor.

A mis abuelos, en especial a Hilda, que no pudo quedarse a terminar este camino, pero la sigo llevando conmigo en este y en los que vendrán.

A mi gato, mi chipi, por todos los amaneceres que vimos juntos y por los que te faltó quedarte cuando tuviste que regresar al planeta lejano del que viniste.

Epígrafe

Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día.

—Eduardo Galeano

Índice de Contenidos

Resumen	8
Agradecimientos	9
Introducción	10
Capítulo 1. Representaciones en disputa: cine, nación y diversidad en el Ecuador de los años 80	12
1.1. El cine como objeto cultural e histórico	12
1.2. De la historia del cine a los estudios culturales	13
1.3. La crítica cultural en el Ecuador: emisores, circuitos y tensiones	13
1.4. El campo cultural como espacio de disputa.....	15
1.5. Representaciones sociales, género e identidad nacional	16
1.6. Políticas culturales e identitarias en el Ecuador de los años 80.....	17
1.7. Historia del cine ecuatoriano	18
1.7.1. Inicios del siglo XX	19
1.7.2. Los años 80.....	20
1.7.3. El nuevo cine ecuatoriano	20
1.8. La adaptación de la literatura ecuatoriana al cine	22
1.8.1. La Tigra: trama y caracterización del personaje.....	23
1.8.2. La Tigra: entre lo escrito y lo cinematográfico	25
1.9. Los años 80 y 90: arte y crisis en Ecuador	27
1.10. Instituciones que atravesaron lo cultural-artístico en los años 80 y 90 en el Ecuador.....	28
1.10.1 Casa de la Cultura Ecuatoriana.....	30
1.10.2. Áreas culturales del Banco Central del Ecuador	31
Capítulo 2. Sobre representaciones y estereotipos: poder y resistencia	33
2.1. Stuart Hall y la representación: ideología y hegemonía.....	33
2.2. Blanca Muratorio: reflexiones sobre etnia y clase	34
2.3. Deborah Poole: economías visuales	34
2.4. Cultura visual: una entrada a lo sensible, lo residual y lo no dicho	35
2.5. Discusión sobre los campos según la teoría de Pierre Bourdieu	36
Capítulo 3. La Tigra: un tránsito entre épocas	37
3.1. Presentación del campo del cine y de La Tigra en el Ecuador	41
3.2. Producción y circulación de la película La Tigra y su rol en la identidad nacional	43
3.3. Participación de instituciones públicas y privadas: ¿un Estado ausente cuando se trata de	

cine?	48
3.4. Recepción de La Tigra por parte de la crítica cultural	55
3.5. La Tigra: la bisagra cultural de dos décadas ¿qué pasaba con el cine en el Ecuador?.....	58
3.6. La huella de La Tigra	62
Capítulo 4. Cuestiones de identidad local y género	64
4.1. Los montubios: una identidad local construida dentro de la identidad nacional.	64
4.1.1. Historicidad del término montubio	69
4.1.2. Montub(v)io.....	70
4.2. Representaciones de una identidad en La Tigra: ¿qué imaginarios sobre la ruralidad emergieron de la prensa y la película?	74
4.2.1. Análisis acotado de 6 escenas	75
4.2.2. La Tigra como ícono de género en el Ecuador: ¿lo fue desde siempre?.....	86
4.2.3. La película La Tigra: el debate a partir de la crítica negativa	88
Conclusiones	93
Referencias.....	96
Anexos	102

Lista de ilustraciones

Tablas

Tabla 3.1. Medios de comunicación masivos generales.....	37
Tabla 3.2. Medios pequeños especializados en cine y/o cultura.....	38
Tabla 4.1. Información técnica y datos de observación de la película La Tigra.....	75
Tabla 4.2. Escenas seleccionadas de La Tigra	77

Esta tesis se registra en el repositorio institucional en cumplimiento del artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior que regula la entrega de los trabajos de titulación en formato digital para integrarse al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador, y del artículo 166 del Reglamento General Interno de Docencia de la Sede, que reserva para FLACSO Ecuador el derecho exclusivo de publicación sobre los trabajos de titulación durante un lapso de dos (2) años posteriores a su aprobación.

Resumen

El trabajo que se presente a continuación, explora la recepción crítica y cultural de la película ecuatoriana *La Tigra* (Camilo Luzuriaga, 1989) en el contexto social del Ecuador entre 1988 y 1992. A través de un enfoque interdisciplinario que articula estudios culturales, historia social y crítica cinematográfica, se analiza cómo la película fue interpretada por la crítica y cómo dichas lecturas reflejan y configuran representaciones sociales vinculadas al género, la etnicidad y la identidad nacional, a través de fuentes primarias como críticas de cine, artículos de periódicos, revistas y entrevistas con la protagonista y el realizador del filme, obtenidas de archivos de la época.

Este estudio entiende el cine como un objeto cultural y como un espacio de disputa simbólica, en el que se negocian significados y se visibilizan tensiones sociales y políticas. *La Tigra*, al adaptar un relato literario y al presentar una protagonista femenina fuerte y ambigua, activó debates sobre lo popular, lo costeño y lo femenino en el imaginario colectivo ecuatoriano.

La investigación destaca cómo la crítica cultural no solo valoró la película en términos estéticos, sino que la interpretó como un acontecimiento discursivo que tensionó nociones tradicionales de nación y modernidad. Asimismo, revela cómo los discursos críticos evidencian jerarquías simbólicas, prejuicios regionales y resistencias frente a nuevas formas de representación.

En conjunto, el trabajo contribuye a comprender el papel del cine en la construcción de identidades y en la configuración de debates públicos, subrayando la importancia de la crítica cultural como un espacio de producción de sentido social. La tesis propone así una lectura que reconoce al cine como agente activo en los procesos de transformación cultural en el Ecuador contemporáneo.

Agradecimientos

Extiendo mis agradecimientos a FLACSO-Ecuador y al Departamento de Antropología Historia y Humanidades por haber visto en mí, aptitudes y cualidades merecedoras de la beca de excelencia académica y por creer en la utilidad de mis ideas al otorgarme la beca de financiamiento para esta investigación. Me siento gustosa de haber formado parte de esta prestigiosa institución que amplió mi preparación profesional y académica.

Agradezco con mucha estima a María Fernanda Troya, asesora de este trabajo, quien decidió tomarlo, darle forma y vida a través de su guía hasta el final, con mucho conocimiento, paciencia y profesionalismo. Gracias Maife, por todo lo nuevo que pude aprender de ti.

Finalmente, agradezco al Centro Cultural “Aurelio Espinosa Pólit” por abrir sus puertas siempre a la investigación y a la Cinemateca Nacional del Ecuador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en particular a Natasha San Martín, encargada del área de archivo, que desde el primer acercamiento siempre estuvo presta a colaborar con lo necesario para este estudio con gran amabilidad.

Introducción

La investigación se propone analizar la recepción de la película *La Tigra* (Camilo Luzuriaga, 1989) en el Ecuador entre los años 1988 y 1992, un período marcado por intensas transformaciones culturales, políticas y simbólicas. A partir de una lectura crítica del discurso producido por la prensa, la academia y otros espacios de reflexión intelectual, el trabajo busca responder a la pregunta: ¿cómo fue recibida por la crítica cultural la película *La Tigra* en el Ecuador entre 1988 y 1992, y qué representaciones sociales y culturales de la sociedad ecuatoriana de la época se expresan y negocian a través de esa crítica? Esta pregunta sitúa el enfoque de la investigación no en la obra fílmica como tal, sino en su circulación y apropiación cultural, en el modo en que fue interpretada y resignificada en los espacios públicos de debate.

El cine, en tanto práctica cultural e histórica, ofrece una entrada privilegiada para explorar los imaginarios sociales de una época. Desde la historiografía cinematográfica, autores como Marc Ferro o Pierre Sorlin han defendido la legitimidad del cine como fuente para la investigación histórica, en tanto produce imágenes que revelan tanto las tensiones visibles como las estructuras invisibles del momento en que fueron creadas. Si bien esta perspectiva resulta valiosa y ha sido tomada en cuenta como marco referencial, el énfasis de este trabajo no se sitúa en reconstruir los hechos históricos representados en la película ni en indagar su fidelidad respecto al contexto retratado, sino en analizar las representaciones sociales, de género, etnicidad y nación que se articulan en *La Tigra*, y cómo estas fueron leídas, debatidas o disputadas por la crítica cultural de su tiempo.

El relato original de José de la Cuadra, publicado en 1933, es retomado por Luzuriaga más de cinco décadas después, no como simple adaptación sino como reescritura desde otro momento histórico. En ese tránsito, ciertas representaciones son preservadas, otras se transforman y muchas más se activan en el espacio del debate público. Es precisamente en ese espacio donde esta investigación busca situarse: en la crítica cultural como un campo de enunciación donde se negocian sentidos sobre lo nacional, lo popular, lo femenino, lo costeño, lo indígena, y en general, sobre la identidad ecuatoriana a finales del siglo XX.

El análisis parte de una selección de textos críticos obtenidos a partir de los fondos disponibles en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Archivo-Biblioteca “Aurelio Espinosa Pólit”, documentos publicados entre 1988 y 1992 en medios como revistas,

suplementos culturales y espacios académicos, en los cuales *La Tigra* fue objeto de discusión. Se trata de reconstruir no sólo las valoraciones estéticas, sino las lecturas ideológicas, culturales y simbólicas que la obra provocó, en un momento de consolidación democrática y redefinición de los discursos sobre modernidad y tradición en el Ecuador. Desde esta perspectiva, la crítica cultural se entiende como una práctica interpretativa que no solo evalúa obras, sino que produce significados sociales.

La metodología se enmarca en los estudios culturales que desplazan el foco desde el análisis textual hacia las condiciones de circulación, recepción y consumo de las obras. Esto permite comprender cómo una película —especialmente una como *La Tigra*, cargada de elementos identitarios y de tensiones sociales— puede generar debates que rebasan el plano estético para inscribirse en la esfera pública, dialogando con los miedos, deseos y proyecciones de una sociedad en transformación.

Así, este estudio busca contribuir a una comprensión más amplia del papel del cine en los procesos de construcción simbólica en América Latina, y específicamente en el Ecuador. Al centrar la atención en la crítica cultural como espacio de interpretación, se propone también recuperar la agencia de quienes escriben, leen y disputan sentidos desde el lenguaje, mostrando cómo *La Tigra* no fue solo una película, sino también un acontecimiento discursivo cargado de resonancias sociales e históricas.

Capítulo 1. Representaciones en disputa: cine, nación y diversidad en el Ecuador de los años 80

El presente capítulo ofrece un recorrido por las múltiples dimensiones que configuran al cine como objeto cultural e histórico en el Ecuador, destacando su papel en la construcción de imaginarios sociales y disputas simbólicas durante la década de los ochenta. En este contexto, se examinan las tensiones entre nación, diversidad y representación, en un país atravesado por profundas transformaciones políticas y culturales. A partir de un análisis crítico, se presenta la evolución del cine ecuatoriano, la transición de los estudios cinematográficos hacia enfoques culturales y el papel de la crítica como mediadora entre la producción artística y el público. Asimismo, se explora la relación entre literatura y cine, especialmente a través de la adaptación de obras fundamentales como *La Tigra*, y se analiza cómo estas narrativas reflejan y disputan discursos sobre identidad, género y región. Este capítulo sienta las bases conceptuales e históricas necesarias para comprender el contexto en el que surge *La Tigra*, subrayando el cine como un campo de significación donde se negocian sentidos de lo nacional y lo popular, y anticipa las problemáticas que serán desarrolladas en los capítulos posteriores.

1.1. El cine como objeto cultural e histórico

Desde sus orígenes, el cine ha sido más que una forma de entretenimiento; ha operado como dispositivo de producción simbólica, canal de pedagogía emocional y medio de construcción de imaginarios sociales. En América Latina, esta función ha sido particularmente intensa en tanto el cine ha funcionado como un agente activo —distorsionador o revelador— de las complejidades culturales, políticas y sociales de la región.

Marc Ferro ha sido uno de los principales teóricos en resituar el cine dentro de la historiografía, proponiendo su análisis como fuente documental y como “contraanálisis” de la sociedad. Según él, “la obra cinematográfica se caracteriza por su valor de contraanálisis porque pone de manifiesto lo oculto de la estructura social” (Ferro 2000, 40). Esta mirada permite leer el cine no solo como narrativa o estética, sino como un documento social impregnado de contradicciones históricas.

A su vez, Pierre Sorlin subraya que “el filme pone en escena al mundo” y que toda película es una construcción compleja que combina convenciones narrativas, visuales e ideológicas. Las

películas no son meros reflejos, sino representaciones construidas a partir de elementos contextuales, reelaborados y reordenados simbólicamente (Sorlin 1985, 252). Este enfoque es fundamental para comprender cómo *La Tigra*, como texto fílmico, recrea y a la vez resignifica el cuento original de José de la Cuadra, trayendo a escena tensiones sociales que son interpretadas y disputadas en la crítica cultural.

1.2. De la historia del cine a los estudios culturales

Desde la década de 1970, los estudios sobre cine han atravesado profundas transformaciones, especialmente en lo que se ha denominado “giro historiográfico”, un proceso mediante el cual el cine dejó de ser analizado exclusivamente desde el texto fílmico y comenzó a ser estudiado como una práctica social. Este cambio implicó integrar metodologías provenientes de la sociología, la historia, la antropología y los estudios culturales.

Autores como Francesco Casetti han teorizado esta transformación en términos de paradigmas: del análisis textual (centrado en el lenguaje cinematográfico), se pasó a enfoques fenomenológicos y contextuales que priorizan la experiencia del espectador, el lugar de exhibición y los discursos de recepción. “Lo que surge no es ya una esencia o una pertinencia sino un campo de preguntas, o si se quiere, una problemática” (Casetti 1994, 24). Esta perspectiva permite abordar *La Tigra* no sólo como producto cultural, sino como un acontecimiento discursivo cuyas interpretaciones pueden ser rastreadas en los archivos de la crítica cultural.

Desde esta lógica, los estudios de recepción han cobrado fuerza como vía para comprender la circulación de significados y la construcción de identidades. En la línea de Robert Allen, la crítica no se limita a reflejar las obras, sino que participa activamente en la producción de sentido, actuando como mediadora entre la obra y los públicos, al tiempo que responde a marcos ideológicos y culturales concretos (Allen 2006, 49).

1.3. La crítica cultural en el Ecuador: emisores, circuitos y tensiones

Para analizar la recepción de *La Tigra* es necesario también considerar quiénes eran los emisores de esa crítica: ¿quién escribía sobre cine en Ecuador a finales de los años ochenta?, ¿en qué medios?, ¿desde qué marcos teóricos o ideológicos lo hacían? Este apartado busca caracterizar brevemente el perfil de los críticos y periodistas culturales de esa época, así como las dinámicas propias del campo cultural en el que se inscribían.

Durante los años 80, el periodismo cultural en Ecuador era ejercido principalmente por intelectuales formados en disciplinas como literatura, filosofía o sociología, muchos de ellos vinculados a universidades o espacios editoriales. La crítica cultural —entendida como práctica de mediación entre el campo artístico y el público— se encontraba concentrada mayormente en las ciudades de Quito y Guayaquil, aunque con fuerte hegemonía de la primera. Los suplementos culturales de medios como *El Comercio*, *Hoy*, *Diario El Telégrafo* y *La Hora* eran los principales espacios de circulación de estas reflexiones.

A diferencia de otros países de la región donde existía una tradición sólida de crítica cinematográfica profesional (como Argentina o México), en Ecuador el comentario sobre cine se encontraba subordinado, en muchos casos, al campo literario. Es decir, buena parte de quienes escribían sobre cine eran críticos o escritores que ya tenían legitimidad en la crítica literaria o en el ensayo cultural. Esta situación generó un sesgo textualista en muchas de las valoraciones, donde el análisis de guion, diálogos o referencias narrativas predominaba sobre otras dimensiones como la puesta en escena, el montaje o la estética visual.

Como ha señalado Juan Carlos Rodríguez en su estudio sobre crítica cultural latinoamericana, muchos intelectuales de este período “no concebían el cine como una práctica estética autónoma, sino como una extensión del campo literario o como una herramienta para expresar discursos sociales” (Rodríguez 2007, 88). En este sentido, el cine era valorado en tanto portador de contenido y no necesariamente por su especificidad formal. Esto tiene importantes implicaciones para esta tesis, pues buena parte de los textos que analizan *La Tigra* lo hacen desde claves narrativas o ideológicas, sin entrar en el lenguaje propiamente cinematográfico.

Es importante destacar que, hacia fines de los años 80, comenzaron a emerger nuevos espacios para la crítica cinematográfica más especializada, como revistas culturales independientes, boletines universitarios o cineclubes. Estas plataformas permitieron una crítica más técnica o politizada, muchas veces inspirada en los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, su circulación seguía siendo restringida frente al poder de los grandes medios de prensa escrita.

Además, el circuito de legitimación del arte y la cultura en Ecuador seguía funcionando bajo lógicas bastante centralizadas. Como ha señalado Fernando Balseca, “la crítica cultural no solo reflejaba las jerarquías sociales, sino que contribuía a consolidarlas, al operar desde centros

urbanos, clases medias ilustradas y un sistema de valores heredado de la modernidad ilustrada” (Balseca 1994, 133). Este dato es crucial para entender qué discursos fueron privilegiados en la recepción de *La Tigra* y cuáles quedaron al margen.

Por tanto, los periodistas culturales ecuatorianos de fines de los 80 formaban un campo híbrido, en el que convivían la crítica literaria, el ensayo político y una incipiente crítica cinematográfica, aún en proceso de profesionalización. Esta configuración explica tanto la riqueza como los límites del discurso crítico sobre *La Tigra*, el cual revela no solo juicios sobre una película, sino también el estado de una cultura letrada enfrentada a nuevas formas de representación y a nuevas demandas sociales de pluralidad identitaria.

1.4. El campo cultural como espacio de disputa

La crítica cultural es, en este sentido, un espacio clave desde donde se negocian sentidos sobre lo social, lo estético y lo político. No se trata solo de una práctica académica o literaria, sino de un campo de intervención que produce jerarquías simbólicas y habilita —o bloquea— ciertos modos de representación. Como ha señalado Beatriz Sarlo, la crítica cultural “es el lugar donde se establece la inteligibilidad del presente a partir de los textos, imágenes y discursos que circulan en una sociedad” (Sarlo 2004, 17).

El campo político-cultural en el Ecuador de los años 80 y 90 fue especialmente activo en un momento de transición: se salía de una década marcada por las dictaduras militares en el continente y se consolidaban regímenes democráticos que, sin embargo, mantenían herencias autoritarias. El discurso de la identidad nacional —tradicionalmente articulado desde una visión homogenizadora del mestizaje— comenzaba a ser tensionado por el reconocimiento de la pluriculturalidad. Esta tensión es clave para entender cómo fue recibida una película como *La Tigra*, que retomaba elementos populares y costeños, y que ponía en escena figuras femeninas cargadas de ambigüedad simbólica.

Durante las décadas previas, el proyecto nacional ecuatoriano había operado sobre una matriz mestizante que se proponía como universal, invisibilizando o subordinando las diferencias étnicas, lingüísticas y culturales. Este modelo de nación “mestiza, pero no indígena” promovía una idea de unidad basada en la homogeneización, como parte de un impulso modernizador que rechazaba lo considerado como “arcaico” o “subdesarrollado” (Martínez Novo 2009, 21). No obstante, hacia fines de los años 80, estas ideas comenzaron a entrar en crisis.

Este período vio el ascenso de nuevos actores sociales —pueblos indígenas organizados, intelectuales afrodescendientes, feministas, artistas de la periferia— que cuestionaban la idea de una cultura nacional única. Se empezaba a hablar de “identidades culturales” en plural, como expresión de procesos de subjetivación y resistencia frente al Estado-nación centralista. La crítica cultural, en ese marco, se convirtió en un espacio desde donde se debatía no sólo sobre arte o cine, sino sobre los modos legítimos de representar al país.

Uno de los puntos clave de esta transformación fue el cambio discursivo en las políticas culturales del Estado, que comenzaron a incorporar nociones como “interculturalidad” o “pluriculturalidad”, aunque en muchos casos de forma simbólica más que efectiva. Como observa Catherine Walsh, el discurso oficial empezó a reconocer la diversidad cultural no tanto como un acto de justicia histórica, sino como parte de una estrategia modernizadora para construir un nuevo relato nacional compatible con los modelos neoliberales emergentes (Walsh 2001, 12).

La producción artística —y su recepción crítica— se inscribía, por tanto, en esta contradicción: por un lado, se reconocía la diversidad; por otro, se reproducían estructuras de exclusión simbólica. En este contexto, *La Tigra* reactivó tensiones alrededor de lo costeño, lo popular y lo femenino, elementos que habían sido sistemáticamente estereotipados o marginalizados dentro del imaginario nacional. La crítica cultural de la época, en lugar de observar la película solo desde un punto de vista técnico o estético, se vio forzada a posicionarse frente a esas representaciones, a decidir si las legitimaba, las subvertía o las denunciaba.

1.5. Representaciones sociales, género e identidad nacional

Uno de los conceptos centrales en esta investigación es el de representación social, entendido como el conjunto de imágenes, ideas y discursos que una sociedad produce sobre sí misma. Toda película —y más aún su crítica— activa una serie de representaciones que pueden reforzar, cuestionar o subvertir imaginarios colectivos. *La Tigra*, al abordar temas como el deseo femenino, lo popular costeño y lo rural, pone en escena representaciones históricamente cargadas de ambigüedad y tensión en el Ecuador.

El cuento de José de la Cuadra ya había operado como una alegoría sobre la mujer, el deseo y la violencia simbólica, en el marco de un nacionalismo costeño emergente. La película, al actualizar esa narrativa, reactiva esas representaciones en un momento donde los discursos sobre género, etnicidad y región estaban en proceso de reformulación. Analizar cómo fue recibida esta

operación implica leer entre líneas lo que la crítica cultural dijo —y no dijo— sobre los cuerpos, los lenguajes, los espacios y los símbolos que *La Tigra* desplegab.

La categoría de género, como ha planteado Joan Scott, no solo remite a la diferencia sexual, sino que es una forma primaria de significar relaciones de poder (Scott 1990, 42). Por ello, la forma en que la crítica habló de la figura de *La Tigra* es reveladora de los modos en que se representaba lo femenino en la esfera pública ecuatoriana de fines del siglo XX.

1.6. Políticas culturales e identitarias en el Ecuador de los años 80

¿Qué se pensaba en los años 80 sobre las identidades culturales? La década estuvo marcada por la emergencia de una sensibilidad post-nacionalista, donde los discursos ya no giraban exclusivamente en torno a una “identidad nacional” única, sino en torno a múltiples formas de pertenencia, articuladas por ejes de clase, etnia, género, región. Estas nuevas formas de pensamiento encontraron eco en algunos sectores de la crítica cultural, que empezaron a cuestionar los discursos modernizadores tradicionales y a abrirse a nuevas formas de narrar lo ecuatoriano.

Autores como Néstor García Canclini habían comenzado a proponer modelos teóricos para pensar la “hibridación cultural” como una forma de comprender la complejidad de las identidades en América Latina (García Canclini 1990, 282). Estas ideas circularon también en el Ecuador, especialmente entre sectores académicos y artísticos que buscaban romper con los moldes cerrados del nacionalismo cultural. *La Tigra*, como objeto simbólico, fue leída desde esa encrucijada: ¿se trataba de una reproducción del imaginario costeño tradicional o de una relectura crítica del mismo?

Como ha mostrado Carmen Martínez Novo, el mestizaje fue el eje articulador de una nación que se pensaba homogénea, pero que en realidad ocultaba profundas desigualdades raciales y culturales (Martínez Novo 2009, 31). A partir de los años 80, los movimientos indígenas, afroecuatorianos y feministas comenzaron a cuestionar esta narrativa hegemónica, generando un proceso que algunos autores han llamado “descolonización cultural”.

Este proceso también tocó al campo artístico. Las representaciones de lo popular, lo indígena o lo afro comenzaron a ganar espacio en la literatura, el cine y la música, aunque muchas veces fueron interpretadas a través de lentes folclorizantes o paternalistas. La crítica cultural, en ese marco,

tuvo que posicionarse frente a esta transformación: ¿se limitaba a legitimar las obras que respondían al canon nacional mestizo o abría el campo a nuevas narrativas?

En el caso de *La Tigra*, estas tensiones se hicieron visibles. La película representaba una cultura costeña cargada de deseo, violencia y ambigüedad moral. ¿Cómo se interpretó esa representación en una época donde se empezaba a hablar de interculturalidad y pluralismo? ¿Fue vista como una obra que reafirmaba estereotipos o como una crítica a los mismos? La recepción crítica de *La Tigra* permite responder a estas preguntas desde una perspectiva situada.

1.7. Historia del cine ecuatoriano

Es indiscutible que el cine ecuatoriano ha progresado y transformado su manera de concebirse desde que nació, hace casi un siglo, en especial en los temas que trata. Muestra "nuevas historias y problemáticas que enfrenta el Ecuador contemporáneo, nuevas corrientes políticas, ideologías, tabúes religiosos, desigualdad social, violencia y corrupción, sin olvidar sus raíces e inspiración en la vida sociocultural ecuatoriana" (Almeida 2017, 7).

El cine en Ecuador está condicionado por las características sociales que predominan en cada período de su historia (Camas 2016). En los últimos años, se han producido transformaciones profundas y significativas, algunas de las cuales están vinculadas a las múltiples situaciones que se viven como país, mientras que otras son resultado de los avances tecnológicos y de la comunicación. Estos cambios han propiciado un aumento en el apego por la identidad social y cultural del Ecuador. La cinematografía ecuatoriana "es un espejo de sus tradiciones, su geografía, sus paisajes, su música y su lenguaje, representando todo lo que significa ser Ecuador" (Almeida 2017, 12).

Ahora bien, es indispensable pensar más allá sobre lo que se ha hecho respecto al cine ecuatoriano y sus razones, como lo analiza el autor Serrano (2001) quien plantea una crítica sobre el papel del cine ecuatoriano en la construcción de la identidad nacional, argumentando que cada obra cinematográfica conlleva un discurso que define el concepto de nación.

Asimismo, Coryat y Zweig (2019) sostienen que el cine se convierte en un escenario de lucha en las relaciones entre el Estado y la sociedad, simbolizando una disputa más amplia por la ciudadanía plurinacional. A pesar de la producción constante desde la primera película en 1924 (Romero 2010), el cine en Ecuador no ha alcanzado la consolidación como industria.

Serrano (2001) propone entender la historia del cine ecuatoriano en tres fases: 1) Inicios del siglo XX, 2) Los años 80 y 3) El nuevo cine ecuatoriano.

1.7.1. Inicios del siglo XX

Las primeras producciones cinematográficas en Ecuador datan de 1906, cuando el italiano Carlo Valenti realizó la filmación y exhibición de los primeros registros cinematográficos en la ciudad de Guayaquil. Además, llevó a cabo proyecciones en Quito, donde presentó los filmes *Vistas del Conservatorio Nacional de Música y Festividades del 10 de agosto* (Loaiza y Gil 2016).

El investigador Mite Basurto (2022, 185) denomina a los años 20 en Ecuador como la *pequeña edad de oro del cine ecuatoriano*, siendo en esta época su máximo exponente Augusto San Miguel, quien se encarga de producir la primera película de argumento: *El tesoro de Atahualpa* (1924), siendo la primera obra de la recién creada empresa *Ecuador Film Co.* La narrativa se presenta como una aventura que sigue a un aspirante a médico durante su búsqueda del legendario tesoro que los incas escondieron durante la conquista española. En el mismo año, se lanza la película *Se necesita una guagua*, que, a través de un enfoque cómico, critica el fraude electoral de ese período. En 1925, el mismo director produce *Un abismo y dos almas*, un drama de realismo social que expone las condiciones precarias sufridas por el indígena ecuatoriano. Sin embargo, más adelante ese año, se exhibiría *El desastre de la vía férrea*, llegando con este filme a su fin las producciones de Ecuador Film Co.

En esta misma época, aparecería el trabajo del italiano Carlos Crespi, quien se adentra para registrar por primera vez imágenes de la región amazónica y produce en 1926 la primera película nacional documental titulada *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*. Basurto (2022, 136), en su exploración de la cinematografía ecuatoriana reconoce la existencia de una prolongada interrupción de casi medio centeno en la actividad cinematográfica nacional, existiendo únicamente algunos esfuerzos esporádicos, que destacan lo producido por Rolf Blomberg sobre los pueblos indígenas en el oriente ecuatoriano entre 1950 y 1960.

Sobre esto, Mite Basurto (2022), en su investigación *Breve recorrido por el cine ecuatoriano y su representación social*, cita a Torres (2007) que corrobora lo siguiente sobre la escasez de producciones nacionales:

Nuestro pasado cinematográfico hay que mirarlo con rigor y honestidad, y reconocer que, con esos pocos fotogramas, que nos llegan de Augusto San Miguel, Carlos Crespi y de cada uno de los

breves intentos hechos hasta los ochenta, la única relación posible es afectiva, antes que propiamente cinematográfica (Torres 2007, 1).

1.7.2. Los años 80

Durante esta fase se observa un auge del documental indigenista, que se convierte en un recurso para generar conocimientos acerca de las culturas ancestrales, al tiempo que refleja el pensamiento social dominante, dando lugar a otras formas ideológicas. A lo largo de este periodo, el cine documental en Ecuador trata dos temas fundamentales: los estudios sobre la Amazonía y las creencias religiosas del pueblo. La finalidad es fomentar el respeto hacia los pueblos indígenas, así como proporcionar herramientas a estas comunidades con el objetivo de que reflexionen sobre quiénes son (Camas 2016).

Lo realizado respecto al cine documental se distingue por la película *Los hieleros del Chimborazo*, creada en 1980 por Gustavo e Igor Guayasamín. A través de sus producciones, los cineastas abordan situaciones de exclusión enfrentadas por los indígenas desde la conquista, retratándolos como víctimas de esta situación. Así, para estos directores, el trabajo posee un fin político tácito que pretende incluir al indígena en la sociedad ecuatoriana (León 2017).

La producción de esta fase acentúa la perspectiva sobre la colonia que los estudiosos mestizos tienen acerca de los indígenas, al tiempo que renueva el mito de la *raza vencida*. Aquí resaltan obras como *La minga* de Ramiro Bustamante (1975), *Entre el sol y la serpiente* de José Corral Tagle (1977), *Chimborazo: Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* de Fredy Elhers (1979), *Quitumbe* de Teodoro Gómez de la Torre (1980), *Boca de lobo*, *Simiatug* de Raúl Khalifé (1982) y *Raíces* de Jaime Cuesta (1982).

1.7.3. El nuevo cine ecuatoriano

Retomando la investigación *Breve recorrido por el cine ecuatoriano y su representación social* de Mite Basurto (2022, 188), señala que desde los años 2000, el cine ecuatoriano ha atravesado un notable renacimiento en el contexto cultural, influenciado por factores sociales. Este desarrollo ha sido continuo, con un incremento en los estrenos por año, destacando títulos como *Sueños en la Mitad del Mundo* (1999), *Alegría de una vez* (2001), *Fuera de Juego* (2002), *Un titán en el ring* (2002), *Tiempo de Ilusiones* (2003), *Cara o cruz* (2003), *Un hombre y un río* (2003), *Jaque* (2003), *1809-1810 Mientras llega el día* (2004), *Crónicas* (2004) y *Desátame* (2006), entre otros.

Esta década viene bien definida por la tendencia del cine histórico, con el filme *Mientras llega el día* (2004), que revive eventos destacados entre agosto de 1809 y agosto de 1810, cuando los quiteños iniciaron su resistencia enfrentando el dominio español. Esta obra "facilita un acercamiento al pasado con una perspectiva igualitaria y dialogante, eliminando la 'distancia épica' característica de la novela histórica tradicional y promoviendo una revisión crítica de los mitos que fundamentan la nacionalidad" (Aínsa 2003, 28).

Durante los años posteriores, los realizadores siguieron capturando la realidad del país al centrar sus obras para dialogar sobre aspectos como la raza, la clase social, el género y la sexualidad.

Los productores de esta fase buscaron desarrollar narrativas ficticias mestizas representativas del escenario nacional (Coryat y Zweig 2019). En 2011, se estrenó el filme *Con mi corazón en Yambo*, que revisita los atropellos y la represión indiscriminada que sufrió la población a manos de la policía a finales de los años 80, en un periodo marcado por el protagonismo que tomó el neoliberalismo en Ecuador.

De igual forma, en este periodo, y en gran medida debido a las consecuencias del neoliberalismo, los realizadores de cine en Ecuador iniciaron la producción de "cine de la marginalidad", que se caracteriza por representar "una realidad social y cultural que tiene su propia existencia en los márgenes de la lógica productiva de la modernidad" (León 2005, 13).

Durante gran parte del siglo XX, el desarrollo del cine en Ecuador se vio obstaculizado por la ausencia de instituciones y políticas culturales adecuadas (De la Vega 2016). No obstante, esta época fue testigo de un avance constante en la institucionalidad, la infraestructura y la profesionalización del ámbito cinematográfico (Coryat y Zweig 2019). En 2006, se promulgó la Ley de Cine¹, y en 2007 se creó la CN Cine, que en 2017 evolucionó hacia el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA).²

¹ Su nombre completo es Ley de Fomento del Cine Nacional, promulgada en 24 de enero de 2006, buscó promover la industria del cine nacional a través de incentivos y beneficios.

² Sigue vigente. Fue restablecido en julio de 2023 por el ex presidente Guillermo Lasso. Su objetivo es fomentar la creación cinematográfica y audiovisual y controlar técnicamente la circulación de los contenidos para la promoción y difusión de la cultura ecuatoriana.

1.8. La adaptación de la literatura ecuatoriana al cine

El escritor Marcelo Báez (2012) en su obra *Cine y Literatura: encuentros cercanos de todos los tipos*, trae a colación nuevamente al ícono literario en América Latina Gabriel García Márquez, quien muchos años antes consideró que el cine latinoamericano experimentaba un *boom* que ya vivió la literatura de los años 60, “el cine con menos recursos y el más humano que se ha hecho jamás”. Esto se respalda por los claros ejemplos de producciones que han nacido en la región gracias a algunas obras literarias, por ejemplo, pensemos en las adaptaciones como *Satanás* (basada en un relato de Mario Mendoza), *El secreto de sus ojos* (de una novela de Eduardo Sacheri, titulada originalmente *La pregunta de sus ojos*) y *Memoria de mis putas tristes* (de la novela del mismo García Márquez), entre otras.

Así, el hecho de que el cine nacional se relacione con obras literarias tan significativas como *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, así como con textos menos conocidos como *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega, es un fenómeno estético que no se puede discutir. Este fenómeno no solo confirma un patrón a nivel continental, sino que también permite una reevaluación de la producción literaria. De acuerdo con las cronologías elaboradas por Wilma Granda (2007), el primer autor ecuatoriano vinculado al cine aparece en 1932, y su conexión no se refiere necesariamente a la adaptación de un texto literario.

De acuerdo con lo señalado por Báez (2012), el año 1946 marcó el estreno del filme argentino *Tres ratas*, basado en la novela de Alfredo Pareja Diezcanseco. Aunque su procedencia es argentina, esta película se incluye en el inventario de antecedentes relevantes para Latinoamérica. Sin embargo, la primera adaptación cinematográfica de una obra literaria en Ecuador proviene de Colombia. En la década de 1970, es importante identificar algunas de estas adaptaciones: *El cielo para la Cunshi, carajo* (1975) de Gustavo Guayasamín donde se retratan relatos de *Huasipungo* de Jorge Icaza, siendo el primer texto literario llevado a la pantalla grande.

Casi diez años después, siguen surgiendo nuevas adaptaciones, como las realizadas por Edgar Cevallos, que incluyen: *Un ataúd abandonado* (1981) y *Luto eterno* (1983), relatos inspirados en obras homónimas de Pedro Jorge Vera. También se encuentra *Una araña en el rincón* (1982), un cortometraje basado en un relato del mismo nombre de Juan Valdano, así como *Miguel de Santiago* (1980), que se fundamenta en la biografía de Alfredo Pareja Diezcanseco sobre un pintor de la época colonial. Es importante señalar que Cevallos colabora directamente con los tres

autores en el proceso de adaptación, integrándolos en la creación. Uno de los cortometrajes más memorables es *Cartas al Ecuador* (1980), dirigido por Ulises Estrella y basado en el libro de Benjamín Carrión, así como *Juan Montalvo, el regenerador* (1981) de Teodoro Gómez de la Torre, que aborda el exilio del escritor ambateño y su resistencia contra la dictadura civil de García Moreno (Báez 2012).

En este contexto, es imperativo reconocer los logros del cineasta lojano, Camilo Luzuriaga, quien ha realizado una apuesta exitosa al adaptar casi todos sus largometrajes a obras literarias fundamentales. Su trilogía nacional comienza con *La Tigra* (1990), su ópera prima, que presenta un guion cohesivo que captura la esencia rural de la obra del escritor guayaquileño José de la Cuadra. En *Entre Marx y una mujer desnuda* (1995), Luzuriaga, con el apoyo de Arístides Vargas, consiguió manejar con destreza los retos que presentó el texto experimental de Jorge Enrique Adoum, que contenía marcados matices de Julio Cortázar, particularmente de sus libros *Rayuela* y *Libro de Manuel*. Finalmente, *1809-1810: Mientras llega el día* (2004), que se basa en la novela homónima de Juan Valdano, sumergiéndose en el momento exacto para el nacimiento de la nación, en el contexto de las guerras de independencia (Báez 2012).

Desde *La Tigra*, se observa una tendencia significativa en la producción literaria nacional, comentó Alejandro Moreano en marzo de 1990 en una columna para Diario El Comercio y añadió:

Esta tendencia se evidencia por la recuperación de relatos, personajes y situaciones elaboradas por la generación del treinta. Ecuador se encuentra en un proceso de valorización de su patrimonio literario. Dado que su industria cinematográfica está en expansión, resulta beneficioso que dirija su atención hacia obras paradigmáticas, siendo también notable la adaptación de textos que abordan temas de identidad e historia (Moreano 1990, 6-7).

1.8.1. La Tigra: trama y caracterización del personaje

Camilo Luzuriaga es quien dirige y escribe el guion de esta película, que se inspira en un cuento de José de la Cuadra. La narrativa se desarrolla en el entorno del campo montubio ecuatoriano, donde la indómita Francisca, apodada "La Tigra", es la protagonista. Junto a sus hermanas Sara y Juliana, Francisca, como matriarca, vive una vida que desafía los convencionalismos morales.

Esta película ha sido un punto de inflexión en la cinematografía ecuatoriana, ya que "La Tigra manejó el marketing de la mujer objeto" (entrevista personal por Murillo y Romero a W. Granda

en 2013), y visualmente rompió con los patrones que el público había conservado durante años. La figura de Francisca se aparta abismalmente de las representaciones de otras mujeres en el cine ecuatoriano.

A partir de las opiniones de Lorena Murillo y Diana Romero (2013), se presenta a continuación una síntesis sobre la caracterización del personaje protagonista del filme: Francisca Miranda se impone desde el primer momento como una mujer a la que su naturaleza libertina y promiscua la definen, asumiendo un papel de jefa y dueña de sus propias tierras. Algunos la consideran "inmoral" según sus juicios, y se la reconoce por su tendencia a la violencia, su falta de educación, pero también por su sagacidad y habilidad en el ámbito comercial.

La Tigra es una mujer de campo, que tiene el control completo de su vida y decisiones. Su fama entre los que la conocen es de no dejarse doblegar por nadie y de dominar sin problemas a cualquier hombre. Es una mujer de armas tomar, firme y trabajadora. Juliana y Sara son sus hermanas menores, quienes están al cuidado y voluntad de Francisca desde que quedaron en la orfandad debido a la fatal muerte de sus padres. Pero esta misma experiencia la convirtió en la mujer que es.

En la hacienda conocida como Las Tres Hermanas, ella es la figura que dirige todas las decisiones, y nadie tiene la libertad de entrar o salir sin su permiso. La Tigra se presenta como una mujer autónoma, capaz de realizar cualquier acción que se proponga en el momento que lo considere necesario. El temor hacia Francisca es palpable en toda la comunidad, incluso las esposas de los campesinos no se preocupan por la cercanía que ella pueda tener con sus esposos, siempre que eso les evite problemas.

Aunque Francisca posee un carácter enérgico, hay un instante en la historia en el que siente un profundo interés por uno de los visitantes de su hacienda. Este hombre provoca un cambio momentáneo en su vida. Por él, Francisca se esfuerza en alterar un poco su apariencia y hasta intenta hacerle un regalo. Sin embargo, él se marcha antes de que ella pueda ofrecérselo. Se revela que este hombre es un fugitivo y, al encontrar la oportunidad, se aleja de la hacienda, mientras La Tigra permanece como la mujer fría que siempre ha sido.

En la propiedad, además de las cosechas y el ganado, disponen de una tienda, donde brindan hospedaje a quienes lo necesiten, siempre que Francisca lo consienta. Ella es una mujer que confía en las profecías del brujo del pueblo, Masablanca. Una de estas predicciones provoca un

cambio drástico en su vida. Para redimir los pecados de Francisca y Juliana y mantener su estabilidad económica, Masablanca les aconseja que no permitan que su hermana menor, Sara, se relacione con hombres. En consecuencia, ellas, especialmente Francisca, limitan las interacciones de Sara con varones e incluso la encierran en varias ocasiones.

La incompreensión que siente Sara hacia la actitud de Francisca y Juliana genera en ella el deseo de distanciarse. Al enamorarse, decide irse con un hombre. Francisca, al enterarse, se enfurece y manda a buscar a su hermana; una vez que la recupera, inicia una serie de actos violentos para asegurarse de que no la separen de nuevo. En respuesta a esta situación, las autoridades decidieron reforzar su batallón para atacar a La Tigra y capturarla. A pesar de estar en desventaja, su orgullo le impide rendirse. Tras el abandono de sus hermanas, y al reconocer su derrota, decide huir. Francisca se encuentra así despojada de su familia, sus bienes y su hogar.

1.8.2. La Tigra: entre lo escrito y lo cinematográfico

Isabel Paz y Miño (1995, 139) considera que la decisión de Camilo Luzuriaga de adaptar un relato de José de la Cuadra puede interpretarse como un acto de reconocimiento hacia una obra literaria y su autor. Además, esta elección responde a la necesidad de los cineastas ecuatorianos de encontrar personajes que enriquezcan la narrativa cinematográfica, un desafío recurrente en la producción nacional. La idea de llevar a la pantalla a *La Tigra* había sido objeto de discusión entre los cineastas del país. Luzuriaga finalmente se decidió por esta obra al percibir que ofrecía un contenido visualmente atractivo y un desafío dramático significativo para la interpretación de los personajes. Aunque la adaptación de un cuento de José de la Cuadra presentaba ciertas ventajas, también implicaba riesgos considerables.

Indudablemente, cada obra artística constituye un universo particular. Los efectos que una pieza provoca en el público que se acerca a ella dependen de su calidad. Estas impresiones en el ámbito psíquico son relevantes al momento de realizar un análisis comparativo. En el caso del cine ecuatoriano, también nos aproximamos con juicios preconcebidos. La crítica de los espectadores tiende a ser apasionada y polarizada; pueden mostrarse, considerando las complicadas condiciones económicas en las que se produce cine nacional y su nivel de desarrollo, excesivamente generosos con cualquier obra nacional o, por el contrario, pueden desestimar sus valores por el simple hecho de ser ecuatoriana (Paz y Miño 1995, 139).

El espectador lleva a cabo dos interpretaciones distintas. La que corresponde a la película

expuesta como tal y lo que expresa implícitamente la obra literaria. Aunque los lenguajes de palabras e imágenes son diferentes y no pueden ser colocados en condiciones semejantes, sí se puede evaluar la emoción estética que cada uno provoca. Es en este ámbito donde el público toma su decisión. La adaptación de una obra literaria célebre suscita el interés del público, lo que constituye su principal ventaja. George Sadoul afirma que “al amparo de una obra conocida se pueden comunicar más ideas” (1977, 22). No obstante, la adaptación también presenta riesgos, siendo el más notable la comparación que el espectador llevará a cabo. “La gran literatura rara vez tiene éxito en la pantalla, dado que ha alcanzado su grandeza en otra forma” (Dick 1981, 120). Pero ¿qué transformación experimentó esta obra para asegurar su éxito? La obra literaria presenta una variedad de personajes que enriquecen significativamente la evolución de la narrativa. A raíz del realismo social característico de la época, junto con la incisiva crítica social que los escritores incorporaron en sus textos, esta historia ha alcanzado el estatus de clásico en la literatura ecuatoriana.

Por otra parte, el objetivo de la película es representar estos aspectos para mejorar la experiencia de entendimiento del público. A pesar de esto, en el transcurso de la preproducción, hubo que renunciar a algunos elementos para que la historia fuera más fácil de seguir y disfrutar. “La Tigra, que se encuentra en una fase intermedia entre el cine ‘autodidacta’ y el cine ‘graduado’, ya presenta los componentes esenciales de un género que se popularizará posteriormente, a partir del autodidactismo de los montubios” comentaba Luzuriaga (2017, 15).

En el relato "La Tigra" de José de la Cuadra, se aborda, al igual que en otras de sus obras, la existencia del montuvio ecuatoriano, su resistencia y su vínculo simbiótico con el contexto natural, especialmente con la selva. La violencia que se manifiesta en el texto proviene de su percepción de la justicia, así como de una intensa y desbordante inclinación mítica. Además, el machismo se presenta a través de una sexualidad desenfrenada, aunque en esta ocasión se materializa en personajes de género femenino (Paz y Miño 1995, 140).

En este tema, el autor relata la historia de tres hermanas que son propietarias de un remoto fundo en la costa, legado de sus padres, quienes fueron asesinados por asaltantes, como se mencionó anteriormente. La narrativa de la película sigue la misma línea, pero su enfoque se centra en el mito de la Tigra, una mujer-animal de la selva. Camilo Luzuriaga incorpora en su adaptación ciertos elementos, como la muerte del personaje de la Tigra, lo que permite el surgimiento del

mito de la Tigra. Mientras que de la Cuadra busca dar a conocer una realidad social, rescatando a los montuvios, quienes han sido despreciados y olvidados, y brindándoles un espacio para expresar sus vidas, sueños, tormentos y luchas, ya que ellos “claman por salir a la luz... quieren vivir y lo exigen a gritos”, el escritor se propone mostrar un presente que necesita ser revelado.

Sin embargo, Luzuriaga, “medio siglo después, no puede perseguir los mismos objetivos; su intención es recrear una historia que pertenece al pasado, transformándola en leyenda, y en el mito adquiere una dimensión atemporal y trascendental” reflexiona Paz y Miño (1995, 140).

1.9. Los años 80 y 90: arte y crisis en Ecuador

La década de los 80 en el país trazó su paso a través de cambios y desafíos sociales como la crisis económica, la instauración de políticas neoliberales y movimientos sociales. Para comentar brevemente estos aspectos, recurrimos al académico Fernando Martín-Mayoral (2009) y al periodista Ángel Hidalgo (2015) quienes hacen un recuento de lo sucedido en ese entonces con los aspectos que marcarían una historia diferente en el Ecuador para la década posterior.

El Ecuador de los años 80 se ilumina con un paisaje distinto, “impulsado por la esperanza democrática que surgió con la aprobación de una nueva constitución mediante referéndum, así como el inicio de un gobierno progresista”, señaló Hidalgo (2015, 2). No obstante, este optimismo se vio abruptamente interrumpido por la muerte en un accidente de aviación del presidente Jaime Roldós Aguilera en 1981. Su sucesor, el Osvaldo Hurtado, no pudo frenar la crisis y tomó decisiones que resultaron perjudiciales para la ciudadanía (Martín-Mayoral 2009, 6).

La crisis económica que se desató en 1982 en la región latinoamericana tuvo repercusiones en Ecuador, dando lugar a la sucretización y a múltiples devaluaciones monetarias. Este panorama generó una profunda inestabilidad económica y sociopolítica. En este contexto, se facilitó la actividad guerrillera del grupo Alfaro Vive Carajo, se intentó un golpe de Estado en Taura en 1986, y se llevó a cabo una persecución sistemática de jóvenes ecuatorianos considerados "subversivos", en el marco de una política represiva del Estado bajo el gobierno de Febres Cordero, que se distinguió por sus reiteradas violaciones a la Constitución (Hidalgo 2015, 3).

Para explorar lo ocurrido en los años 90, es imperante poner en el escenario principal la situación del campo artístico nacional en este período, por lo que se vuelve necesario para esta investigación evidenciar las tensiones artístico-políticas que existieron frente a la crisis de esta

década. Para ello, tomamos como enriquecedoras, algunas de las reflexiones a las que nos invitan los artistas Manuel Kingman y Pamela Cevallos (2019, 1-7) por medio de su exposición *Amarillo, azul y roto* en el Centro de Arte Contemporáneo.

Como consecuencia a todas las conmociones que atravesaba el país en 1980, la década de los 90 se caracterizó por ser uno de los períodos más turbulentos en la historia política de Ecuador, marcado por crisis económicas, sociales y culturales recurrentes. Durante este tiempo, diversos movimientos sociales emergen, manifestando resistencias y disensos ante las políticas de modernización neoliberal implementadas en el país. El descontento hacia estas medidas y la corrupción generalizada se manifiestan en las calles a través de protestas, marchas y la destitución de presidentes. La crisis se agudiza a finales de los años 90, con eventos como el feriado bancario, la dolarización y la migración de millones de ecuatorianos (Kingman y Cevallos 2019, 214).

Sin lugar a duda, el arte ha sido un medio a través del cual los artistas han explorado y criticado el contexto de inestabilidad y corrupción. En este marco, la crisis se manifiesta como una oportunidad valiosa y creativa para las prácticas artísticas. Estas expresiones artísticas adoptan posturas críticas que buscan interrogar el poder y el discurso nacional, empleando la representación, la difusión masiva de imágenes en el espacio público y la creación de plataformas colectivas. En contraposición al discurso homogéneo de la nación, surgen voces que desafían la invisibilidad de ciertos sectores sociales y que recuerdan a la sociedad las omisiones y los acontecimientos que han sido relegados por la historia oficial. En respuesta a la narrativa de la justicia, algunas iniciativas, en colaboración con movimientos sociales, instan al Estado a recordar a las personas desaparecidas. En lugar de la política partidista que exhibe rostros amables, las prácticas artísticas ponen de manifiesto rostros de arrogancia y corrupción. (Kingman y Cevallos 2019, 216).

1.10. Instituciones que atravesaron lo cultural-artístico en los años 80 y 90 en el Ecuador

María del Carmen Oleas (2021, 43), en su libro *El arte contemporáneo en Ecuador: espacios y protagonistas*, expone a las instituciones culturales tanto públicas como privadas de las décadas de los 70 y 80 del país, desde sus inicios, trayectorias y sus participaciones como entes que propiciaron el campo artístico en el país. Al respecto, señala que, aunque esta estructura continuó su desarrollo hasta finales de los 90, fue en las décadas anteriores cuando realmente comenzó a

tener un impacto significativo en el ámbito del arte. Desde los años 80, y especialmente en los 90, comenzó a ser objeto de críticas.

A continuación, se llevará a cabo un análisis de los espacios de muestra, tanto públicos como privados que legitiman el campo. Asimismo, se evaluará la función de instituciones culturales públicas, tales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Banco Central del Ecuador (BCE).

Desde la década de los 70 y 80, dos entidades públicas desempeñaron un papel crucial en la regulación del ámbito artístico: la CCE, que aún mantenía cierta influencia, aunque no con el mismo brillo que en los años cincuenta; y el BCE, que había establecido un nuevo modelo de gestión cultural en el país. Además, los bancos privados comenzaron a involucrarse en el sector del arte y la cultura, actuando como coleccionistas (Oleas 2021, 43).

Durante los años 90, especialmente en el ámbito del cine, se lleva a cabo el primer gran levantamiento indígena en el país, el cual fortalece su poder político y social. Este acontecimiento influye en la manera en que estos grupos reivindican su identidad, asumiendo el control sobre sus propias representaciones. De este modo, promueven la auto representación a través del cine y el video en sus comunidades, lo que culmina en la creación del *Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya-Yala* en 1999, evento que se celebra en cuatro ediciones bianuales (Olazaval 2018).

La Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador, conocida como ASOCINE, fue fundada en 1977, y en 1981 se creó la Cinemateca Nacional del Ecuador. Esta entidad tiene como objetivo primordial la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cinematográfico ecuatoriano. Asimismo, se dedica a fomentar la investigación y la educación de públicos. Hasta el 2018, la Cinemateca disponía de un escáner de películas que facilitaban la digitalización de varios formatos analógicos a formatos que van desde mp4 de baja calidad hasta videos en 2K, permitiendo la digitalización de entre 15 y 30 películas mensuales (Olazaval 2018). Además, ofrece hasta la actualidad un portal web de acceso gratuito donde se pueden encontrar diversas películas, cortometrajes y videos que representan el patrimonio audiovisual ecuatoriano del siglo XX que continúa en aumento.

1.10.1. Casa de la Cultura Ecuatoriana

Entre 1979 y 1988, Edmundo Ribadeneira fue presidente de la CCE, y su gran participación en el ámbito cultural demuestra su influencia significativa. Actuó como jurado en la Primera Bienal de Quito y ocupó el cargo de decano de la FAUCE en sus primeros años. En 1982, su gestión llevó a cabo la adquisición de implementos para la estación de radio, la inauguración de una biblioteca y el inicio de los trámites para establecer la Cinemateca Nacional.

Por otro lado, la demanda de autonomía política continuaba siendo un tema relevante en el campo del arte. Ribadeneira, en su papel de presidente, gestionó para que este aspecto fuera incluido en los debates sobre la Ley Nacional de Cultura en el Congreso Nacional³ (Oleas 2021).

Hacia finales de los años 80, el Estado se encontraba en una fase de rigidez. En ese contexto, el nuevo edificio de la CCE estaba casi concluido, pero el presupuesto era mínimo para financiar la totalidad de las actividades que se realizaban, limitándose a pagar apenas las remuneraciones de los funcionarios. En agosto de ese mismo año, el arquitecto Milton Barragán tomó las riendas de la CCE. Una de las primeras decisiones que adoptó fue establecer tarifas por los servicios que brindaba la institución, como las visitas a museos y bibliotecas; también puso en marcha un plan de arrendamiento de espacios, incluyendo teatros, el ágora y algunas salas de exhibición (Oleas 2021).

María del Carmen Oleas (2021, 51) continúa su análisis apuntando a las acciones de Barragán como inductoras de transformaciones radicales que impulsaron a la CCE a seguir sus actividades. “Es posible sostener que un mayor porcentaje de autogestión en el presupuesto del organismo habría contribuido a disminuir su dependencia de las asignaciones del estado, lo que, a su vez, favorecería las aspiraciones de autonomía política de la entidad.” señala Oleas (2021, 52). No obstante, las reformas implementadas por el nuevo presidente no lograron que la institución operara de manera efectiva; sus decisiones fueron objeto de severas críticas, dado que contradecían el principio fundamental de que la CCE debía ser un espacio democrático y accesible a todos. Para 1990, las actividades de producción y difusión cultural habían disminuido notablemente, mientras que su dependencia del financiamiento estatal se había incrementado.

Desde su creación, la CCE ha tenido que lidiar con dos controversias significativas con relación a

³ Ley promulgada el 10 de agosto de 1984. Fue derogada y reemplazada por la Ley Orgánica de Cultura de 2016.

su gestión. La primera se refiere a su dependencia financiera del Estado, mientras que la segunda cuestiona su capacidad para hacer que el arte sea accesible a la población. Estas circunstancias han obstaculizado tanto el desarrollo de la institución como la promoción de las actividades públicas que realizaba. Asimismo, estas controversias han reducido la influencia de la CCE en el ámbito cultural, permitiendo que, en las décadas de los setenta y ochenta otras entidades culturales, también sostenidas por el Estado, logaran una difusión más efectiva de la cultura y las artes, enfrentando menos críticas (Oleas 2021, 55).

1.10.2. Áreas culturales del Banco Central del Ecuador

Tomando como referente nuevamente la investigación realizada por Oleas (2021, 57) quien se ancla a otros autores, hablaremos ahora de otra entidad que tuvo un impacto significativo en el ámbito artístico durante las décadas de los 70 y 80, que fue el BCE. Según Irving Zapater (1983, 2007, 2010), esta institución adoptó el modelo de gestión cultural del Banco de Colombia. A diferencia de la CCE, el BCE se caracterizaba por ser una institución pública, estableciéndose como un organismo cuyo propósito era fortalecer la identidad ecuatoriana a través de la cultura y las artes. La concepción de cultura que promovía no se diferenciaba de la defendida por la CCE. Abelardo Pachano, quien se desempeñó como gerente general del BCE entre 1981 y 1984, señala que la labor cultural del Banco consistía en “lograr una identificación del hombre contemporáneo del Ecuador con sus antepasados, recoger sus mejores experiencias, construir un acervo y, a partir de su demostrado coraje, avanzar hacia la conquista de un futuro más prometedor” (Pachano 1983, 42).

Dentro de su reflexión, Oleas (2021, 60) también comenta que a pesar de que existió voluntad por incentivar las artes visuales, la gestión de museos se concentró en ejes arqueológicos, antropológicos, de lenguaje, historia y etnografía. El Banco Central del Ecuador (BCE) organizó talleres destinados a la restauración de bienes arqueológicos en los sitios donde se realizaron los hallazgos, lo que contribuyó significativamente a la difusión de estas investigaciones. La labor de sus departamentos culturales fue tan relevante que la CCE otorgó una condecoración a la institución en 1982. Edmundo Ribadeneira afirmó en 1986 que el BCE era fundamental para la cultura ecuatoriana, señalando que “se trata de una obra monumental que todos los ecuatorianos debemos celebrar, ya que gracias a ella podremos conformar de manera orgánica el panorama cultural e intelectual de nuestro país”.

Por otra parte, Oleas (2021, 63) cita el trabajo de Bourdieu ([1995] 2005) quien observa que, en determinadas circunstancias, las instituciones políticas pueden asumir el rol de legitimadores, lo que significa que esta función es ejercida por individuos de sectores ajenos al arte. Se plantea que, cuando esto ocurre, se generan áreas de conexión entre los diferentes campos, en las cuales los agentes legitimadores se apropian del reconocimiento que los artistas han alcanzado. Según Bourdieu (1995), en tales articulaciones, cada institución política proporciona distintos niveles de legitimidad a los artistas.

Durante las décadas de los 70 y 80, el Banco Central del Ecuador (BCE) apoyó el desarrollo de varios artistas en la etapa intermedia de sus trayectorias, mediante la organización de exposiciones de arte y la publicación de reseñas en sus revistas. La revista *Cultura*, por su parte, contaba con una sección dedicada a entrevistas y críticas de artistas ecuatorianos contemporáneos. Con frecuencia, tras las exposiciones, el BCE adquiría una o más obras para sus colecciones o para ser exhibidas de manera permanente en diversos museos; esta acción no solo beneficiaba al artista al incrementar el valor de su obra, sino que también otorgaba prestigio a la institución. Así, se establecieron vínculos significativos entre el BCE y un grupo de artistas plásticos: mientras la institución respaldaba sus carreras, los artistas contribuían a elevar el estatus del BCE en el ámbito del arte y la cultura (Oleas 2021, 65).

El telón de fondo que se desplegó a lo largo de este capítulo tuvo como fin facilitar al lector aspectos fundamentales sobre el recorrido del cine visto desde la historiografía, su inclusión en Latinoamérica junto a sus corrientes, hasta la llegada de su génesis histórica en el Ecuador.

Además, al ser este trabajo una investigación que toma como centro de análisis un filme de adaptación literaria, no pudimos dejar de repasar esta relación, brindando por supuesto, una introducción al personaje de *La Tigra*, sobre la que profundizaremos en los capítulos siguientes. Por último, fue esencial explicitar cuál fue el contexto artístico en el que emergió el Ecuador de los años 80 y 90, junto a las instituciones públicas y privadas que impulsaron el arte nacional al ser éste nuestro escenario de estudio y al que nutrimos con sus bases teóricas en el capítulo a continuación.

Capítulo 2. Sobre representaciones y estereotipos: poder y resistencia

Este capítulo se inscribe en el cruce entre los estudios culturales y la historiografía crítica, con especial atención a los procesos de recepción, circulación y disputa simbólica en torno al cine ecuatoriano. Como plantea Stuart Hall (1997), el análisis cultural no debe limitarse al texto en sí, sino a los procesos por los cuales se producen, negocian y estabilizan significados en contextos históricos y sociales específicos. Desde esta lógica, el trabajo no se centra en el filme *La Tigra* como objeto aislado, sino en el modo en que fue leído, interpretado y disputado por la crítica cultural ecuatoriana entre 1988 y 1992.

La crítica cultural, entendida como práctica de interpretación social, es aquí abordada como un campo discursivo donde se negocian sentidos sobre lo nacional, lo étnico, lo femenino y lo popular. Como plantea Beatriz Sarlo (2004), la crítica no es solo comentario estético, sino una forma de inteligibilidad del presente. Por ello, la metodología de este trabajo privilegia el análisis de discursos críticos publicados en prensa escrita, revistas culturales y espacios académicos, con el objetivo de reconstruir no solo las valoraciones, sino también las estructuras simbólicas que las sostienen.

Este enfoque metodológico se apoya en los aportes de la historia cultural situada, en el sentido propuesto por Roger Chartier (1990) y François Dosse (1998), que entiende los discursos como prácticas sociales inscritas en campos de poder. Así, los textos críticos sobre *La Tigra* no se leen como expresiones individuales, sino como intervenciones en un campo cultural (Bourdieu [1992] 2002), donde se disputan legitimidades y se configuran jerarquías simbólicas.

2.1. Stuart Hall y la representación: ideología y hegemonía

El concepto de representación ocupa un lugar central en esta investigación. Stuart Hall (1997) propone entenderla no como reflejo, sino como proceso discursivo mediante el cual se construyen y estabilizan significados sociales. Representar es siempre actuar sobre el mundo, no solo describirlo. Desde esta perspectiva, las imágenes y discursos sobre género, etnicidad o nación no son neutrales ni transparentes, sino resultado de relaciones de poder.

La Tigra, como texto fílmico, pone en juego una serie de representaciones ambivalentes sobre lo femenino, lo costeño, lo popular y lo montuvío. Pero son las lecturas críticas que circularon en la esfera pública las que permiten rastrear cómo esas representaciones fueron disputadas,

legitimadas o silenciadas. Hall sugiere que la representación es también una batalla por el significado, una lucha semiótica en la que distintos actores intentan fijar sentidos sociales.

Complementariamente, autores como Angela McRobbie (2005) y Nick Couldry (2000) permiten profundizar en las formas en que los medios culturales —en este caso, la crítica cultural— operan como espacios donde se negocian subjetividades y diferencias. Así, los discursos sobre *La Tigra* no solo hablan de la película, sino de los modos en que se construía lo legítimo, lo nacional y lo deseable en el Ecuador de fines de siglo.

2.2. Blanca Muratorio: reflexiones sobre etnia y clase

Para abordar las representaciones de lo étnico, lo popular y lo costeño en la recepción de *La Tigra*, resultan fundamentales los aportes de Blanca Muratorio (1991), quien propone pensar la etnicidad no como esencia, sino como construcción histórica mediada por discursos y prácticas de poder. En su análisis sobre los pueblos indígenas en el Ecuador, Muratorio examina cómo se produce el “otro étnico” a través de narrativas hegemónicas, muchas veces elaboradas por intelectuales, medios y artistas.

Aplicado a este caso, el modo en que *La Tigra* fue leída por la crítica revela las tensiones entre una matriz mestizante dominante y el surgimiento de nuevos lenguajes sobre la diversidad. La película interpela de forma ambigua esas estructuras, al visibilizar una figura femenina costeña empoderada pero también estereotipada, lo que activa respuestas críticas marcadas por prejuicios de clase, género y región.

La noción de imaginarios sociales, trabajada por Muratorio, permite así pensar cómo ciertas imágenes —como la de la Tigra— condensan miedos, deseos y jerarquías simbólicas que estructuran la forma en que una sociedad se representa a sí misma. En diálogo con autores como Cornelius Castoriadis (1983) y Nelly Richard (2004), esta investigación entiende los imaginarios no como ficciones, sino como estructuras de sentido que organizan la experiencia histórica.

2.3. Deborah Poole: economías visuales

El concepto de economía visual, desarrollado por Deborah Poole (1997), permite explorar cómo las imágenes no circulan en abstracto, sino en sistemas desiguales de producción, consumo y sentido. En su estudio sobre la representación visual de los indígenas andinos, Poole muestra

cómo ciertos cuerpos, rostros y escenarios son estetizados o exotizados según lógicas coloniales que aún operan en los lenguajes visuales contemporáneos.

La figura de La Tigra —una mujer costeña, poderosa, sexualizada y violenta— puede ser leída como un nodo donde se condensan diversas operaciones de racialización, género y clase. Las respuestas críticas a esta figura revelan cómo ciertos imaginarios visuales son aceptados, negados o renegociados según marcos perceptivos heredados de la colonia, el nacionalismo o el patriarcado.

Autores como Nicholas Mirzoeff (2011), con su noción de “derecho a mirar”, y Laura Mulvey (1975), con su crítica al *male gaze*⁴, permiten complejizar aún más estas lecturas, mostrando cómo las representaciones de género y etnia son organizadas por regímenes visuales específicos que estructuran quién puede mirar, cómo y desde dónde.

2.4. Cultura visual: una entrada a lo sensible, lo residual y lo no dicho

La cultura visual, como campo transversal a los estudios culturales, permite una aproximación que no se limita al análisis textual o narrativo, sino que privilegia la dimensión sensible, performativa y afectiva de las imágenes. Desde esta perspectiva, *La Tigra* no es solo una narración fílmica, sino un dispositivo visual que condensa regímenes de percepción, corporalidad y deseo inscritos históricamente.

Autores como W.J.T. Mitchell y Nicholas Mirzoeff han sostenido que la cultura visual permite interrogar no solo lo que las imágenes muestran, sino lo que ocultan, desplazan o silencian. Este enfoque resulta particularmente útil para leer las zonas ambiguas, los detalles mínimos o los gestos aparentemente secundarios de la película, aquellos donde operan formas de poder que no siempre son captadas por la crítica tradicional.

La complejidad de la imagen cinematográfica, en tanto objeto visual y afectivo, exige una mirada atenta a las microestructuras del encuadre, la composición y el montaje. Como plantea Jacques Rancière, lo político de una imagen no reside únicamente en su contenido explícito, sino en la manera en que redistribuye lo visible, lo decible y lo pensable (Rancière 2009). Desde esta

⁴ El concepto de *male gaze* (mirada masculina), introducido por Laura Mulvey en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), describe cómo el cine clásico de Hollywood —y muchos otros discursos visuales— construyen la imagen de la mujer desde una perspectiva masculina heterosexual, que la posiciona como objeto de deseo y contemplación, en lugar de sujeto con agencia.

lógica, la cultura visual se convierte en una herramienta clave para descifrar las tensiones entre visibilidad y exclusión que atraviesan tanto la película como sus lecturas críticas.

2.5. Discusión sobre los campos según la teoría de Pierre Bourdieu

El concepto de campo cultural, formulado por Pierre Bourdieu ([1992] 2002), es esencial para comprender cómo operan las jerarquías de legitimidad en la crítica ecuatoriana de fines de los 80. Para Bourdieu, el campo es un espacio estructurado de relaciones de poder donde los agentes luchan por el capital simbólico, es decir, por el reconocimiento legítimo de sus juicios, gustos y posicionamientos.

La crítica a *La Tigra* debe ser entendida dentro de un campo cultural local, con dinámicas propias de consagración, exclusión y reproducción. Como se ha visto en el capítulo anterior, la crítica ecuatoriana de la época estaba marcada por la hegemonía del campo literario y por una débil institucionalización del análisis cinematográfico. Esto condicionó los modos en que la película fue leída, muchas veces desde criterios narrativos o ideológicos, antes que formales.

A través de esta lente, se pueden observar las estrategias de distinción de ciertos críticos, así como las relaciones de fuerza entre medios, intelectuales y políticas culturales. Las nociones de habitus y capital cultural permiten también entender cómo los juicios estéticos responden a trayectorias sociales específicas, no siempre explícitas en los textos, pero detectables en su estilo, lenguaje y posición discursiva.

Walter Mignolo (2010) y Catherine Walsh (2001), desde una crítica decolonial, permiten ampliar esta mirada al mostrar cómo los campos culturales en América Latina están atravesados por relaciones coloniales de saber-poder. En este sentido, los discursos críticos sobre *La Tigra* también revelan cómo opera la colonialidad del saber en la selección de referentes, estéticas y voces autorizadas.

Capítulo 3. La Tigra: un tránsito entre épocas

Para el sustento de este capítulo se revisó un corpus de documentos obtenidos a partir del archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y del archivo-biblioteca Aurelio Espinoza Pólit. Dentro de la primera institución mencionada, se accedió a documentos sobre la película *La Tigra*, al fondo de Camilo Luzuriaga, archivos sobre la misma CCE y algunos estudios sobre las salas de cine en el Ecuador en los años 80. Esto incluyó también la exploración de revistas culturales de la época que trataban sobre el cine y audiencias en los años de interés.

En cuanto a la segunda institución, se hizo un repaso por la prensa de los años 90 a través de su fondo físico y digital. En total, se han recogido aproximadamente 205 documentos, entre escritos y fotográficos.

Es importante detallar en una breve clasificación la procedencia de los medios de comunicación que serán presentados a lo largo de este capítulo, ya que se vuelve indispensable para análisis posteriores reconocer desde qué contextos se enunciaron en aquella época. Para esto, exponemos las siguientes tablas:

Tabla 3.1. Medios de comunicación masivos generales

Nombre del medio y su vigencia	Tipo de medio	Tipo de institución a la que pertenecía	Nombre de la institución a la que pertenecía	Observaciones
Periódico “HOY” (1982-2016)	Nacional	Entidad privada	Grupo El Comercio	En 2014, el Grupo El Comercio anunció la suspensión de la edición impresa de “HOY”, sin embargo, continuó existiendo como medio digital hasta 2016 con su cierre definitivo.
Diario “El Comercio” (1906-2022)	Nacional	Entidad privada	Grupo El Comercio	En diciembre de 2022 dejó de circular debido a problemas económicos, pero su sitio web se mantiene activo hasta

				la actualidad.
Diario “El Popular” (1975-2000)	Nacional	Entidad privada	Grupo El Comercio	Fue uno de los periódicos más importantes y de mayor circulación entre 1980 y 1990. Se destacó por su línea editorial independiente y crítica.

Elaborado por la autora con información del trabajo de campo.

Tabla 3.2. Medios pequeños especializados en cine y/o cultura

Nombre del medio y su vigencia	Tipo de medio	Tipo de institución a la que pertenecía	Nombre de la institución a la que pertenecía	Editorial	Observaciones
Revista La Otra (1980-1991)	Nacional	Entidad privada	Grupo independiente y asociación con Grupo El Comercio.	N/A	Tuvo problemas con el gobierno en algunas ocasiones por su línea de izquierda y enfoque crítico.
Revista Perspectiva (1983-desconocido)	Nacional	Entidad privada	Grupo independiente y asociación con Grupo El Comercio.	N/A	
Grupo El Conejo (1970-1990 aprox.)	Nacional	Entidad pública	Casa de la Cultura Ecuatoriana	N/A	Se encuentran datos de la Editorial El Conejo, que fue una editorial estatal

					encargada de publicar libros, revistas y otros materiales asociados a la cultura, arte y educación en Ecuador.
Diario La Liebre	N/A	N/A	N/A	N/A	Pequeño diario ecuatoriano que existió entre la década de los años 80 y 90.
Revista Diners (1979 hasta la actualidad)	Nacional	Entidad privada	Diners Club International	Mundo Diners	En 1999 cambió su nombre a Mundo Diners
Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones (IETEL) (1972-1992)	Nacional	Entidad pública	Es una entidad autónoma del Estado ecuatoriano	Editorial El Conejo	El IETEL tenía un servicio cultural que se encargaba de promover y difundir la cultura ecuatoriana a través de programas de radio y TV y publicaciones de libros y revistas.
Revista América Latina (1978-1994)	Nacional	Entidad pública	Instituto Ecuatoriano de Estudios Internacionales (IEEI)	Fundación Ecuatoriana de Estudios Sociales	

Cuadernos de la Cinemateca (1980-1992)	Nacional	Entidad pública	Casa de la CCE y Cinemateca Nacional.	El Conejo/Cinemateca Nacional	
Revista Nacional de Cultura Encuentros	Nacional	Entidad pública	Consejo Nacional de Cultura de Ecuador	N/A	
Revista del Festival del Cine Cero Latitud (2003-2009)	Nacional	Entidad privada	Festival de Cine Latinoamericano de autor	Zoom	La revista es una publicación que acompaña al Festival de cine Latinoamericano y habla de las películas exhibidas en el festival, entrevistas con los directores y críticas cinematográficas.
Revista Cuadro a Cuadro (1977-1991 aprox.)	Nacional	Entidad privada	Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE	ASOCINE	
Revista CINEOJO (1980)	Nacional	Entidad pública	Casa de la Cultura Ecuatoriana	Ecuador: balance cinematográfico y Memorias	En enero de 1981 fue designada como revista oficial de la Confederación Latinoamericana de Cine Clubes.

Elaborado por la autora con información del trabajo de campo.

3.1. Presentación del campo del cine y de *La Tigra* en el Ecuador

José Luis Serrano, en 2007, redactó para la *Revista Nacional Cultural Encuentros*, que, durante los años 80, no hubo mayor interés por parte de los cineastas en crear un sistema de distribución y exhibición local, básicamente porque los teatros eran “burgueses” o al menos sus dueños lo eran o tenían una gran tendencia a serlo. Como complemento a esta postura ideológica, los propietarios de las salas de entonces no estaban interesados en pasar cine de carácter político, mucho menos si era “cine de indios”; la polarización de los dos bandos en concepciones distintas del hecho cinematográfico generó que la exhibición comercial del cine ecuatoriano fuese en extremo reducida, casi nula. Los años 90 se inauguran con la producción de *La Tigra*, que se vuelve un referente de cambio de la visión local del cine como fenómeno de masas (2007, 67).

Serrano agregó en esta misma publicación que, desde 1997 empezaron a abrirse las cadenas de multisalas en todo el Ecuador y esto revitalizó la exhibición de cine, aunque fueran prácticamente todos norteamericanos, salvo por algunos títulos notables, ésta fue una década perdida para el cine ecuatoriano, teniendo un estreno cada cuatro o cinco años. Es importante señalar que, en el país no había existido ningún lineamiento jurídico que estableciera alguna obligación entre exhibidores y distribuidores respecto a la producción local, casi siempre se había tratado de una negociación unilateral entre exhibidor y director, donde éste último era casi siempre el perjudicado. No obstante, desde 1994 hasta 2006, en el régimen de Sixto Durán Ballén, se estableció la obligatoriedad de exhibir películas ecuatorianas en los cines del país.

Serrano, complementando sus ideas anteriores, añadió:

Se han producido veinte películas, consideradas largometrajes, desde 1999 hasta ese momento (2007), ya que en 1998 el promedio era de una película cada cinco años, hoy es de tres películas por año, el crecimiento se ha dado gracias al acceso a la tecnología digital, la cual ha abaratado los costos (Serrano 2007, 66).

“El problema más importante del cine en Ecuador no es la falta de recursos sino la reducida proyección empresarial que existe”, dijo la productora Isabel Dávalos, citada en la redacción ya mencionada de Serrano.

Para que una industria crezca, necesita que la producción y las ventas se desarrollen al mismo ritmo. En este caso, la producción avanza, pero la distribución no, existen más de veinte productoras de cine y menos de diez distribuidoras de cine en el país, de las cuales ninguna

distribuye cine nacional. Las producciones nacionales piensan recuperar la inversión solamente en salas locales, lo que es prácticamente imposible, pocos productores ecuatorianos han conseguido entrar a la TV por cable o ventas internacionales (Serrano 2007, 67).

En consonancia a la misma línea, Serrano explicó:

Hay aspectos que definen el debate dentro del sector cinematográfico nacional, uno de ellos es el reto de ingresar a la corriente iberoamericana y mundial de manera mucho más orgánica y permanente, otros temas son internos como lo concerniente a qué hacer con la piratería con relación al mercado local, pero los desafíos mayores están relacionados con la consolidación de espacios públicos y privados y con la consecución de una política de apoyo estatal sistemático y libre de intereses corporativos (Serrano 2007, 69).

“Como el cine y la televisión ecuatorianos están en pañales, los productores todavía están asustados de enfrentarse a un lenguaje propio”, dijo Karl West- realizador de Ecuavisa y Centauro producciones, como parte de la redacción que realiza Alejandro Moreano (El Comercio 1990, 6).

Dejando de lado, por ahora, la participación de nuevas corrientes extranjeras como influencia en nuestros hábitos de consumo cinematográfico, regresamos al pasado, al 17 agosto de 1984 cuando la Cinemateca Nacional (CN) realizó una entrevista a Camilo Luzuriaga, quien habló brevemente sobre el quehacer cinematográfico en aquella época. Camilo habló sobre sus inicios en el cine, donde relató cómo empezó con la fotografía en 1978 a manera de hobby y paulatinamente fue ligando esta actividad a las imágenes en movimiento a través de videos cortos de denuncia y contenido social, que principalmente estaban destinados a registrar los sucesos sociales y políticos de ese entonces (Cinemateca Nacional 1984, 1-3).

Como parte de la misma entrevista para la CN, Luzuriaga (1984) también recordó que cuando empezaron a producirse cortometrajes con el apoyo del Cine Club Politécnico (creado en 1969), la difusión que recibían era únicamente proyectarlos en la Escuela Politécnica y estaban dirigidos a un público estudiantil, barrial, obrero y, por último, del sector campesino. Luzuriaga agregó: “Cuando empieza a pensarse en el cine, todo inicia con algo muy pequeño, los ensayos estaban limitados en su alcance, sin recursos económicos, sin conocimientos de lenguaje, sin escuelas nacionales de cine; el objetivo fundamental se volvió el aprender, haciendo” (1984, 3). También señaló su intención al dedicarse al oficio cinematográfico y dijo:

Traté de dar la voz al pueblo, pero siempre hay de por medio una propia interpretación de las realidades, a pesar de esa intervención, al momento de llevar al cine una historia, constaté, por ejemplo, que los campesinos cuando la ven y dicen: “así pensamos”, se llenan de orgullo y se sienten con una autoridad para hablar, esto lleva entonces a que sean ellos mismos los que hablen, que se descubran como pensadores (Luzuriaga 1984, 3).

En 2005, un grupo de cineastas ecuatorianos reunidos en el III Festival de Cine de Cuenca, redactaron un pedido al presidente de la República de ese entonces, Alfredo Palacio, exigiendo que el gobierno elabore una Ley de Cine. El Congreso Nacional aceptó la demanda y preparó un proyecto de ley, así se dio origen a la constitución del Consejo Nacional de Cinematografía en 2006. Este proceso también desembocó en llamar la atención de la crítica cultural, por ello, el Ecuador experimentó un incremento en la publicación de revistas sobre cine en ese momento.

Aunque la mayoría de estas no lograron sostenerse en el tiempo, es importante mencionar las más destacadas y recordadas de aquella época: *Fancine*, *Cuadernos de la Cinemateca* y *Arte en movimiento*.

3.2. Producción y circulación de la película *La Tigra* y su rol en la identidad nacional

Uno de los aspectos de los que más se ha hablado cuando se trata de *La Tigra*, es su producción, sus aciertos, desaciertos y particularmente, los retos entre los que tuvo que abrirse paso antes de ver la luz. La prensa nacional jugó un papel fundamental en la estrategia que aseguraría a *La Tigra* ser la película más vista en el Ecuador, hasta la actualidad, con un total de 240 mil espectadores. Pero, ¿cómo y quiénes construyeron su camino? A finales de los años 80, los escritores de revistas y diarios nacionales hablaron sobre este arriesgado proyecto cinematográfico, que en ese entonces era sólo una utopía casi condenada al mismo destino de otros intentos de “hacer cine”: no llegar a su fin. Sin embargo, con *La Tigra* sucedería algo diferente.

La revista “La Otra”, el diario “El Comercio”, el diario “La Liebre”, el Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones en sus ediciones del servicio cultural y la Revista de Cultura “Encuentros”, a través de las publicaciones que circulaban en aquella época, nos remontan ahora a 1988, al lugar de locación donde se filmó la película, un poblado llamado Taina, a 20 minutos de Portoviejo en Manabí, donde los 38 actores junto al equipo vivieron durante 100 días de filmación, que terminaron el 28 de octubre de 1988. “El drama se desarrolla allá por los años 30 y para ese

entonces la región vivía cómo se vive siempre, en medio de nuevos y estremecedores cambios. Dentro de esta evolución económica y social decorada por el ambiente extravagante de la costa tropical” escribió Michel La Torre (El Comercio 1988, 2).

Durante esta etapa, el grupo buscó conseguir la confianza de los habitantes mediante la cooperación y el intercambio de costumbres. Luzuriaga en 1988, afirmó al respecto: “debemos estar listos para incorporar la riqueza del lenguaje montubio, su sentido del humor, sus creencias y sus sentencias.”, aspectos que serán cuestionados más adelante por parte de los críticos. Camilo Luzuriaga escogió llevar a la gran pantalla el cuento de *La Tigra* de José de la Cuadra ya que consideraba que podía ser muy atractivo como película para el público ecuatoriano, “en una sociedad que enfrenta la dominación machista, el argumento constituye un interesante desafío” afirmó Luzuriaga (El Comercio 1990).

Ramiro Noriega en 1990 escribió para el diario *El Comercio* algunos datos que no podían pasar desapercibidos cuando de pensar en el impacto que tuvo *La Tigra* se trata:

Después de estrenarse en Quito, se exhibió en Esmeraldas, Milagro y Cuenca. En Guayaquil, permaneció durante cuatro semanas en las salas mientras que *Batman* (hit hollywoodense) únicamente sobrevivió 15 días. La promoción de *Batman* representó el 300% de su presupuesto para la producción, mientras que *La Tigra* invirtió apenas el 20% del costo de su producción (Noriega 1990).

“Se estimaba recuperar al menos la mitad de los 100 millones de sucres invertidos y la respuesta es un aliciente para continuar la tarea”⁵ dijo Luzuriaga (1990). Además de su impacto en la sociedad ecuatoriana, los efectos de *La Tigra* se expandieron a otras sociedades latinoamericanas, “por ejemplo, Colombia, donde de igual manera causó sensación en el público, cuestión que la convirtió en la ganadora como mejor ópera prima en el Festival de Cartagena de Indias”, agregó Noriega (1990) en la nota ya mencionada para *El Comercio*, en la que continúa señalando que: “*La Tigra*, a diferencia de otras producciones cinematográficas, no le temió a la comercialización; no hay que olvidar que el cine es un producto de uso masivo, no está reservado para intelectuales exclusivos y *La Tigra* lo entendió”. Si no mostramos lo que queremos que las personas conozcan, ¿cómo aspiramos a que la película tenga el éxito deseado?

⁵ Opinión de Camilo Luzuriaga durante una entrevista mantenida con Ramiro Noriega en octubre de 1990, antes de la redacción de la publicación para Diario *El Comercio*, donde se menciona esta entrevista.

El tema de la identidad nacional es un principio históricamente demostrado, esto quiere decir que cada pueblo, tarde o temprano, quiere saberse específico y este filme le apostó a ese principio casi instintivo, a darle al pueblo algo en lo cual poder reconocerse para unos, y para otros, ser una ventana a los imaginarios de la vida rural de la Costa vista desde una producción serrana.

Noriega (1990), no olvidó mencionar con énfasis de dónde proviene *La Tigra* y citó a los años 30 como la época de los “5 como un puño”, refiriéndose a los escritores Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y el mismo José de la Cuadra. Comentó acerca de la emoción previa que se vivió cuando se supo que saldría esta primera película ecuatoriana, e incluso la existencia de calcomanías y camisetas sobre la película. ¿Qué pudo llevar a *La Tigra* a obtener tales alcances en el público? Camilo Luzuriaga dijo para diario *El Comercio* en octubre de 1990: “*La Tigra* respeta la idiosincrasia ecuatoriana, que evidencia estamentos como el machismo, el deseo de ser uno mismo y el de autoidentificar su existencia” (Luzuriaga 1990). En consecuencia, el poder otorgarle al público un medio en el cual reconocerse, fue posiblemente su salto al éxito.

En este punto, vale la pena destacar una observación realizada al respecto por Marcelo Báez en el año 2007, en su publicación titulada *Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador*, que fue parte de las páginas 70-75 dentro de la *Revista Nacional de Cultura Encuentros*. “El cine de nuestro continente quiere llegar hasta las raíces de la historia, busca responder ¿quiénes somos?” Báez (2007, 72). Además, el autor sacó a relucir lo que comentó Gabriel García Márquez en una entrevista de 1971: “el cine latinoamericano está viviendo un boom que la literatura ya experimentó en los años 60. El cine de este hemisferio se está nutriendo de obras literarias, aunque no necesariamente del boom literario” (García Márquez 1971).

Por lo tanto, que el cine ecuatoriano se acoja a libros representativos de nuestra literatura como *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum, *La Tigra* de José de la Cuadra, y *Mientras llega el día* de Juan Valdano, es un hecho estético plausible, acorde a una tendencia continental, que nos permite de paso reevaluar la obra literaria y el papel de la cultura en la sociedad (Báez 2007, 75).

El 11 de marzo de 1990, el periodista Pablo Salgado de Diario *La Liebre* emite una breve reflexión sobre cómo estaría configurado entonces lo que ahora podemos llamar el “campo cultural” en el Ecuador, donde describe dos reacciones principales: “la de aquellos a los que todo lo nacional les parece de ‘mal gusto’ y la de quienes lo ‘perdonan todo’ por ser nacional, así la

crítica se ejerce de manera personalista”, consideró Salgado (1990, 8). A pesar de estas dos posturas, los esfuerzos de promoción obtenidos especialmente por parte de la prensa ecuatoriana crearon una gran expectativa en el público, logrando también atraer la atención de autoridades hacia la cultura y el cine nacional, quienes auguraron un buen futuro a la idea que tomaba cada vez más fuerza, ideas que se fundamentan más adelante.

En este punto, mirando analíticamente las reacciones a las que aludió Pablo Salgado en el párrafo anterior: “la de aquellos a los que todo lo nacional les parece de ‘mal gusto’ y la de quienes lo ‘perdonan todo’ por ser nacional...”, citamos al libro *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (1979) de Pierre Bourdieu, obra en la que propone que el gusto es un producto de la socialización y que está estrechamente relacionado con la posición social de los individuos.

Apoyándonos en lo que propone Bourdieu (1979, 16), el gusto no es una preferencia personal o subjetiva, sino que está determinado por el modelo social y cultural en el que se vive. Las personas desarrollan gustos y preferencias que demuestran su posición en la estructura social y que les permiten distinguirse de otros grupos sociales.

Bourdieu (1979, 30) comenta que el gusto es una forma de capital cultural que se utiliza para marcar diferencias sociales. Por ejemplo, las personas con más educación, buena posición económica y estatus van a tender a preferir gustos más “refinados” o “sofisticados”, mientras que aquellas con menos capital cultural, pueden tener gustos más “genéricos”. En consecuencia, los “gustos” o “disgustos” que puede tener un público respecto a producciones cinematográficas, pueden reflejar la posición y el estatus de las personas dentro de la estructura social y puede servir como una forma de distinción y jerarquización en la sociedad.

El 1 de diciembre de 1990, en una entrevista realizada a Camilo Luzuriaga por la agencia de noticias francesa *Nantes* y publicada por diario *El Comercio*, él destaca el papel fundamental que tuvo la prensa para que *La Tigra* sea un producto terminado y que ésta ha creado las condiciones necesarias para dar paso a una nueva visión sobre la producción de cine ecuatoriano. Cuenta que en 1988 se empezó a filmar la película con apenas un 10% del presupuesto, que todos trabajaban gratis y que apenas a los 45 días de rodaje su desarrollo se interrumpió por falta de recursos. Sin embargo, gracias a la prensa, pudo reanudarse debido a aportaciones, préstamos familiares y de empresas privadas. Luego, la postproducción se tardó un año más en arrancar por el mismo obstáculo, pero la prensa volvió a impulsarla, se llevaron a cabo espectáculos en TV y el Ministro

de Finanzas obtuvo los 40 mil dólares que faltaban para terminarla (El Comercio 1990).

Uno de los temas que más destacan en *La Tigra*, es la reflexión sobre los dualismos, como lo considera el periodista Xavier Lasso en una nota para el Diario *El Comercio*, el 4 de marzo de 1990, donde consideró que las oposiciones que construyen el filme son: campo-ciudad, civilización-barbarie, bueno-malo. La historia se presenta como un enfrentamiento entre un mundo rural considerado bárbaro, que rechaza la idea de civilización, y una perspectiva externa que impone valores morales y estéticos diferentes. Aunque la guerra no es el tema central, el mundo montubio se encuentra en una lucha constante para resistir las imposiciones externas. A pesar de que la civilización finalmente prevalece, la agresión ideológica de un sistema organizado en torno a intereses y relaciones de producción distintos acabará por aniquilar ese mundo montubio. Sin embargo, *La Tigra* se erige como un símbolo que permite la continuidad de la visión rural-montubia, a pesar de su derrota física. (El Comercio 1990).

María Luisa Rodríguez, en una opinión brindada el 1 de enero de 1991 al Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones, se une al sentir de Xavier Lasso acerca de lo que *La Tigra* busca comunicar. Rodríguez comenta:

El telón de fondo es esta gran contradicción entre el cazador y el tigre, el cazador es la civilización, que está representada en la película por un comerciante de Guayaquil (principal puerto del país), Clemente Suárez, con todas las corrientes que llegan de la ciudad, y *La Tigra* representa todo lo contrario: la selva, lo indómito, y representa también el feudalismo, ella es una señora feudal, criollísima, hermosa, exuberante. El cazador termina ganando, termina tratándose del territorio del tigre, pero el tigre sobrevive en el alma de la gente (Rodríguez 1991).

Un año después de que Ramiro Noriega opinara sobre *La Tigra* (en 1990), vuelve a pensar en ella y su contexto de producción, el 8 de enero de 1991, en una nueva publicación para Diario *El Comercio*, para ese momento, las embajadas y algunos organismos internacionales creían que Quito era un buen espacio de representación de culturas diversas y, por ende, la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) fue escogida para convertirse en este símbolo de multiculturalidad, escribió Noriega (El Comercio 1991). Entretanto, continuó la promoción de *La Tigra*, la cual fue vista como un fenómeno porque fue uno de los poquísimos largometrajes del país hasta entonces: “los pueblos necesitan identificarse” agregó Luzuriaga en esta misma nota para diario *El Comercio* en 1990. En simultáneo, de acuerdo al criterio de Noriega (1990) emitido también en esta redacción para *El Comercio*, la Subsecretaría de Cultura del Municipio de Quito “navegaba

como un pulpo en sus esfuerzos dirigidos a la cultura” y es cuando *La Tigra* consigue presentarse internacionalmente, pero a pesar de sus alcances, que no habían sido experimentados por ningún otro filme, el cine no es lo suficientemente importante como para posicionarse entre las prioridades de las instituciones del país, cuestión en la que ahondaremos en el próximo apartado.

3.3. Participación de instituciones públicas y privadas: ¿un Estado ausente cuando se trata de cine?

Ernesto Albán en uno de sus artículos para la *Revista Perspectiva (sección 4A)*, opinó lo siguiente:

En el Ecuador, el cine nacional no ha dejado de tropezar con dificultades prácticas a la hora de llevar a cabo un proyecto en concreto. Se considera que las deficiencias en la materia se originan en la concepción que se ha tenido en el país de lo que es la cultura y del papel del Estado (Albán 1990).

15 años más tarde, la perspectiva de una casi nula intervención del gobierno en aspectos culturales no ha cambiado, cuando la *Revista Diners* en junio de 2005, en su publicación *Cine ecuatoriano: industria por nacer*, comparte lo siguiente:

Cuando pasados los años 90 se habla sobre cine ecuatoriano, en algún momento la película de *La Tigra* es mencionada por la relevancia que tuvo en muchos sentidos dentro de esta línea cronológica del arte, sobre todo por los innumerables obstáculos que encontró hasta ser terminada. La escasa producción de cine continúa siendo un tema de que hablar, donde hay que fijarse, nuevamente, en el rol que el Estado ecuatoriano no tiene dentro de esta rama cultural y que, si lo hubiera, marcaría toda la diferencia (Revista Diners 2005, 80, 81).

Cuando de *La Tigra* se trata, hay mucho por contar en lo que a dificultades se refiere y la mayoría de ellas fueron auspiciadas por el desamparo con el que lidió cada vez que las instituciones y autoridades le dieron la espalda a la producción. Sin embargo, no todo fue negativo y hubo quienes le apostaron a este proyecto. La escritora Patricia Noroña de *Revista La Otra*, mencionó a las entidades que contribuyeron a que, en esa ocasión, *La Tigra* no sea una frustración más para el cine ecuatoriano.

Grupo-Cine fue la agrupación cultural que sirvió de plataforma para su producción y una de las salas de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito (CCE) la recibió para su gran estreno.

Por su parte, *FONCULTURA*⁶ fue la institución que otorgó un préstamo por 18 millones de sucres para financiar la producción de *La Tigra*, junto al auspicio de otras instituciones (Noroña 1989, 51-54).

Una tigre que comenzó cachorra fue el título que Francisco Febres Cordero de Revista *La Otra* le puso a una entrevista mantenida con Lisseth Cabrera, actriz que personificó a Francisca Miranda “La Tigra”. Cabrera menciona allí que escribió junto a Luzuriaga un total de 5 guiones para la película y una vez convencidos con el resultado, éste buscó el financiamiento. En esta búsqueda, la actriz recuerda que el gobierno no apoyó en lo absoluto nada relacionado al arte, al menos no cuando ella estuvo inmiscuida en su carrera artística (Revista *La Otra* 1990, 6-9).

Años atrás, en 1983, existió una ley que favorecía a los productores de cine con la exoneración de los impuestos a la exhibición, sin embargo, la ley fue abolida y el cine ecuatoriano no despegó como se esperaba, opinó Rodrigo Villacís (El Comercio 1989). En el Ecuador de ese entonces se daba prioridad a la inversión del fútbol y no a la cultura artística, comentó también Villacís (1989) en esta misma reseña.

Un año después, en febrero de 1990, el periodista Francisco Proaño del periódico *HOY*, habló sobre considerar la inexistencia de largometrajes ecuatorianos hasta que se estrena la película de *La Tigra*. “Los limitados recursos disponibles habrían permitido que solo se realicen cortometrajes o documentales ligados a los problemas de la realidad y sobre la identidad, características cercanas al ‘nuevo cine latinoamericano’” (Proaño 1990). Camilo Luzuriaga opina para esta misma sección del periódico *HOY*: “según se sabe, desde el Estado, se gastan unos 11.000 millones de sucres anuales en cultura, es mínimo lo que se puede gastar al desarrollo del cine. El Estado y los quehaceres culturales tienen la última palabra... y los números” (Luzuriaga 1990).

A través del Decreto N°3467 emitido en 1978, bajo el mandato de Alfredo Poveda Burbano, el cine se sometió al control del Ministerio de Gobierno y la Policía. En esta insólita legislación se exigía que, para la exhibición de una película, se debía contar con veinte años de experiencia como director, la producción de por lo menos dos largometrajes y cinco cortometrajes estrenados

⁶ Fondo Nacional de Cultura, institución establecida en 1985 hasta 2007, su objetivo era financiar proyectos y programas culturales. Reemplazado por el Instituto de Fomento a la Creatividad y Producción (IFCC).

en las salas de cine del país. Con esto, el cine y el realizador ecuatoriano estaban condenados a la extinción, analizó en 1990 el intelectual Pocho Álvarez a través de una reseña para la editorial *El Conejo*, sobre el libro titulado *¿Quién es más fuerte, usted o... La Tigra?*, escrito por Rodrigo Villacís Molina en 1989.

“No obstante, estas arbitrariedades demostraron que *La Tigra* fue más fuerte” señaló Ramiro Noriega (1991), se las ingenia para llegar a mostrarse en otros países, a pesar de que en ese momento, la difusión cultural del Banco Central va perdiendo recursos económicos y la Junta Monetaria considera que hay otros temas de mayor preferencia que atender en el país, a diferencia de Europa, que en aquel entonces demostraba al mundo del espectáculo que hay que dejar de temerle a la creación y le apostó a incontables propuestas culturales (El Comercio 1991).

Con el título *1990: ¿Ha nacido el cine ecuatoriano?*, el periodista Edgar Allan García escribe para el *Diario 15 días*, el 20 de diciembre de 1990, que el cine ecuatoriano “no existe” y, sin embargo, “se mueve”. Al igual que lo hizo Pocho Álvarez en 1980, García relató bajo el título ya mencionado que, “durante el régimen de Alfredo Poveda Burbano se impuso el absurdo de que los cineastas tenían que ‘calificarse’ en el Ministerio de Gobierno y la Policía, y aunque parezca increíble, durante más de un año el gobierno de Jaime Roldós Aguilera no se decidió a derogar el decreto N°3467” (Diario 15 días 1990, 40-43). El partido socialdemócrata antes de ser gobierno tuvo en sus manos el proyecto de ley de incentivo a la producción cinematográfica, pero Ramiro Bustamante (director de ASOCINE), citado en esta nota de prensa por Edgar Allan García, explica que, cuando este proyecto fue a la comisión de lo laboral y social, no pasó de ahí. Bustamante continúa diciendo: “en la política cultural de los pueblos modernos la comunicación es un hecho sustancial, el arma estratégica más poderosa de cualquier país. En este sentido, estamos atrasados con respecto a países como Bolivia, Perú o Colombia que tienen leyes que protegen esta área vital” (Diario 15 días 1990, 40-43).

La ley de cinematografía N° 99, (1981-2006) no pretende vivir a expensas del Estado, ni servir de sustento ideológico de ciertos gobiernos a cambio de sustantivos recursos para la actividad, señaló Bustamante en la misma publicación de García mencionada en el párrafo anterior. Él puntualiza: “toda la actividad cinematográfica y de video en este país ha sido hecha por iniciativa privada, por tanto, no estamos demandando del Estado una sobreprotección, sino que el Estado cree las condiciones necesarias para que este arte industrial se desarrolle” (Diario 15 días 1990,

40-43).

Las expectativas son desalentadoras, dado que la Asociación de Cineastas (ASOCINE) ha estado activa durante trece años y ha presentado nueve proyectos de ley en el Congreso sin que se haya logrado ningún avance. Ecuador, de manera sorprendente, ha obtenido más de 40 premios internacionales a pesar de no contar con una legislación específica. Esto demuestra la existencia de un notable talento en el país; por ejemplo, en 1981, tras un decreto gubernamental que permitía la co-producción de cine entre la CCE y la Unión Nacional de Periodistas (UNP), se lograron producir 36 cortometrajes de ficción en un periodo de un año y medio, finaliza Bustamante (Diario 15 días 1990, 40-43).

Sin embargo, en 1983 cesó la poca ayuda por parte del Estado realizada a través de sus decretos, la Ley sobre la defensa del cine nacional, denominada “Ley de Cinematografía Nacional” aún no había sido aprobada a pesar de que para ese entonces algunos cortometrajes ecuatorianos habían sido reconocidos en festivales internacionales, por ejemplo *Chacón Maravilla* que alcanzó el máximo reconocimiento de la categoría Cine Infantil en el Festival de Tampere-Finlandia, señaló en 1984 la Embajadora de la URSS en Ecuador, Irina Vetrova en una entrevista para la *Revista América Latina* 6/96.

Camilo Luzuriaga, en una de sus entrevistas otorgada a *Diario El Popular* de Quito, en 1990, se une a reflexionar sobre los vacíos en la industria y dijo:

El verdadero problema para la escasez de cine ecuatoriano es el atraso económico. El cine, sin duda, es un arte ligado al movimiento económico. Ecuador tiene solo diez millones de habitantes, pero hay países todavía con menos población como: Venezuela, por ejemplo, pero ahí sí que hay más cine (Diario El Popular 1990, 7-9).

Los productores de cine continuaban a riesgo propio y entre los directores de cine, se hace espacio Mónica Vásquez, una de las pocas cineastas mujeres, quién es la directora de tres de los cuatro documentales presentados en el festival de cine de Moscú (Diario El Popular 1990, 7-9).

Sorprende ahora adelantarnos en el tiempo, al año 2006, donde el realizador Juan Martín Cueva coincide en lo que *Diario 15 Días* o Ramiro Bustamante decían en los 90s sobre el espacio que debe abrirse el cine ecuatoriano debido a los mismos problemas que arrastraba desde hacía más de una década. En 2006, se habla sobre la implementación de la Ley de Fomento al cine en el Ecuador, tema tratado en el Tercer Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud, pero esta

noticia ya no es recibida con mucho entusiasmo por los antecedentes que existen referente al trabajo similar que realizaba FONCULTURA, ya que no dio los resultados esperados, enfatiza Cueva. Hasta ese entonces, seguíamos siendo un país sin ley de cine, sin fondos para el fomento, sin incentivos, sin compromiso con el desarrollo de esta forma de arte, concluyó Cueva para la *Revista Nacional Encuentros* (2006, 6-11).

ASOCINE no podía quedar de lado para brindar su opinión sobre el tema y en una reseña realizada en enero de 1996 en la *Revista Cuadro a Cuadro* de la misma asociación, se mencionó nuevamente la importancia de que “Ecuador cuente con una Ley de Cine y las desventajas de no tenerla, además de la importancia de contar con apoyo financiero permanente de entidades públicas y privadas que comprendan y defiendan la necesidad de contar con una cinematografía profesional en el país” (ASOCINE 1996, 4).

Sin embargo, algunas páginas más adelante en la misma edición de esta revista, llaman la atención por lo escrito a mano del crítico Diego Tapia en su reseña *Ecuador: cien años sin cine*, que indudablemente nos invita a realizar otro tipo de reflexión, distinta a la que hemos venido desarrollando en páginas anteriores. Tapia escribe:

Nos conformamos con éxitos domésticos para consumo provinciano. Audiovisuales sin estructura ni lenguaje, ignoramos lo mejor del cine mundial. Tenemos listas las coartadas para nuestra incapacidad, mediocridad e infantilismo. Que no hay ley de cine, que somos pobrecitos. Sin embargo, existen numerosos países donde los cineastas y artistas en condiciones similares, han sabido, querido y logrado crear, desarrollar y consolidar proyectos creativos personales y colectivos coherentes y trascendentes. ¿La diferencia? Tal vez tenían ideas y luchaban con inteligencia hasta realizarlas y darles continuidad. Ecuador, país semicolonial, con oligarquías históricamente enemigas de su pueblo y cultura, da la imagen de estar en una agonía delirante, divorciado de sus necesidades y de su destino auténtico. Tenemos una nula autoestima, el respeto y la consideración por lo nuestro y por el otro, por la diversidad, resultan una excepción, en un conjunto de seres acomplexados y derrotados. Lo que en el fondo se trata de saber es si la imagen cinematográfica es necesaria para un pueblo. Esta posibilidad de contarnos nuestras propias historias, de presentarnos nuestro propio espejo con los medios de hoy, esto es una necesidad vital” (Tapia 1996, 38, 39).

Entonces, ¿es importante pensar en esta nueva opinión como un pensamiento válido y aplicable?, Mónica Vásquez, directora de cine, escribió un artículo en 1981 para la *Revista CINEOJO* donde

probablemente encontramos una pista que nos permite alejarnos de la crítica que realiza Diego Tapia 15 años después:

La Ley Nacional de Cinematografía tiene como principal objetivo el desarrollo de la producción, exhibición y difusión de la cinematografía nacional, hay que comprender que esto no se trata de un trabajo individual, es una labor de ida y vuelta. Siendo la cinematografía un medio de comunicación social de profundo impacto en la mentalidad de los pueblos, el desarrollo de un verdadero cine nacional contribuirá al desarrollo cultural de los ecuatorianos y a la defensa de la cultura e identidad nacionales. A pesar de que el cine nacional se inicia en los años 20, todavía no ha llegado a un óptimo desarrollo debido a que no existen los mecanismos necesarios como son: un Centro de Capacitación, un sistema de distribución y exhibición de cine nacional y centros de difusión cinematográfica que permitan a los realizadores efectuar su labor (Vásquez 1981, 43- 45).

Un año después de lo comentado por Mónica Vásquez, la autora volvió a referirse a la situación del cine ecuatoriano, en octubre de 1982, por medio de una publicación para la Revista *CINEOJO*, apuntando que “el Decreto de Exoneración de Impuestos, que beneficia a la UNP y a la CCE, ha generado un entorno distinto para la industria cinematográfica en el país” (1982, 42). Desde la década de 1980, se ha considerado que la rentabilidad de las producciones cinematográficas podría garantizar la continuidad de la producción y su desarrollo. No obstante, persisten numerosos problemas sin resolver, dado que el cine es, en esencia, una industria que demanda inversiones significativas, y el mencionado Decreto sólo ofrece un apoyo limitado, agregó Vásquez en esta misma publicación.

Vásquez concluyó diciendo que, además, “era importante notar que aún estábamos lejos de contar con un Cine Nacional sólido, ya que se requerían incentivos para largometrajes y, sobre todo, una legislación que abarque todos los aspectos vinculados con el cine en Ecuador” (1982, 42). A pesar de esto, la existencia de este decreto representaría un paso hacia adelante, reconociendo la ambición de este objetivo. Las coproducciones entre la CCE y la UNP contribuyeron a mitigar, en gran medida, el desafío financiero para la realización de cortometrajes, asegurando la posibilidad de recuperar la inversión a través de la proyección obligatoria de las películas en las salas de Quito, Guayaquil y Cuenca.

En este punto, queremos destacar el papel de la UNP como pionera en el apoyo a la cinematografía ecuatoriana de aquel momento, para lo cual citamos a Humberto Pérez Estrella, quien en 1982 escribió para la *Revista CINEOJO* sobre los hitos relevantes de esta entidad en el

cine nacional. Según Estrella:

En los años 80, la UNP incorporó en sus programas tanto culturales como institucionales la producción cinematográfica, con la intención de impulsar el desarrollo y la consolidación de un cine nacional genuino. Esta propuesta fue objeto de críticas y se generaron voces disidentes en el ámbito gremial (Estrella 1982).

Estrella señaló que se planteó la duda sobre la capacidad de la institución para aventurarse con éxito en la producción cinematográfica, que exigía recursos financieros considerables y, fundamentalmente, realizadores competentes. En sus primeras etapas, la UNP se adentró en el mundo del cine con un enfoque algo "clandestino", defendiendo la idea de que el cine es también un medio de comunicación. Esta forma de comunicación es rica, variada, poética y repleta de mensajes, lo que resultaba atractivo para la UNP: ofrecer al ciudadano ecuatoriano, que se encontraba distorsionado y alienado por los mensajes comerciales globales, un mensaje que reflejara la identidad ecuatoriana, un recordatorio de nuestra memoria histórica, de la existencia ecuatoriana y de los conflictos que enfrenta el hombre del pueblo (1983, 43).

Para finalizar, no podemos olvidar la labor de la CCE dentro del cine y aunque, definitivamente su trayectoria es extensa, con el afán de no distanciarnos tanto en la línea del tiempo, resaltaremos sus momentos importantes entre el año 83 y 84, recopilados en julio de 1984 por la Cinemateca Nacional en la edición N°5 de la *Revista CINEOJO*. Durante el periodo de 1983 y parte de 1984, esta revista destacó dos avances cruciales en la historia de la imagen en nuestro país: 1) el inicio de la investigación sobre la Historia del Cine Ecuatoriano, que se llevó a cabo a lo largo de dos años, y 2) el Seminario de instrucción cinematográfica, que tuvo como objetivo la clarificación conceptual, la sistematización de experiencias y la planificación con docentes y comunicadores para desarrollar un programa integral que incluyó la imagen, particularmente la fílmica, como un recurso educativo (Revista CINEOJO 1984, 47).

En 1983 la CCE efectuó: Festivales (6), ciclos (8), muestras (5) y estrenos (7) durante todo el año. En cuanto a la tarea de difusión: Quito tuvo 250 proyecciones y en provincias hubo 100 proyecciones, con una asistencia aproximada de 43 mil personas. Se realizaron algunos seminarios dirigidos a las áreas de: Guion cinematográfico por Ambrosio Fornet (crítico cubano) con 66 asistentes, Diseño de la producción cinematográfica, por Camilo Vives (director de la unidad administrativo del instituto cubano del arte y la industria cinematográfica), con 41

asistentes, Animación cinematográfica por Walter Tournier (cineasta uruguayo), con 10 asistentes y Cine de niños para niños por el cineasta alemán Haro Senft. Finalmente, en el trabajo de archivo se obtuvo: películas ecuatorianas de donación (45), de adquisición (2), películas latinoamericanas de consignación (25), de adquisición (29), películas de varios países de consignación (53), de adquisición (31), con un total global de: 185 películas (Revista CINEOJO 1984, 48).

En 1984 (durante su primer semestre): Estreno del filme ecuatoriano “Madre Tierra”, Festival del nuevo cine suizo, Cine documental suizo, Festival de Cine Búlgaro, Ciclo del cine argumental británico, Ciclo de Obras Maestras del Cine Mundial, Muestra de Cine Centroamericano, Festival de Cine Nicaragüense. En cuanto a la tarea de difusión: En colegios, universidades, sindicatos, etc. En Quito: 88 proyecciones y en provincias: 35 proyecciones (Revista CINEOJO 1984, 48).

Si bien la información presentada en los párrafos anteriores no alude estrictamente a los períodos exactos en los que se produjo la película *La Tigra*, se considera pertinente mostrar el recorrido cinematográfico conseguido a través de la CCE, años cercanos a su posterior estreno, ya que fueron logros que en ese momento trazaron un camino más sólido en el cine y que ofrecieron nuevas condiciones para su nacimiento.

3.4. Recepción de La Tigra por parte de la crítica cultural

La pregunta que consideramos pertinente como guía de la sección que se presenta a continuación se dirige a pensar sobre el rol de la crítica y del campo cultural en la lectura que se hace sobre *La Tigra*, y reflexionamos sobre ¿qué grado de influencia llegan a tener los medios de comunicación en la manera en la que un público recibe un producto cultural?

Revistas culturales y prensa de finales de los años 80's e inicios de los 90's, tanto nacionales como extranjeras fijaron su atención por varios años en *La Tigra*, largometraje que, como todos, puede ser mirado desde un abanico de posibilidades. Por ejemplo, la revista canadiense *The Cutting Edge Mag*, por medio de la periodista Margarita de La Vega, opinó en 1990 de manera positiva poco después del estreno del filme, resaltando, en este caso, el trabajo de dirección de Camilo Luzuriaga, considerando lo siguiente:

Camilo Luzuriaga ha adaptado la novela (de José de la Cuadra) combinando dos tendencias dispares del cine latinoamericano contemporáneo: neo-realismo y barroco surrealista. El resultado es una fuerte, hermosamente evocativa película que capta las contradicciones de las opuestas

fuerzas de la naturaleza versus civilización, y feminidad versus control machista (De La Vega 1990, 1).

Helga Stephenson del *Toronto F.F* también se unió a destacar la producción:

El director Camilo Luzuriaga sostiene toda la diversidad de elementos en un balance hipnótico, deslizándose magistralmente entre la relación de las mujeres y el ritmo y estado de ánimo de la psique de los ecuatorianos. *La Tigra* es una pieza elaborada de la cinematografía, finamente realizada y eminentemente satisfactoria (Stephenson 1990, 6).

El nacimiento de *La Tigra* trajo consigo una revolución, como pensó en marzo de 1990, Ernesto Albán en la *Revista Perspectiva*, la película ha llevado a enfrentar de forma distinta un hecho de la cultura, que descubre nuevos conceptos y revela un nuevo clima en la sociedad ecuatoriana. Esta película ha permitido que exista una amplia discusión y como es propio de un tema artístico, han surgido discrepancias y confrontación de opiniones. Albán dijo: “un parroquialismo desgastado y sin horizontes está siendo reemplazado por una visión más auténtica y, simultáneamente, más universal” (1990, 4). Concluyó con la siguiente reflexión:

Pasar de un concepto de cultura como atributo exclusivo de una élite intelectual privilegiada y mínima, a una política global, que afecta a todos los grupos sociales, que se expande por las ciudades y el campo, que se dirige a la población de todas las edades es, por tanto, una tarea que debe ser afrontada por todos (Albán 1990, 4).

En concordancia con este autor y su reflexión sobre estar pasando de un “parroquialismo a una visión más auténtica” se ubica también la opinión de Ramiro Noriega de *Diario El Comercio*, quien destaca la relevancia de que la película se haya llevado a casa el galardón de Mejor Ópera Prima en Cartagena de Indias porque, “esto implica que no es un filme localista, sino que tiene algo de universal, tal vez porque *La Tigra* de José de la Cuadra ya no es la misma que la de la película, ésta es más contemporánea y psicológica” concluyó Noriega (El Comercio 1990, 2).

Así como *La Tigra* atrajo los halagos de algunos críticos, también fue centro de descontentos, como el que se percibe por parte del periodista Edwin Hidalgo en su reseña nombrada *La Tigra: no fue secreto, ni será ningún milagro*, en 1990, señalando que:

Se invirtió 100 millones de sucres y un año de publicidad para crear una expectativa exagerada. El producto final es una cinta repleta de errores; de poco valor comercial, peor artístico. El filme no narra una historia ni brinda un mensaje. Carece de ritmo, pese a la excelente premisa del cuento de

José de la Cuadra. Los productores jamás hicieron un estudio de la música montubia, por eso se escucha el inaudito ritmo afrocaribeño del tambor. Ni “La Tigra” ni “Ternerote” (protagonistas) satisfacen como actores. Si este es el “arrollador éxito nacional” -como dice el director-, el cine ecuatoriano ha retrocedido. Sin embargo, lo peor, es que nuestros intelectuales se prestarán a defender lo indefendible” (Hidalgo 1990).

A esta crítica que desvirtúa a *La Tigra*, se le unió la de la agencia de noticias oficial de La Habana, en 1990. El medio de comunicación realizó una comparación con la película chilena *La luna en el espejo* de Silvio Caiozzi, la que, a diferencia de *La Tigra*, tuvo muy buena acogida en La Habana-Cuba. Esta crítica, expuesta a través de *Diario El Comercio* describió a *La Tigra* como “una historia confusa en su guion, con actores sin demasiada relevancia y construido de manera clásica. Lo único que se destacó es la fotografía y los paisajes hermosos” (El Comercio 1990).

Otro de los comentarios que fijó su atención en los detalles de producción de la película y no necesariamente de forma alentadora es lo descrito por Marcelo Báez en 2007, quien se refirió a *La Tigra*, en su redacción titulada *La Tigra no era tan fiera*, donde habló de sus problemas y sus aciertos. Señaló que: “el filme tuvo un guion que no captaba el espíritu rural de la obra de José de la Cuadra y era ingrato en la recreación de los personajes originales” (2007, 70-72), se refirió a la protagonista Lissette Cabrera como un personaje que “no logró transmitir el aura de erotismo desenfrenado y salvaje de la heroína (¿o anti-heroína?) de la obra original.”

Sin embargo, en lo que respecta a la obra cinematográfica opinó:

Sin duda, *La Tigra* dejó un terreno abonado, un sendero a seguir, a pesar de la torpeza en sus secuencias y la falta de iniciativa en el manejo de la cámara y los espacios, fue la prueba de hacer un cine basado en obras de escritores nacionales. Quizá el problema de Camilo fue su desconocimiento de la geografía costeña, de su idiosincrasia rural, de la manera de hablar y pensar del montubio. Esta ignorancia se palpa en los parlamentos de los actores que no logran captar los localismos y coloquialismos que eran tan importantes, no solo en el relato de José de la Cuadra, sino en la obra de toda la generación de escritores de los años 30. El guion de esta película pulverizó el histórico proyecto de nuestros escritores de antaño de recrear la forma de hablar de los habitantes del mundo rural costeño (Báez 2007, 73-75).

Hay otros quienes ocuparon un lugar neutro al momento de opinar, como Rodrigo Villacís y Pablo Salgado de *Diario La Liebre*, quienes prefirieron no ser de ningún bando y, por lo tanto,

comentaron sobre lo que consideraron errores en la película, pero tampoco desmerecieron sus aciertos. Según estos periodistas, la película tuvo fallas, propias de la inexperiencia y, sobre todo, a las limitaciones del presupuesto. Sin embargo, habría sido en su categoría:

El intento más audaz y mejor logrado del cine ecuatoriano hasta la fecha, por lógica, es una buena película, por su argumento, ambientación, actuación, fotografía y dirección. Sin duda, es un gran y arriesgado salto dentro de los proyectos cinematográficos, con muchas falencias (se evidencia la falta de preparación en actuación de cine, que no es lo mismo que la formación teatral), pero que no le quitan el mérito de ser una buena película (Diario La Liebre 1991, 12).

3.5. La Tigra: la bisagra cultural de dos décadas ¿qué pasaba con el cine en el Ecuador?

José Luis Serrano, en el 2007, ofreció un análisis sobre el camino que fue tomando el cine ecuatoriano desde los años 80 en adelante por medio de su investigación publicada en la *Revista Nacional Encuentros*, desde la cual hacemos el siguiente recorrido: En los años 80 se consolidó el género documental por sobre los mitos, en el año 2006 y en general durante los últimos 16 años (es decir desde 1990), parece que ocurrió lo contrario, teniendo en cuenta que Serrano se enuncia en el año 2006, antes que su trabajo fuera publicado en 2007. Esto, de alguna manera es una “suerte de tendencia”, aunque se hablaría con mayor propiedad de una afinidad, emocional en muchos casos e ideológica en otros, hacia un modelo narrativo, compartido de manera colectiva. Son todavía aisladas y no del todo orgánicas las relaciones entre los distintos autores y sus obras, esto significa que se está haciendo “camino al andar”, expresó Serrano (*Revista Nacional de Cultura Encuentros* 2007, 61, 62).

La década de 1980 se caracterizó por el apareamiento y fortalecimiento de los pioneros cineastas nacionales. Durante esos años, gracias al impulso económico provisto por el petróleo, la nación llevó a cabo una modificación sustancial de su estructura rural, lo que la llevó a convertirse en una sociedad esencialmente de ciudad. Una de las repercusiones de este cambio fue el empoderamiento de la clase media y la incorporación de la expresión y producción cinematográfica y audiovisual como costumbres y actividades laborales de estas capas sociales constituidas, como señaló Serrano en su publicación.

La década de los 80 representó un hito en el desarrollo consolidado de la actividad cinematográfica, ya que desde ese momento se incrementó notablemente la producción de cine. Emergieron nuevos talentos y se presentaron diversas obras, lo que enriqueció el acervo

cinematográfico y el patrimonio cultural, a pesar de que este crecimiento no fue constante. Este período estuvo profundamente influenciado por el contexto político, caracterizado por proclamas impactantes y revoluciones anheladas. Nuestros compatriotas cineastas tomaron una posición militante y comprometida en su cine, alineándose con el movimiento de los Nuevos Cines que se gestó en Latinoamérica y el mundo durante las décadas de 1960 y 1970, lo que llevó a una preferencia por el cine documental. Sin embargo, esta fase, marcada por la actividad y la prolífica producción de la primera generación de cineastas, concluyó con una dificultad significativa (Revista Nacional de Cultura Encuentros 2007, 64).

En relación con el análisis que Serrano expuso en la misma publicación donde apuntó:

A finales de 1970, la absoluta falta de ayuda por parte de los regímenes y el menosprecio hacia la valía simbólica de lo intangible, sumados a la desidia de los mismos artistas y cineastas, así como su fuerte carga ideológica (que los llevó a ignorar al público local), provocaron una caída drástica en la producción. Camilo Luzuriaga fue el único cineasta de esa generación que se mantuvo activo en los años 90 y más allá. A través de su trayectoria y obra, se pueden discernir las diferentes etapas del cine ecuatoriano. Para comprender mejor nuestra cinematografía, es fundamental segmentar la obra de Camilo, cuyas raíces se sitúan en los años 80, mientras que sus logros se desarrollan en los 90 y en el nuevo milenio, influyendo en nuevas generaciones de artistas audiovisuales (Serrano 2007, 65).

La Tigra puede ser vista como un nexo no solo entre las dos décadas en cuestión, sino también entre dos maneras de concebir el cine en Ecuador. Esta obra cinematográfica modifica la relación del autor ecuatoriano con su público. Su impacto y relevancia están más vinculados a las repercusiones sociales que a sus atributos cinematográficos en sentido estricto. José Luis Serrano finalizó diciendo en esta redacción para la *Revista Nacional de Cultura Encuentros*, que:

Esta película se convirtió en la más taquillera del año, superando a todas las producciones de Hollywood en el ámbito local, con 240 mil ecuatorianos que la vieron, una cifra considerable para un país que contaba con 11 millones de habitantes en ese momento. Sin embargo, la actitud de los cineastas ecuatorianos comenzaba a mostrar un cambio en el instante en que las salas de cine atravesaban su mayor crisis. La crisis de los años 90 en el cine se debió principalmente a la proliferación de tecnologías de reproducción audiovisual en el hogar, como los VHS y Betamax, que alteraron todo el panorama cinematográfico (Serrano 2007, 68, 69).

Sin embargo, lo que ocurrió a partir de este hecho en adelante es una discusión en la que no

profundizaremos en esta ocasión. Retomando como punto de partida lo expuesto por Serrano (2007), lo que interesa ahora es reafirmar las razones que permiten que *La Tigra* sea considerada el engranaje de dos épocas. Hemos venido desglosando varios hechos sociales, culturales y políticos sucedidos en el país, dentro de los que se ubica la película, que dan paso para que se sitúe en lugares muy claros de enunciación. El filme se estrenó en un período de transición política en Ecuador, resaltando el fin de un mandato neoliberal y opresivo liderado por la presidencia de León Febres Cordero (1984-1988) y el inicio de una etapa democrática y progresista en el mandato de Rodrigo Borja (1988-1992) el primer presidente de izquierda en la historia de Ecuador. *La Tigra* empieza a gestarse en 1988 y ve la luz en 1990, cuando se vivía una época de fuertes cambios políticos, por esto, refleja esta transición al abordar temas como: la lucha por el poder, la corrupción, la violencia, la represión y una búsqueda de justicia y verdad; capturando el espíritu de la época crucial que atravesaba el país.

La sociedad ecuatoriana ya venía experimentando algunos cambios culturales con la emergencia de nuevas corrientes artísticas y alcanzando una mayor apertura al mundo. Como bien lo indica en agosto de 1981, la *Revista CINEOJO* N°3 en su publicación *Buscando la necesaria unidad*, donde puso bajo la lupa los contrastes entre los estereotipos que marcaban el sentido del cine ecuatoriano en aquella época; el objetivo de esa edición fue la comparación de los logros políticos y estéticos de un cine dedicado al pueblo.

El verdadero cine, reflejo de realidades, juega cada vez más un papel trascendente pese al control imperialista, pese a los efectivos monopolios transnacionales de la distribución y pese aún, a la persecución, tortura y asesinato de cineastas revolucionarios, nuestro cine existe y se difunde. Una batalla dura, tremendamente desigual frente al arrollador cine comercial alienante, frente a los condicionamientos de un público, de cierto público envenenado durante decenas de años por el fascismo y degradación (Revista CINEOJO 1981, 3, 4).

El nuevo cine latinoamericano, nace de esa definición antiimperialista y liberadora, de esa búsqueda de contenidos y formas propias. Se apuntala a partir del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de 1979, que se realiza anualmente en La Habana-Cuba. Establece sus mecanismos de distribución mediante el mercado del Nuevo Cine Latinoamericano (MECLA) y aspira a difundirse mejor mediante la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) y la recién creada Confederación Latinoamericana de Cine Clubes.

La Tigra fue parte del resurgimiento del cine ecuatoriano, después de una etapa de declive,

colocó los cimientos para una nueva generación de cineastas, buscando mostrar historias y perspectivas locales, como ya lo sugirió José Luis Serrano en párrafos anteriores. Cuando aparece *La Tigra*, Ecuador se estaba abriendo al mundo, la globalización aumentó, así como la influencia de la cultura internacional, lo que también trajo consigo un cambio en los valores y costumbres, al experimentar una influencia mayor de la cultura urbana y la modernidad.

Además, aparecen en escenario nuevas tendencias sociales, como el feminismo, el indigenismo y el ambientalismo. El filme reflejó el cambio cultural a través de algunos de estos elementos, mostrando una perspectiva crítica de la sociedad ecuatoriana, en su búsqueda de redefinir la identidad nacional y explorar otras formas de expresión.

En aquel entonces también se venía haciendo cine de cierta manera, pero llega *La Tigra* y trae una innovación cinematográfica que refresca el quehacer de este séptimo arte como se conocía. Algunos aspectos que destacaron en esto estuvieron dirigidos a romper con la narrativa lineal, al presentarse la película de manera fragmentada y cronológicamente desordenada, también hizo uso de metáforas y simbolismos para comunicar mensajes y emociones, lo que la volvió rica en interpretaciones, sus imágenes poéticas y evocadoras reflejaron la belleza, pero también la crudeza de la realidad ecuatoriana. Al combinar elementos de ficción y documental experimentó con el lenguaje cinematográfico y creó un estilo único hasta ese momento. Por último, la película no podía dejar de ser parte de la tradición del cine latinoamericano, caracterizado por su compromiso social y político.

En última instancia, la concepción de *La Tigra* como un eje cultural se fortalece al ser reconocida como la síntesis de cambios políticos, sociales y culturales que ocurrieron en el país durante ese tiempo. Por un lado, la película se alinea con la costumbre del cine político y social de los años 80, que buscaba exponer la opresión y la injusticia durante la dictadura militar. No obstante, también presagia los cambios culturales y políticos que se producirían en la década de 1990, como la aparición de nuevas identidades y la revalorización de la historia y cultura ecuatorianas.

La Tigra se erigió como una crítica a la corrupción y a la violencia en el ámbito político, al mismo tiempo que exploró cuestiones de identidad, memoria y cultura popular, que se tornarían esenciales en la década de 1990. La película incorporó aspectos de la cultura popular y de la música ecuatoriana, lo que subraya la creciente importancia de la cultura masiva en la sociedad ecuatoriana. En este sentido, *La Tigra* no solo reflejó su época, sino que también la anticipó y

contribuyó a su configuración.

3.6. La huella de La Tigra

“En medio de las caóticas condiciones en las que *La Tigra* surge, la película se convirtió en un hito para la cinematografía del país, constituyéndose en el histórico punto de partida del quehacer cinematográfico en Ecuador y así se leerá de allí durante décadas” comentó Edgar Allan García (Diario 15 días 1990), a pesar de que Luzuriaga dentro de esta misma publicación, opinó que este no sería el primer filme nacional, sino el tercero (menciona al que considera el primero *Dos para el camino* y al segundo *Tekimán*), señaló que ninguno de los anteriores dejó una huella trascendental en la cinematografía nacional.

Como señalamos al inicio de este capítulo, la película con mayor audiencia en la historia del cine nacional fue *La Tigra*, que convocó a 240 mil espectadores. *Diario La Cifra* en 1990 publicó una nota titulada *¿El público y los directores están de espaldas?* donde brindó algunos datos sobre el estado del cine nacional.

A partir de la dolarización, el mercado para la proyección cinematográfica ha crecido. Hace pocos años, el promedio de estrenos internacionales no rebasaba las 20 películas anuales, ahora en 1990, supera los 300 filmes, cifra de la competencia que deben afrontar los filmes locales”. Cada vez, las películas del estilo hollywoodense ganan más espacio en las salas de cine que se expanden en el Ecuador y por supuesto, más espectadores, pero para las producciones nacionales, ocurre todo lo contrario (La Cifra 1990).

Camilo Luzuriaga plantea un “por qué” sucede esto en una entrevista con este mismo diario en mayo de 1990: “en los últimos 10 años (década de los 80), los exhibidores comerciales han estado empeñados en formar un cierto gusto fílmico apegado a los estándares de Hollywood y el cine nacional se queda a un lado” (Luzuriaga 1990).

En 1996, Ecuador ingresó al negocio de las multisalas con 15 pantallas y en “tan solo” 14 años se han multiplicado a 199 comentaba Fernando Vallejo en 2010, para la Revista del Festival del Cine Cero Latitud. Sin embargo, afirmó entonces que, “la situación actual no indica que nuestro cine esté en ascenso. A pesar de los nueve estrenos en 2009, sólo cuatro lograron una distribución en las salas de cine, y ninguno alcanzó la cantidad de espectadores necesaria para mantenerse en cartelera más de tres semanas” (2010, 5). Es fundamental considerar la ejecución de un estatuto público más ambicioso que, además de garantizar la producción de proyectos audiovisuales, se

enfoque en su visibilidad y comercialización en mercados internacionales. Esta estrategia podría considerarse una "receta mágica" efectiva si el objetivo es lograr una visibilidad global y fomentar la formación de audiencias locales, concluyó Vallejo.

El legado y significado de *La Tigra* en la identidad nacional ecuatoriana perduran. A través de su producción, circulación y recepción, hemos visto cómo esta película retrata una identidad y cómo instituciones públicas y privadas han participado (o no) en su creación y difusión. La prensa ha tenido un papel protagónico en la recepción de la película, ofreciendo una variedad de perspectivas y críticas que han enriquecido el diálogo cultural en torno a la obra. A medida que continuamos explorando los lazos entre el cine y la identidad, es fundamental tomar en cuenta el impacto de películas como *La Tigra* en la construcción de la memoria colectiva e identidad ecuatoriana.

Capítulo 4. Cuestiones de identidad local y género

El contenido del presente capítulo busca anunciar en la primera sección una reflexión en torno al pueblo montubio, sus características y formas culturales particulares, para más adelante hacer una lectura de la película que permita evidenciar en qué medida en ella se han incluido rasgos culturales y representaciones de lo montubio. Para este fin, se realizará un ejercicio de análisis fílmico de algunas escenas consideradas pertinentes para mostrar algunas cualidades en específico. A lo largo de este análisis, se articularán también los marcos teóricos que guían esta investigación, como las nociones de representación, imaginarios, economía visual y campo cultural, con el fin de profundizar en las interpretaciones.

Los temas en los que podremos ser más minuciosos para repasar las categorías mencionadas en el párrafo anterior se despliegan en primera instancia con la construcción de la identidad local montubia dentro de la identidad nacional, para luego detenernos en los imaginarios de la ruralidad a partir de la prensa y la película *La Tigra* generados sobre la representación de la identidad, más adelante nos enfocaremos en hablar sobre *La Tigra* como ícono de género en el Ecuador y por último, en el debate de *La Tigra* desde la crítica negativa.

4.1. Los montubios: una identidad local construida dentro de la identidad nacional

En esta sección, nos adentraremos en el mundo de los montubios, una identidad local que ha logrado florecer dentro la amplia diversidad de la identidad nacional ecuatoriana. Los montubios han desarrollado una rica cultura y tradición que se distingue por su singularidad y autenticidad. A continuación, exploraremos cómo la identidad montubia se ha conformado y evolucionado en el tiempo y cómo se relaciona con la identidad nacional más amplia.

La identidad constituye uno de los conceptos que suscita los debates más amplios en contextos multidisciplinarios, siendo crucial para nuestra identificación con alguna forma de unicidad. Las sociedades, agrupaciones, nacionalidades, estados y etnias manifiestan costumbres, cualidades y discursos que definen los contornos de lo que nos cohesiona y lo que nos aparta como individuos. En términos más precisos, se puede referir, en cierta medida al "proceso de sujeción a las prácticas discursivas, y la política de exclusión que todas esas sujeciones parecen entrañar" (Hall 2003, 15).

Los atributos singulares, ya sean psicológicos o físicos, que identifican a un grupo y su forma de reconocerse, marcan las divisiones entre las diversas identidades. Este fenómeno puede ser

descrito, de manera general y con cierta cautela, como identidad. La identificación de un grupo se fundamenta en el reconocimiento de un inicio en común o en rasgos similares a los de otros individuos o grupos, lo cual se asocia a un ideal, además de estar respaldado por la solidaridad y lealtad que emergen de ese fundamento (Hall 2003, 15). Son precisamente estas fronteras de reconocimiento y exclusión las que permiten clasificar a un sujeto como montubio, cholo, indio, afro, entre otros.

Los términos de identidad e identificación pueden prestarse a varias confusiones, por lo que vale la pena realizar una distinción entre los dos. Según el antropólogo Charles Hale en su obra *More than an Indian: Indigenous Insurgency in Modern Guatemala* (2006), la identificación puede ser una herramienta de control y poder, ya que puede utilizarse para incluir o excluir a individuos o grupos de ciertas categorías o beneficios. En contraste, la identidad es una construcción más autónoma y negociable, que permite a los individuos y grupos definirse a sí mismos y reclamar su pertenencia a ciertas categorías o comunidades.

Continuando con la idea anterior, el pueblo montubio puede ser considerado una cultura o una identidad de la región perteneciente a la Costa ecuatoriana. Este grupo está compuesto por diversos grupos sociales que abarcan diferentes grupos etarios, quienes han adoptado la ruralidad en su día a día y los trabajos agropecuarios como su forma de existencia. Además, tienen en común un conglomerado de creencias, costumbres, rituales, símbolos y un imaginario sociocultural que reconocen como característico de su identidad (Paredes 2005, 31).

En relación con sus orígenes, es importante destacar que los montubios se formaron a lo largo de un periodo histórico que abarca más de dos siglos, estimándose que este grupo tiene alrededor de 300 años. La literatura especializada indica que su surgimiento se produjo entre los siglos XVI y XVIII. Este pueblo se estableció en las áreas rurales de la Costa del país, concretamente en las provincias de Guayas, Manabí, Los Ríos, El Oro y en la región sur de Esmeraldas. Los montubios representan el producto de “un proceso social histórico y complejo de adaptación, asimilación y transformación étnica, interregional, cultural y simbólica que ocurrió en el trópico del litoral, donde se entrelazaron negros, indios y blancos” (Paredes 2005, 25).

El conocimiento sobre los montubios puede ser analizado a través de dos dimensiones fundamentales. En primer lugar, es esencial reconocer que esta comunidad cuenta con una identidad y cultura distintivas. En segundo lugar, es importante señalar que los montubios son

considerados los “otros mestizos” de la costa, quienes han sido históricamente ignorados, en contraposición a los “primeros mestizos” que habitan en la región andina (Vélez 2018, 35). En la práctica, los montubios enfrentan diversas formas de marginalización social, ya que sus compatriotas que residen en áreas urbanas tienden a estereotiparlos, lo que resulta en una devaluación cultural y en la contravención de sus derechos, los cuales aseguran el reconocimiento y respeto hacia la etnia montubia, así como hacia otras etnias del Ecuador, tal como lo establece la Constitución de la República del Ecuador desde 2008 (Vélez 2018, 35).

La imagen del habitante rural de la costa, con sus particularidades, se remonta a comienzos del siglo XIX, a través de los relatos de viajeros europeos que describían a los terratenientes de las zonas bajas del litoral. Una de estas narrativas es la de Stevenson, que describe lo siguiente:

Yo crucé la gran planicie de Babahoyo, en donde vi un lagarto viviente enterrado en la arena, excepto la cabeza, junto a los restos de algunos lagartos muertos. Al preguntar cómo es que habían llegado aquí, los montubios (un nombre que se da aquí a los campesinos) dijeron que cuando las lluvias caen en las montañas, gran parte de esta sabana queda inundada, y entonces los lagartos pululan en busca del ganado que haya quedado en los pequeños islotes que se forman... (Stevenson 1994, 389).

Este residente de la costa “se caracteriza por ser un trabajador agrícola, autónomo, optimista, receptivo y muy celoso de su reputación como hombre honorable” (Hidekazu 2011, 48). Posee elementos identitarios que incluyen “conocimientos tradicionales que abarcan desde la agricultura y la ganadería, hasta la gastronomía y otras manifestaciones como su rica oralidad filosófica y literaria, así como su música y danzas...” (El Universo 2014).

A lo largo de la región costera en Manabí, los principios de identidad y mestizaje que fundamentan al pueblo montubio comienzan a ser reconocidos desde los primeros momentos de la emancipación americana, un proceso que tuvo como motor a Simón Bolívar. Este reconocimiento se evidencia en el acontecimiento histórico relacionado con la promulgación de la Ley de División Territorial en junio de 1824 (Llor 1948), la cual fue emitida por Francisco de Paula Santander, quien asumió la presidencia de Colombia en ausencia de Bolívar. Esta ley establece la asignación de nombres a localidades, basándose en caciques, espacios geográficos y demás elementos que han desaparecido o están en peligro de extinción, con el objetivo de preservar la identidad histórica de los pueblos de ascendencia indígena, que ya se encontraban integrados en la república de Colombia o Gran Colombia, asegurando así la conservación de los

rasgos identitarios de las comunidades aborígenes (Molina 2023, 150).

A partir de la Ley de División Territorial se establece la provincia de Manabí, resultado de la combinación de diversos territorios que permite a Bolívar obstaculizar y atenuar las aspiraciones políticas de los guayaquileños de convertirse en un Departamento o Estado autónomo de la Gran Colombia. Esta ley desanexa la provincia de Puerto Viejo y el partido de La Canoa, unificándolos para que conformen un único territorio y provincia bajo el nombre de Manabí (Molina 2023, 150, 151).

A raíz de la provincialización, los pueblos indígenas de la costa manabita, tanto los que habitaban en áreas urbanas como en zonas montañosas, así como los indígenas mestizados, tanto locales como forasteros, persistieron en habitar los territorios que les habían sido asignados.

Cada grupo mantenía su propia forma de pensar y actuar, influenciada por su origen y tradiciones, y evaluaba la conveniencia de resistir o aceptar normativas que podían ir en contra de sus intereses, ya fueran estos de carácter personal, colectivo, social, cultural, legal o económico (Molina 2023, 151).

Los pobladores de estas comunidades persistieron en su existencia para atender las demandas y ambiciones de poder del hombre blanco; continuaron integrándose en una identidad colectiva, entrelazando sus genes con los europeos, y apropiándose de la cultura extranjera. De este modo, forjaron una cultura singular y una identidad despojada dentro de los mismos contextos territoriales en los que se desplegaron y evolucionaron, dando lugar a una nueva cultura que heredaba las tradiciones de sus ancestros, mientras ocultaban su herencia americana y priorizaban la influencia española (Molina 2023, 151).

La identidad del indígena manabita ha evolucionado a lo largo del tiempo, influenciada por la incorporación de diversos modelos culturales externos debido a múltiples circunstancias. Según González Llamas, “la identidad se va configurando a través de la adquisición de otras identidades, lo que se puede calificar como una ‘redefinición adaptativa’...” (2015, 41). Este fenómeno puede entenderse como un proceso de transculturación, en el cual las nuevas estructuras culturales, como detalla Manuel Espinoza (Espinoza Apolo, 2000), han permitido la formación de un esquema cultural, aunque sin una identidad social definida.

Aunque se produjo una mezcla entre culturas e identidades, se retuvieron características esenciales de las culturas primarias. Parte de sus imaginarios, saberes y tradiciones pasadas se

preservaron, siendo extremadamente matizados por lo religioso y lo cultural. Este fenómeno ha dado lugar a la aparición de subgrupos sociales, como los cholos y montubios en la costa ecuatoriana, que ejemplifican el mestizaje contemporáneo.

Para finalizar lo expuesto en esta sección, es necesario aterrizar las reflexiones desarrolladas sobre la identidad montubia en lazo a lo que encontramos expresado en la película *La Tigra*. El filme, indudablemente retrata el carácter montubio, sus costumbres, sus formas de ser, entre otros aspectos. A lo largo de la película se muestra la entrañable relación entre los montubios y la naturaleza, su conexión con la tierra, flora y fauna de la región costera, de igual forma, se destaca la importancia de la familia y la comunidad en la cultura montubia, la solidaridad y el apoyo mutuo, actitudes retratadas por Francisca “La Tigra”. También se ve reflejada la lucha por la supervivencia, ya que en la película se muestra la lucha diaria de los montubios para sobrevivir en un entorno hostil y desafiante.

Además, se destaca la riqueza cultural de los montubios, sus costumbres y creencias, expresadas a través de fiestas y celebraciones, como una forma de resaltar la alegría y solidaridad, pero también el poder y el control. En términos generales, *La Tigra* ofrece una visión auténtica y respetuosa de la cultura montubia, mostrando su diversidad y destacando la relevancia de preservar la identidad y las tradiciones de este pueblo.

Blanca Muratorio (2000) es una de las voces más lúcidas para pensar cómo se ha construido la imagen del “otro rural” en el Ecuador, especialmente desde el poder estatal, el discurso mestizo-criollo y la producción simbólica (literaria, visual, política). Si bien su estudio se centra en la Sierra oriental y la figura del indígena, muchas de sus categorías se pueden trasladar a la construcción simbólica del montubio costeño, en tanto sujeto subalternizado, exotizado o folklorizado. Reflexiona sobre cómo los discursos oficiales han “escrito” al sujeto rural desde el exterior, y cómo ese sujeto también ha negociado y resistido esas representaciones.

Desde el enfoque de Stuart Hall (1997), estas representaciones no son simples reflejos de una realidad objetiva, sino construcciones discursivas que actúan dentro de luchas simbólicas por fijar significados. *La Tigra*, como representación cultural, disputa sentidos sobre lo rural, lo femenino y lo costeño, operando en un campo semiótico donde el poder se juega también en lo que se puede mostrar y decir.

4.1.1. Historicidad del término montubio

Según Molina (2023), el término "montañero", que se origina en "montubio", alude directamente a los pobladores de zonas de selva o de montaña. Sin embargo, desde finales del siglo XIX hasta hoy, este término ha cambiado su significado, ampliándose para referirse al hombre del campo, que reside y se dedica a labores agrícolas y/o ganaderas en la montaña. No obstante, este grupo es a menudo estigmatizado por poseer características negativas, tales como ser grosero, rústico, analfabeto e incluso peligroso debido a su comportamiento huraño. La Real Academia Española confunde este término con "montuvio", que en el contexto ecuatoriano se refiere, en términos generales, a un campesino de la Costa, distinción que se abordará más adelante.

En sus inicios, el término montubio se utilizaba de manera despectiva por parte de los habitantes urbanos y de los propietarios de tierras medianas o grandes, con el fin de menospreciar la imagen y la identidad del montañés, del agricultor común, del pequeño propietario y del trabajador agrícola con salario, así como del campesino sin tierras. Este término también abarca al indígena andino que se asentó en las montañas de Manabí, a quien Espinosa Apolo se refiere como cholo, forastero o peinado. Así, el término montubio tiene su origen en la expresión indígena montañés, simbolizando la vida en la montaña; actualmente, se ha transformado en una designación que identifica a los campesinos de la costa y a aquellos que, por su herencia familiar o cultural, se reconocen o se consideran parte de esta comunidad (Molina 2023).

En un artículo para el Diario Telégrafo, el periodista Ángel Hidalgo (2015) relató las festividades montubias, señalando que, en 1926, con motivo del "Día de la raza" que se conmemora el 12 de octubre, el especialista en folclor Rodrigo Chávez González consiguió que la Asociación de Ganaderos del Litoral institucionalizara esta fecha como la Fiesta Regional del Montubio. En esta celebración, se exhibieron las habilidades del campesino en la doma y el manejo del caballo (rodeo montubio), así como en el uso del machete en simulacros de combate, además de realizar juegos, concursos literarios, desfiles y la elección de reinas montubias. Esta festividad fue fundamental para la creación de la Asociación Regional Montuvia, que dejó de funcionar en 1947. En el año siguiente, la celebración se extendió a diversas ciudades del país, destacando Manabí, donde tuvo lugar en Bahía de Caráquez en 1927, año en que el Congreso Nacional proclamó el Día del Montubio Ecuatoriano.

En marzo de 2001, como resultado de una protesta llevada a cabo por agrupaciones montubias

del Litoral, el presidente Alfredo Palacio promulgó el Decreto Ejecutivo 1394. Este decreto estableció el Consejo de Desarrollo del Pueblo Montubio de la Costa Ecuatoriana y Zonas Subtropicales (CODEPMOC). Posteriormente, la Constitución de Montecristi de 2008, en su Artículo n°56, reconoce al pueblo montuvio como parte de las nacionalidades, pueblos y comunas que conforman el Estado, otorgándole derechos relacionados con su identidad cultural y la protección de sus conocimientos ancestrales, integrándose así al Consejo Nacional para la Igualdad de Pueblos y Nacionalidades (Hidalgo 2015).

La inclusión del pueblo montubio en la Constitución del Ecuador de 2008 propició que el Instituto Ecuatoriano de Censos y Estadísticas (INEC) lo reconociera dentro del proceso de identificación y autodefinición cultural de los ciudadanos ecuatorianos. Según los resultados del censo de *Población y Vivienda* de 2010, el 7.4% de la población total del país y el 19% de la población de Manabí se identificaron como montubios, un porcentaje que supera al de los afroecuatorianos, indígenas, blancos y otros grupos sociales, lo que sugiere una tendencia en aumento para este grupo.

4.1.2. Montub(v)io

En la elaboración de este apartado, se ha tomado como referencia el libro "Entre cholos y montuvios" de Ramiro Molina Cedeño (2023). Los términos "montubio" y "montuvio" poseen significados que se remontan al diccionario de americanismos de 2010, donde se registran dos sentidos de la palabra, las dos con connotaciones similares, aunque con discrepancias significativas. El "montuvio" se asocia más a la costa, a las áreas bajas y a la urbanización, describiendo a una persona que se adapta a la vida citadina (Molina 2023, 163). En contraste, el "montubio" se define como un "campesino mestizo que reside en las zonas costeras", además de ser un adjetivo que se refiere a lo "relativo a la costa" y que implica "modales rústicos". La introducción del término "montuvio" despoja al "montubio" de su esencia, que lo identifica como un ser de la montaña, y lo recontextualiza como un individuo del pueblo, confundiendo su identidad con la del hombre urbano que, a pesar de su herencia montubia, adopta una identidad que se entrelaza con su historia y diversidad cultural (Molina 2023, 169).

En el diccionario de la Real Academia Española de 2014, se incluyó una sugerencia del manaba Ángel Loo Giler, quien sugirió que, dado que Manabí es una provincia con una riqueza agrícola, su población y geografía deberían ser designadas como provincia montuvia, utilizando la "v".

Así, se introduce el término *montuvio*, que presenta una leve modificación de la "b" a la "v", pero que conserva el mismo significado de campesino de la costa (Molina 2023, 169).

Ricardo Palma define al *montubio* como una "persona del monte, ordinaria, grosera, sin modales, que no pierde el pelo de la dehesa" (Molina 2023, 169). Esta descripción lo vincula a su lugar de origen y lo sitúa en un contexto geográfico específico, así como en la actividad laboral que ha caracterizado su existencia. Este concepto es similar al de José de la Cuadra, aunque se aborda desde la perspectiva del hacendado y del literato.

En su obra *El montuvio ecuatoriano* (1937), De la Cuadra no ofrece una definición precisa del *montubio*, sino que lo describe de manera magistral, atribuyendo a su personalidad todos los elementos físicos y culturales que lo caracterizan e identifican. Establece sus orígenes a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el marco de la crisis económica que afecta a América, y en particular a Ecuador. Su análisis se centra en la literatura, que es su ámbito principal, en un periodo en el que el indigenismo se consolida como una corriente literaria e ideológica que busca moldear la identidad nacional a partir de esta perspectiva. Este impulso fue inicialmente promovido en Perú por figuras como José Carlos Mariátegui y Raúl Haya de la Torre, y en Ecuador por Pío Jaramillo Alvarado, así como por los partidos socialista y comunista que emergieron en la vida política desde 1926 (Ayala Mora 2014). Cabe destacar que Juan León Mera ya había abordado el indigenismo en su novela *Cumandá*, escrita en 1877, la cual ilumina la narrativa ecuatoriana del siglo XIX (De la Cuadra 1937, 37).

Diversos escritores y artistas ecuatorianos, entre ellos Oswaldo Guayasamín, presentan una perspectiva diferente a la de Ángel Loor, alterando así el enfoque y la dirección de su propuesta. Estos autores sostienen que la herencia genética del *montubio* es predominantemente indígena y afroecuatoriana, con una representación mínima de ascendencia blanca. Además, argumentan que su origen se encuentra en la provincia del Guayas, considerada el entorno geográfico donde se estableció el sistema de hacienda ganadera costera, que dio lugar a la imagen del *montubio* como un hábil jinete, experto en la conducción del ganado y en el manejo del caballo (Molina 2023, 170).

De acuerdo con esta interpretación, el *montuvio* se asemeja a una imitación del vaquero estadounidense, sin tener en cuenta su contexto cultural ni sus experiencias y conocimientos, que son propios del medio geográfico en el que se desenvuelve. Por otro lado, hay quienes

argumentan que el término "montuvio", utilizado por José de la Cuadra en su obra *El montuvio ecuatoriano*, se deriva de las palabras "monte y río", lo que sugiere que el montuvio es el resultado de la experiencia del hombre híbrido (indígena, afrodescendiente y blanco) en relación con el monte y el río (Molina 2023, 170).

Se representa su imagen navegando por el río en pequeñas embarcaciones, transportando sus productos agrícolas en un intercambio festivo entre el campo y la ciudad. Sin embargo, no se considera que es un montubio de una región costera de las provincias de Guayas y Los Ríos, que cuenta con una vasta y rica fuente de agua, la más grande de Ecuador y de la costa del Pacífico americano. Esta cuenca es alimentada por el río Guayas, que resulta de la unión de los ríos Daule y Babahoyo, a los cuales se suman otros como el Vences, Pueblo Viejo, Zapotal y Yaguachi (Molina 2023, 170).

Durante la época colonial, esta región permitió el surgimiento de grandes latifundios, donde se desarrollaron extensas haciendas agrícolas y ganaderas. En este contexto, el indígena se convirtió en peón de hacienda, un propietario primitivo que fue transformado en campesino sin tierras cultivables, sufriendo las consecuencias de la explotación española, siendo relegado casi exclusivamente al cuidado del ganado, así como al monocultivo agrícola, que comenzó con la orchilla, seguido del caucho y posteriormente del cacao (Molina 2023, 170).

Asimismo, es importante considerar la realidad socioeconómica y geográfica del montubio en la costa centro-sur de Manabí. Esta región se caracteriza por su geografía accidentada, donde predominan montañas altamente fructíferas y escasos collados secos. La falta de ríos que conecten las localidades costeras con las del interior es notable, salvo por el río Portoviejo, que tiene su origen en las montañas de Santa Ana. Sin embargo, este río solo era navegable en invierno mediante canoas y, especialmente, balsas, que facilitaban el transporte de cargas más pesadas.

Durante las épocas de sequía y verano, el transporte se realizaba principalmente a través de burros, yeguas, caballos y mulas, que eran esenciales para la vida cotidiana de los habitantes (Molina 2023, 170).

La región de Manabí presenta una geografía marcada por la escasez de caminos y rutas fluviales, además de conservar cierta pertenencia comunitaria indígena sobre los fundos, que reconoce el territorio ancestral como un derecho colectivo de los pueblos indígenas. Estas condiciones

dificultaron el desarrollo de grandes haciendas y el monocultivo en el siglo XIX. En su lugar, la producción agrícola fue variada, enfocándose al sostenimiento de la gente y en cubrir las necesidades de todo el mercado. Entre los productos agrícolas que se podían exportar se encontraban el tabaco, el hule o caucho, la madera-balsa y la caña guadua, lo que indica que la economía se fundamentaba en la recolección de caucho y tagua (Molina 2023, 171).

La agricultura y la producción estaban bajo la gestión de comunidades indígenas que administraban extensas áreas de terreno. Estas comunidades cultivaban una variedad de productos agrícolas para su sustento, gracias a la fertilidad de la tierra. Las semillas de plantas y árboles frutales germinaban de manera natural, sin requerir intervención humana para su siembra o cuidado. Este contexto favorecía el desarrollo del minifundio, caracterizado por pequeñas parcelas de propiedad familiar, que representaban la esencia y continuidad del pueblo montubio (Molina 2023, 171).

José de la Cuadra ofrece una descripción del montubio que abarca su esencia, su modo de vida y su comportamiento. Este análisis se centra en aspectos culturales, así como en su fisonomía y características humanas. De la Cuadra examina la vida del montubio, su implicación en los conflictos políticos del siglo XIX y principios del siglo XX, y su relevancia en la economía nacional. Lo retrata como un grupo con particularidades que recuerdan tanto a los indígenas como a los afrodescendientes, y establece una clasificación racial en el contexto del mestizaje, concluyendo que el montubio presenta un 60% de herencia indígena, un 30% de afro descendencia y un 10% de ascendencia europea (de la Cuadra 1937, 27).

De la Cuadra, alineado con las corrientes eugenésicas de su tiempo, sostiene que el montubio es la consecuencia de la unión de "razas". Considera que el gen humano actúa como portador de la cultura de cada grupo étnico, lo que le lleva a concluir que su falta de refinamiento intelectual y su comportamiento desafiante derivan del indígena ecuatoriano, entrelazado con la ritualidad de la cultura afro y, en menor medida, con algunas costumbres y tradiciones de la población blanca (Sinardet 2005, 8).

Una de las temáticas más fascinantes en la obra de De La Cuadra y de la generación de los años 30 es la representación del montubio como un emblema de la ecuatorianidad. La diversidad cultural que se manifiesta en este grupo lo convierte en el "mestizo" significativo de nuestra identidad costera. Según Molina (2023, 171, 172), se le reconoce como un pueblo con una

identidad cultural y étnica. Willington Paredes, en su obra *Los montubios y nosotros*, enfatiza que "decir montubio significa designar una cultura y reconocerles una identidad a un grupo social que tiene características específicas" (Paredes Ramírez 2008, 14). Esto permite identificar al montubio como un pueblo con una cultura propia, que preserva los diversos elementos culturales que han enriquecido su historia.

4.2. Representaciones de una identidad en La Tigra: ¿qué imaginarios sobre la ruralidad emergieron de la prensa y la película?

La narrativa cinematográfica se sitúa en las provincias costeras del Ecuador durante la década de 1930, un área relegada y marginada donde la desatención por parte de las autoridades y la falta de aplicación de sus leyes contribuyen a la verosimilitud del entorno presentado. Este contexto permite la fusión de lo fantástico y lo real, en un entorno natural indómito que actúa como telón de fondo para esta historia centrada en mujeres. Para Margarita de La Vega de *The Cutting Edge Mag*⁷ "La Tigra es una fuerte, hermosamente evocativa película que capta las contradicciones de las opuestas fuerzas de la naturaleza versus civilización, y feminidad versus control machista" (1990, 6), por su parte, Helga Stephenson del *Toronto F.F*⁸, opinó:

El Director Camilo Luzuriaga sostiene toda la diversidad de elementos en un balance hipnótico, deslizándose magistralmente entre la relación de las mujeres y el ritmo y estado de ánimo de la psique de los ecuatorianos. La Tigra es una pieza elaborada de la cinematografía, finamente realizada y eminentemente satisfactoria. La película narra la historia de La Tigra, quien resulta ser Francisca, la mayor de tres hermanas que quedaron en la orfandad y que administran una modesta hacienda y una pequeña pensión para viajeros en el centro del Ecuador rural y costero (Stephenson 1990, 11).

Alejandro Moreano el 17 de marzo de 1990 de *Diario el Comercio*, comentó que "por un lado, está la necesidad de crear historias propias, por otro, el de la búsqueda de identidad. Está también la necesidad de crear personajes que sean mitos y símbolos de una nación" (El Comercio 1990, 6). Camilo Luzuriaga lo hizo con *La Tigra* y dice, citado en esta columna de Moreano:

"necesitaba un personaje que encarne el amor y el odio, la vida montubia, esa fuerza que está en

⁷ Es una revista norteamericana enfocada en temas de liderazgo y cambio social. Cuenta con una circulación de más de 1500 ejemplares y también está disponible en línea.

⁸ Es el Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF), se lleva a cabo cada septiembre en Canadá y es uno de los más prestigiosos del mundo.

la tierra misma.” (El Comercio 1990).

A continuación, se presenta la ficha que permite definir a detalle la información de la fuente fílmica para su posterior análisis e interpretación de las particularidades y acciones de los personajes vitales de la película en su entorno y de esta manera poder dar luces sobre los imaginarios de la ruralidad generados sobre la identidad del pueblo montubio. La información que se muestra ha sido obtenida a partir de datos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y del cuento *La Tigra* de José de la Cuadra.

4.2.1. Análisis acotado de 6 escenas

Tabla 4.1. Información técnica y datos de observación de la película La Tigra

Ficha de análisis fílmico/ Información técnica	
Título de la película	La Tigra
Dirección	Camilo Luzuriaga
Producción	Grupo Cine- jefe de producción Lilia Lemos
Guion	Camilo Luzuriaga y Lissette Cabrera
Basada en	Cuento La Tigra de José de la Cuadra (1940)
Reparto	Lissette Cabrera Rossana Iturralde Verónica García Arístides Vargas Virgilio Valero
Año de producción	1990
País de producción	Ecuador
Género	Drama
Duración	80 minutos
Idioma	Español

Datos de observación	
Sinopsis	En el legendario entorno del campo montubio reside la formidable Francisca Miranda, apodada La Tigra, quien emplea su sensualidad de manera audaz para ejercer control sobre su modesta propiedad agrícola y sobre aquellos que la rodean, abarcando tanto a sus amantes como a sus dos hermanas menores.
Personajes del filme	Francisca Miranda (La Tigra) Juliana Miranda Sara Miranda Manuel Sotero Ternerote Clemente Suárez Masablanca
Ambientación de la trama	En la ruralidad de las provincias costeras de Ecuador, se encuentran las tres hermanas Miranda: Francisca, Juliana y Sarita. Su pequeña propiedad, a la que ellas se refieren como "la hacienda", es tan reducida que podría compararse con un cementerio de un pueblo. Sin embargo, esto no les preocupa. "Las Miranda nunca han delimitado sus fronteras, ya que no reconocen tales límites. Se extienden con sus animales y sus desmontes según lo requieren. Taladran los árboles que necesitan y establecen potreros en las tierras más adecuadas para el pasto. Su terreno se sitúa en medio de la selva, sobre áreas de maderas valiosas, y lleva el nombre de "Tres Hermanas" en honor a sus propietarias". (De la Cuadra 1940, 8).

Costumbres y modos de la época	Los montubios, apasionados del campo y la agricultura, se destacan por su arduo trabajo y su fuerte sentido de identidad cultural regional. Su herramienta principal es el machete, que siempre llevan en su cinturón, y que utilizan tanto para abrirse paso en la selva como para defenderse. Reconocidos como hábiles jinetes, el rodeo se convierte en su principal forma de entretenimiento y celebración, siendo el caballo su medio de transporte preferido. Su profundo vínculo con la tierra es una aspiración constante, ya que anhelan vivir en un entorno rodeado de naturaleza y fauna. Disfrutan de los amorfinos, que son canciones breves dedicadas al amor y al trabajo, y las peleas de gallos son una de sus tradiciones más distintivas. (CCE 2019). ⁹
---------------------------------------	---

Elaborado por la autora con base en CCE (2020).

Esta segunda tabla representa una selección de escenas pertinentes al tema de investigación que aportarán al análisis que se desea conseguir y que a lo largo de este apartado serán contrastadas con la opinión emitida en la prensa de los años 90 sobre la película *La Tigra*.

Tabla 4.2. Escenas seleccionadas de La Tigra

N°	Escena	Nombre de la escena
1	Min 3:15 al min 4:10	Pesadilla de Francisca Miranda en medio de la selva tropical.
2	Min 6:31 al min 9:20	Aparición del brujo Masa Blanca para la predicción de la maldición.
3	Min 33:38 al min 36:06 (esta escena también se analiza en el ítem 4.4)	El bar de las tres hermanas y una de sus fiestas.

⁹ Información disponible en la página web oficial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dentro de la sección “Noticias”, del año 2020.

4	Min 36:30 al min 45:12	Reaparición de Masa Blanca para iniciar un ritual de curación con Francisca.
5	Min 45:35 al min 47:13	Pelea de gallos donde Francisca desafía a “Ternerote” y gana.
6	Min 76:43 al min 79:13	Muerte de La Tigra y su escape a la naturaleza.

Elaborado por la autora con información del trabajo de campo.

Escena 1

La secuencia se inicia con una perspectiva desde la mirada de Francisca, quien observa un escenario selvático de la costa del país. Se perciben rápidas respiraciones, el canto de las aves, el retumbar de tambores, el murmullo del río y el crujir de las ramas, así como disparos que sugieren la razón de su fuga. Mientras escapa de esos disparos, se pueden observar caretas en su camino. Francisca continúa su recorrido por la selva hasta que alcanza un lugar donde se encuentra una hamaca y, al lado, una silla blanca. Cerca de allí, en el río, flota un sombrero de paja aún en proceso de elaboración.

Francisca experimenta un sueño recurrente que la atormenta, y al observar la silla y la hamaca, estos objetos pueden ser interpretados como insignias que retratan a una mujer y a un hombre de la región costera. Esta interpretación se refuerza cuando la protagonista, a través de una visión, evoca el recuerdo del fallecimiento de sus padres, quienes se encontraban descansando en la silla y la hamaca, respectivamente, en el instante previo a su fallecimiento. De este modo, Francisca Miranda, conocida como “La Tigra”, manifiesta el trauma que la acompaña desde los primeros instantes de la película, lo que también influye en la ruptura del estereotipo de la mujer dedicada al hogar.

La Francisca fílmica es mucho menos tigra, menos poderosa y soberana que la pintada por de la Cuadra, autor que aparentemente capta mejor la figura imponente de muchas mujeres del campo montuvio. Sin embargo, la versión cinematográfica permite acercarse a la tigra, no sólo como objeto de observación y deseo, sino también como sujeto, invitando con la música y el manejo de

cámara a una identificación con la mirada y la subjetividad del personaje, atrapado como un pez en una redoma, y haciendo que el público padezca su tiranía y lamente su final trágico (Yepes 2007).¹⁰

A pesar de que lo que parece inundar al personaje de Francisca sea su fortaleza y dominio en medio de una sociedad y época machista, varios periodistas culturales la miran antes que nada como un personaje mítico y símbolo de lo montubio. Dice Alejandro Moreano en el *Diario El Comercio* el 17 de marzo de 1991, citando lo conversado con Luzuriaga para la misma nota: “necesitaba un personaje que encarne el amor y el odio, la vida montubia, esa fuerza que está en la tierra misma.”

Escena 2

Las recurrentes pesadillas de Francisca llevan a ella y a su hermana Juliana a acudir al curandero del pueblo Masa Blanca, ya que le temen a la idea de perder la herencia de sus padres y a través de sus predicciones buscan una respuesta y una solución. En medio del ambiente natural-rural de la escena, Masa Blanca hace uso de velas y otras herramientas para llevar a cabo el ritual que le permita determinar la situación de Francisca. Por medio del curandero entienden que cuidar de la castidad de su hermana menor evitará que pierdan la hacienda y así poder mantener el legado de sus padres.

Esta secuencia explora la espiritualidad y las creencias religiosas de los montubios, introduciendo al curandero local, conocido como Masa Blanca, quien es afroecuatoriano. Este personaje es el único representante de su cultura en la película, que en su mayoría se centra en la cultura mestiza. Aunque en el libro se le presenta como un oportunista, en el filme su papel es más protagónico, ya que sus predicciones se cumplen, como la llegada de un personaje que alejará a una de las tres hermanas, lo que pone fin a sus pretensiones de conservar las tierras. Por esta razón, el brujo del pueblo se torna un personaje clave en la narrativa, influyendo en los diversos acontecimientos que se desarrollan en la historia.

Es fundamental destacar la manera en que se presentan estos elementos y cómo la escena refleja la cultura montubia. Comenzando por lo más claro, se evidencia la creencia en rituales,

¹⁰ Yépes, Enrique (2007) “*La Tigra*” de 1930 a 1990: *Los cambios del proyecto nacional ecuatoriano*.

curaciones y predicciones realizadas por el brujo del pueblo. A esto se añade la presencia de los elementos naturales que los rodean, especialmente cuando se efectúa un ritual en la copa de un árbol, donde se han colocado velas en sus ramas para crear una atmósfera adecuada, y Francisca se reclina junto a ellas. De este modo, se puede entender que se busca representar a estas personas como cercanas a la naturaleza, alejadas de los nuevos conocimientos que el mundo ofrece, presentando la naturaleza como un contrapunto a la industrialización y los avances que alcanzan las áreas urbanas.

Escena 3

Al caer la noche, después de un día cargado de preocupaciones, Francisca se encuentra en el bar de la hacienda, sentada a solas en su mesa con una botella de aguardiente. Los peones y los clientes del lugar expresan el miedo que les provoca su ingesta de alcohol. Ella se percata de los comentarios que se susurran a su alrededor: ‘ya váyanse’, porque ‘la patrona está mal’... Uno de ellos añade: ‘Que es pior, hay que estarse quedito, para ver a quien agarra’. Francisca en tono irónico responde: ‘¿Por qué tanto apuro?... ¿no quieres hablar?... corre entonces’; lo dice mientras toma su pistola y la carga. ‘Esto te ayudará a correr’ y comienza a dispararle a los pies para que él salte evitando que lo hiera con el arma.

Así se inicia un juego para Francisca, quien, al pasar entre los presentes, los incita a bailar, "ayudándoles" a través de disparos hacia el suelo. Mientras hace esto, su imaginación evoca recuerdos del momento en que sus padres perdieron la vida y de cómo ella acabó con los asesinos.

La situación se desmorona con un leve llanto de Francisca, quien exige a su hermana Juliana que detenga la fiesta. En busca de otro intento de esparcimiento, se lanza contra uno de los presentes, y al ver que él, asustado, se sube a la silla, ella se burla. La risa provoca que el hombre se tranquilice y se una a ella cómodamente, ambos se dirigen hacia los aposentos de Francisca.

Lo que ocurre en esta escena puede ser pensado como la expresión de algunas situaciones. Por ejemplo, al encontrarse Francisca en un espacio que tradicionalmente se asume como masculino, bebiendo y manejando un arma de fuego, puede interpretarse como un desafío a los roles de género y las expectativas sociales sobre el comportamiento femenino. El uso del arma especialmente simboliza el poder y control en un entorno donde los hombres suelen dominar, viéndose esto como una forma de empoderamiento personal, junto al arma, el licor también

puede ser visto como símbolo de la lucha por sobrevivir y la resistencia en un medio despiadado, así como la búsqueda de libertad y autonomía.

La escena contrasta con las expectativas sociales sobre el comportamiento de las mujeres en la sociedad ecuatoriana de la época, lo que resalta la complejidad y la contradicción en la personalidad de Francisca. En general, la escena es un momento clave en la película que revela su lugar en la sociedad mientras desafía los cánones tradicionales del momento.

Además de estas interpretaciones, puede entenderse también que esta escena —por su puesta en cámara y el tipo de mirada que propone— subvierte el régimen visual clásico. Tal como plantean Laura Mulvey (1975) y Nicholas Mirzoeff (2011), el cine tradicionalmente construye a la mujer como objeto del deseo masculino, bajo una lógica del "male gaze". Aquí, en cambio, Francisca no solo es mirada, sino que también mira, actúa, impone su deseo y domina el espacio, tensionando la visualidad patriarcal dominante. En este sentido, la película reorganiza lo visible, lo decible y lo pensable en torno al cuerpo femenino montubio, tal como propone Jacques Rancière (2009).

Escena 4

Agobiada por las recurrentes pesadillas que le impiden descansar, Francisca decide nuevamente confiar su malestar a Masa Blanca, el curandero. Las tres hermanas sostienen que la causa de su sufrimiento radica en la influencia del diablo en la propiedad de las Tres Hermanas. Al llegar, Masa Blanca le informa a Francisca que ya tiene la medicina necesaria, mientras le presenta una serie de hierbas. En el ambiente resuena la música de un tambor, y el curandero inicia un ritual, pronunciando un discurso en un dialecto desconocido y prendiendo velas en el espacio destinado para el "exorcismo".

El ritual debe finalizar a la medianoche, momento preciso en el que el agua medicinal, elaborada con las hierbas traídas por el brujo, estará lista. Al llegar la medianoche, Francisca despierta a "don Masa" y a Juliana, quienes ya se habían dormido. Tras una larga espera, Masa Blanca empieza a arrojar conjuros hacia Francisca, quien está sobre una mesa rodeada de velas. Le da de beber el agua medicinal y empieza a agitarla mientras lleva a cabo el ritual de sanación.

De este modo, Francisca inicia el proceso de recordar la fatídica noche en que sus progenitores murieron, revelando en particular el vínculo afectivo que compartía con sus hermanas, quienes dormían juntas en la misma habitación. Mientras se preparaba para descansar, observaba con

ternura a sus hermanas acostadas en la cama, momento en el cual se oyen disparos. Ante la inquietud, se asoma por una rendija de su habitación para averiguar lo que está ocurriendo.

A continuación, se encuentra con los cuerpos sin vida de sus padres, su madre sentada en una silla y su padre recostado en una hamaca, los dos manchados de sangre. Escucha a un grupo de personas que, en un diálogo, se preguntan si las niñas estarán escuchando, refiriéndose a Francisca y sus hermanas. Uno de ellos manifiesta que no lo cree, mientras otro recuerda a Francisca, llamándola un “cuerazo”, a lo que uno responde: “Esa es para el jefe, nos la llevamos después”. Otros hombres se suman a la escena, y Francisca, desde un agujero en la pared, observa el robo en curso. Sin vacilar, busca su escopeta, la carga y comienza a cazar a todos los que se encuentran en el lugar.

Los sucesos retratados en esta escena hacen alusión a varias interpretaciones. En el caso del ritual llevado a cabo por Masa Blanca se representa el poder y la sabiduría de la tradición y espiritualidad indígena, que puede ser tomada como más efectiva que la justicia formal para resolver conflictos y encontrar la verdad, además, esta práctica sugiere que el dolor y el trauma pueden ser superados mediante ejercicios espirituales, entendiéndose como terapéuticos. El clarificar el recuerdo de lo ocurrido la noche en que asesinaron a los padres de Francisca gracias al ritual, otorga a La Tigra un propósito y dirección, impulsándola a buscar justicia y venganza.

La escena también contrasta la justicia formal, que no ha podido resolver el caso, con la justicia popular, que se fundamenta en la tradición y la espiritualidad, sugiriendo que la justicia no siempre se encuentra en el sistema formal de la sociedad. En conclusión, la escena ejemplifica cómo la tradición, la espiritualidad y la conexión con la identidad cultural, en este caso montubia, pueden ser medios poderosos para superar traumas y alcanzar la justicia.

Escena 5

Posteriormente, la tensión disminuye y Francisca percibe que hay alguien que aún respira; el sueño se interrumpe antes de que ella logre identificar al hombre que ha sobrevivido. Sin embargo, gracias al ritual, finalmente logra descubrir su identidad, y la escena culmina con la revelación de la identidad de Ternerote. La Tigra finaliza el trance y apenas logra pronunciar: “traidor”.

Al día siguiente, en una típica pelea de gallos propia de la región costera, Francisca desafía a Ternerote, enfrentando a su gallo al de él. Este duelo se convierte en un símbolo, ya que el gallo

de Francisca emerge victorioso. En una escena posterior, la película revela el cuerpo de Ternero, vestido con ropas rasgadas y manchadas de sangre, atado a las ramas de un árbol. Se infiere que ha fallecido, y que Francisca finalmente ha logrado vengar la muerte de sus progenitores.

De acuerdo con el profesor e investigador Francisco Ulloa, la pelea de gallos está rodeada de una rica tradición que puede interpretarse como uno de los ejemplos más significativos de transculturación entre España y América Latina. “A pesar de las ligeras variaciones en el estilo de combate, el gallo es un animal que requiere un cuidado complejo, una crianza exigente y un entrenamiento específico, tanto en su preparación física para la contienda como en su alimentación” (El Telégrafo 2016).¹¹

El gallo simboliza la esencia del montuvio, una idea que se refleja en numerosos amorfinos y en la tradición oral, sugiriendo que el campesino es quien realmente se presenta en el redondel o en el coliseo. Según el gestor cultural Juan Ruales, las peleas de gallos están íntimamente ligadas a la virilidad; existe un sincretismo entre el gallo y su propietario, de tal manera que no es solo el gallo el que compete en la arena, sino que es su dueño quien se mide a través de él. “Aunque se considera una actividad predominantemente masculina, en ciertas regiones donde las mujeres son las propietarias de tierras, son ellas quienes acuden a apostar por sus gallos”, afirmó Ulloa (El Telégrafo 2016).

Esta situación a la que aludimos en el párrafo anterior fue claramente expuesta en la escena ya mencionada de *La Tigra* y que reafirma las tradiciones montubias latentes en el filme. Francisca, siendo mujer, participa en una actividad tradicionalmente masculina, desafiando las expectativas y los roles de género en la sociedad ecuatoriana, una vez más. Cuando gana la pelea de gallos, no solo demuestra su habilidad y destreza sino también, al salir victoriosa, esto puede ser visto como una iniciación para La Tigra en el mundo de los hombres, donde es aceptada como una igual.

Por otro lado, el gallo también juega un papel fundamental, al ser visto como símbolo de virilidad, fuerza y resistencia, lo que refuerza la idea de que Francisca está adoptando características tradicionalmente masculinas. Su triunfo en esta práctica tradicional de la cultura ecuatoriana, le permite dominar el entorno donde los hombres mandan, reforzando así su posición

¹¹ Disponible en Diario el Telégrafo, en su publicación digital del 2016 por Rut Melo.

y autoridad.

Esta dimensión puede ser leída también desde los aportes de Deborah Poole (1997), quien sostiene que las imágenes circulan en economías visuales desiguales que estructuran cómo son vistos ciertos cuerpos racializados y regionales. Francisca encarna aquí una subjetividad disruptiva: es mujer, costeña, rural y poderosa. Esta imagen —que en otras circunstancias sería fetichizada o marginalizada— se transforma en el centro del relato, activando un desplazamiento dentro del régimen visual dominante.

Escena 6

La escena muestra una tarde lluviosa, que, según un anciano, conocido como “el vidente” que quería mucho a La Tigra, auguraba su muerte. Después de que un hombre llamado Juan conoce a Sara, personaje de la que se enamora y nota las condiciones de aprisionamiento en las que La Tigra la tenía sometida, decide comunicar esto a las autoridades, quienes dan atención a la denuncia y se dirigen a capturar a Francisca. Francisca y los peones eran conscientes de que un contingente de soldados, que los superaba en número, se aproximaba al lugar. Ante la inminente masacre, Francisca y los hombres se alistaban para un contraataque. Juliana, por su parte, decide sacar a Sarita de su habitación, considerando que sería extremadamente arriesgado dejarla en un lugar tan vulnerable. Esta decisión provoca la ira de Francisca, quien no deseaba que Sara se escapara, pero Juliana se opone y le manifiesta a Francisca que no volverá a seguir sus instrucciones.

La llegada del ejército coincide con el inicio de una intensa lluvia. Juliana y Sara deciden abandonar el lugar, mientras que Francisca las amenaza de muerte; no obstante, no es capaz de utilizar su arma mientras ellas corren. El regimiento comienza a disparar, y los dos grupos se enfrentan con la intención de eliminar al adversario, causando destrucción en el entorno, incluyendo la muerte de algunas vacas a causa de los disparos. Francisca percibe que la situación es irremediable. Uno de sus trabajadores, que se encuentra a su lado, le aconseja que huya hacia el monte. En ese instante, Francisca cesa el fuego y se establece un momento de calma; su presencia es tan imponente que los soldados no intentan detenerla, sino que parecen permitirle marcharse.

Al momento en que Francisca se da la vuelta y los soldados le permiten el paso hacia el monte, Clemente, sin compasión, la ataca con su revólver, logrando lastimarla. El peón que la acompaña,

con un tono de profunda tristeza, se acerca y le dice: "usted no puede morir, mi niña". No obstante, este evento marca solo el inicio de una libertad no terrenal que ella anhelaba, ya que posteriormente observamos a La Tigra corriendo por la selva, completamente liberada, en el entorno que le brindaba felicidad, manifestando su independencia, su esencia y su espíritu indomable.

En el artículo *Literatura y cine: La Tigra entre el realismo y la magia*, Isabel Paz y Miño dijo:

Camilo Luzuriaga introduce en su adaptación elementos como la muerte del personaje de la Tigra, con el propósito de dar vida a la Tigra mito. Mientras que de la Cuadra tiene como meta dar a conocer una realidad social, transformando a los montuvios en personajes que han sido despreciados y olvidados, brindándoles un espacio para expresar sus vidas, sueños, sufrimientos y luchas, ya que ellos 'claman por salir a la luz... quieren vivir y lo exigen a gritos'. En contraste, aunque el escritor busca mostrar un presente que necesita ser conocido, Luzuriaga, cinco décadas después, no puede tener los mismos objetivos; su enfoque es recrear una historia que pertenece al pasado, que se convierte en leyenda y que, a través del mito, adquiere una atemporalidad y trascendencia (Paz y Miño 1995, 130).

Traemos para la reflexión en este punto, las ideas expresadas por Blanca Muratorio (1994) que pueden servir para analizar cómo se expresan estos imaginarios sobre la ruralidad en todo el filme. La construcción de estos imaginarios se consigue a través de imágenes y narrativas que muchas veces desafían los estereotipos y representaciones hegemónicas sobre la ruralidad ecuatoriana. Al mismo tiempo, la película muestra cómo estos imaginarios contribuyen a la construcción de esta identidad rural. Sin embargo, también es importante tener en cuenta la relación entre estas representaciones y la realidad vivida por las comunidades rurales, y cómo la película puede perpetuar o subvertir los estereotipos sobre la ruralidad.

La Tigra entonces aporta a pensar en algunos debates políticos propios de su época, como lo fue por ejemplo la violencia de género y la necesidad de crear políticas públicas para proteger a las mujeres, además, la mujer, al ser presentada en el filme como alguien que desafía los tradicionalismos y toma el control de su propia vida, pudo invitar a repensar el papel de la mujer en la sociedad ecuatoriana y la necesidad de una mayor equidad de género.

Parte de la trama de la película cuestiona la eficacia del sistema legal para brindar justicia, lo que podría haber llevado a un debate sobre la reforma del sistema judicial y la necesidad de componentes disyuntivos para la resolución de problemas. *La Tigra* también retrató la pobreza y

la exclusión en las zonas rurales del país, lo que pudo haber llevado a pensar sobre las políticas públicas para reducir la pobreza y mejorar las condiciones de vida en las áreas rurales.

El ejercicio de análisis fílmico presentado en esta sección además de reflejar las consideraciones que acotamos en los párrafos anteriores, buscó demostrar los elementos de la película que están vinculados a las representaciones de lo montubio, de lo rural, de la mujer montubia, a fin de entender de qué manera se inscriben los imaginarios creados a través de la película por medio de sus representaciones, repasando por algunas, recogemos las más evidentes como: *la representación de lo auténtico*, cuando la película le otorga cierta particularidad a la vida y costumbres de los montubios por medio de su vestimenta, música y prácticas culturales.

También existe una gran carga de representar *estereotipos y tropos*: proyectando la idea de que son personas rudas y violentas por las actitudes principalmente de Francisca La Tigra, lo que consideramos que puede influir en la percepción pública sobre esta cultura.

Este vínculo entre representación y disputa simbólica remite también a la noción de campo cultural de Pierre Bourdieu (2002 [1992]), desde donde puede comprenderse que las críticas y valoraciones sobre la película no son neutras ni espontáneas, sino posicionamientos dentro de un espacio de competencia simbólica. Las opiniones que descalifican la actuación o la autenticidad del filme revelan tensiones sobre qué discursos son autorizados a representar lo nacional, lo rural o lo popular.

Finalmente, desde la cultura visual como campo de análisis, y siguiendo a W.J.T. Mitchell (2002), puede sostenerse que *La Tigra* trabaja con una complejidad visual que va más allá del argumento. El uso del color, las coreografías corporales, las máscaras, los encuadres selváticos y los detalles mínimos —como el sombrero flotando en el río o las ramas cargadas de velas—, permiten una lectura donde lo no dicho adquiere una centralidad crítica. En ese sentido, el filme activa una redistribución de lo sensible (Rancière 2009), abriendo zonas de significación que la crítica de la época muchas veces no logró descifrar.

4.2.2. La Tigra como ícono de género en el Ecuador: ¿lo fue desde siempre?

Si bien este capítulo ha dedicado gran parte de su argumento a desarrollar los temas sobre la identidad montubia y la representación de la ruralidad que proyectó el filme, ya que se considera que son los que más espacio han abarcado en la información de archivo que se ha levantado, y los que menos atención han recibido cuando se habla de *La Tigra* en las últimas décadas, sería un

grave error no traer a colación los temas que captan casi toda la atención cuando de investigaciones sobre este largometraje se trata: el género, el rol de la mujer en el cine y el machismo.

Es innegable que el mensaje principal que buscó dejar Camilo Luzuriaga era ese: “La Tigra respeta la idiosincrasia ecuatoriana, que evidencia estamentos como el machismo, el deseo de ser uno mismo y el de autoidentificar su existencia, en una sociedad que enfrenta la dominación machista, el argumento constituye un interesante desafío” (El Comercio, 1990).

Un año más tarde (1991), el *Diario La Voz* de The International Film Circuit Inc¹², de igual manera reconoce que *La Tigra* recrea el mito de la identidad de la mujer en una cultura latinoamericana puramente machista:

La Tigra fue notable por haberse constituido en una apuesta etnográfica que exploró el estereotipo de la mujer devoradora de hombres a través de Lissette. Es, sin duda, el título que abrió muchos caminos en nuestro país, sobre todo por ser la primera película a color y en formato de 35mm, que recreó una obra literaria de un autor nacional (Revista Nacional Encuentros 2007, 75).

Es decir, que en la época y ya en una temporalidad más cercana, no era nuevo el saber que la sociedad ecuatoriana, en este caso, se había constituido como un espacio de dominación masculina, tal como 23 años después también lo trataría de manera más detallada la historiadora de cine Wilma Granda.

Lo que llama la atención en este punto, es que después de haber revisado con atención todo el fondo documental sobre *La Tigra* y sobre Camilo Luzuriaga, albergado en la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y haber visitado en el archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, en la que se consultaron notas de prensa desde el año 1985 hasta 1992, las únicas publicaciones que mencionan el tema del machismo o el papel de la mujer fueron los que he mencionado en los párrafos anteriores. Es decir, en 1990 y 1991 se pensó en *La Tigra* como una representación de empoderamiento femenino de una forma muy escueta, en comparación a las veces que encontramos opiniones sobre *La Tigra* como símbolo de identidad local -montubia- y rural.

¹² Este diario pertenece a la empresa The international Film Circuit, Inc, que es una corporación dedicada a la distribución de películas con el fin de que lleguen a audiencias más amplias a través de festivales de cine y otros medios. Se ubica en EE. UU y Canadá.

Notamos que el pensar a *La Tigra* como símbolo representativo del empoderamiento de la mujer en contra del pensamiento machista coincide con el momento en que este tema se convirtió en una preocupación para la sociedad ecuatoriana, a partir de los años 2000, no antes. Por lo menos de la revisión realizada para esta investigación, concluimos que por parte de los periodistas y críticos culturales fue casi nula la intención de comunicar y plasmar en el pensamiento del público esas ideas antes de los 2000, probablemente porque el machismo no era visto como un problema social o todavía no se discutía la categoría de género como condición de desigualdad, a pesar de lo que en su año de estreno había declarado Luzuriaga. Entonces, ¿qué grado de influencia llegan a tener los medios de comunicación en la manera en la que un público recibe un producto cultural?

Al realizar un análisis bibliográfico sobre las investigaciones que se enfocan en *La Tigra*, observamos que un 70% de los estudios se centran en examinarla a través de la lente de los estereotipos de género en la representación femenina, en llevar a cabo un análisis cinematográfico de las actitudes de las tres hermanas Miranda, y en reconocer su papel como pionera en la influencia de las mujeres en el cine ecuatoriano. Es pertinente mencionar lo que señala Wilma Granda (Bajaña 2014, 33-36), quien argumenta que en la década de 1980 el cine era visto como un espacio de intimidad entre hombres y mujeres, debido a la represión ejercida por la Iglesia sobre los encuentros intersexuales. Granda destaca, por ejemplo, la elegancia de la vestimenta de los asistentes a las funciones, lo que sugiere el significado especial que tenía para el público asistir a una sala de cine y cómo, en ese escenario, el cine se convirtió en uno de los pocos espacios que contribuían a reducir las desigualdades de género.

4.2.3. La película *La Tigra*: el debate a partir de la crítica negativa

La adaptación cinematográfica de Luzuriaga presenta una reproducción bastante fiel de la obra original de José de la Cuadra, con dos excepciones notables. En el relato "Masa Blanca", el curandero es un embustero que explota la inocencia de la protagonista para su propio beneficio, mientras que en la película se retrata a un chamán elocuente que goza de la plena confianza de Francisca. Además, el final del cuento de José de la Cuadra se presta a libre interpretación del lector, mientras que Luzuriaga opta por cerrar la narrativa con un duelo entre los policías de Guayaquil y Francisca, culminando en su trágico deceso.

En el filme, ciertos personajes presentan diferencias significativas en comparación con el relato

original. Un ejemplo de ello es Juliana, quien no actúa como la leal amiga de Francisca, sino que, por el contrario, constantemente se opone a ella. Asimismo, el personaje de Sarita, la hermana menor de las Miranda recibe un desarrollo más profundo en la adaptación cinematográfica, lo que le confiere una identidad propia y explica su aversión hacia su vida en la hacienda de su hermana. En el filme, Ternero, quien mantiene relaciones amorosas con las hermanas Francisca y Juliana, intenta manipular a Sarita. Sin embargo, su destino se torna trágico cuando Francisca descubre que él es uno de los criminales responsables de la muerte de sus padres, lo que no se presenta en el relato original. En términos generales, la película dirigida por Camilo Luzuriaga profundiza en el desarrollo de cada personaje del cuento de José de la Cuadra, lo que subraya que una adaptación cinematográfica representa la visión del director sobre la obra original.

Para el realizador, Camilo Luzuriaga:

El cine ecuatoriano pasaba por una etapa latente, la película, rodeada de una generación nacionalista que buscaban resaltar el valor de las culturas y pueblos ancestrales del país. Se contaba con una abundante producción documental, pero escasa ficción; ‘La Tigra’ representó el punto culminante de ese nacionalismo y, al mismo tiempo, marcó el comienzo de una nueva fase que se iniciaría pocos años después (Cargua y Patiño 2021, 18).

Aparte de los aspectos previamente mencionados, que son evidentes para cualquier persona que haya leído la obra de De la Cuadra y luego haya visto la película de Luzuriaga, resulta interesante examinar ciertos comentarios emitidos por la prensa. Estos comentarios pusieron en cuestión algunos elementos de la película, desafiando la calidad de la adaptación de la obra original. Una de las escenas que generó mayor controversia entre los periodistas y críticos que aguardaban el estreno de *La Tigra* fue la escena 3 (ver tabla 4.2), que representó lo siguiente:

Al compás del tambor que marca una melodía característica de la costa ecuatoriana, los asistentes en la fiesta de la hacienda interpretan la música. Mientras Ternero y Juliana observan con desaprobación, se presenta a La Tigra en su habitación, donde su nueva conquista la espera. Ella inicia un baile sensual, junto al ritmo musical de fondo. Sus movimientos evocan los de un felino, complementados por una máscara que recuerda a las de sus sueños. Rodea la cama mientras se escucha a los asistentes, con el tambor resonando de fondo. Esta escena revela el erotismo de Francisca en su máxima expresión, por su actuación y por su total desnudez.

En base a esta escena, el periodista Edwin Hidalgo en 1989 opinó:

Crearon una expectativa exagerada. El producto final es una cinta repleta de errores; de poco valor comercial, peor artístico. El filme no narra una historia ni brinda un mensaje. Carece de ritmo, pese a la excelente premisa del cuento de José de La Cuadra. Los productores jamás hicieron un estudio de la música montubia, por eso se escucha el inaudito ritmo afrocaribeño del tambor. Ni “La Tigra” ni “Ternerote” (protagonistas) satisfacen como actores. Si este es el ‘arrollador éxito nacional’ -como dice el director-, el cine ecuatoriano ha retrocedido. Sin embargo, lo peor, es que nuestros intelectuales se prestarán a defender lo indefendible (Hidalgo 1989, 2).

Viéndolo desde una opinión un tanto simple, incluso podemos considerar que al ser esta una adaptación, Luzuriaga tenía la autoridad de decidir qué elementos conservar idénticos y cuáles modificar a conveniencia, no solo de objetivos personales, sino del momento en el que se desarrollaba. Por ejemplo, en ningún momento de la película se observa que el realizador busca indicar la zona exacta en la que se ambienta la película, aunque se vuelve un poco obvio, al mismo tiempo deja a libre interpretación la locación y, por lo tanto, no podría ser tachado de mal trabajo el colocar al tambor que probablemente buscaba también ser reflejo de la variedad cultural de la que disfruta el Ecuador.

Nos atrevemos a pensar que muchos otros factores están en juego cuando se trata de construir una obra de esa magnitud frente a todas las limitaciones, especialmente económicas que experimentó, como sostiene Rodrigo Villacís Molina, periodista que también miró críticamente el resultado final de *La Tigra*:

La película tiene fallas, propias de la inexperiencia y, sobre todo, a las limitaciones del presupuesto. No obstante, es en su categoría, el intento más audaz y mejor logrado del cine ecuatoriano hasta la fecha, por lógica, es una buena película, por su argumento, ambientación, actuación, fotografía y dirección (Molina 1989, 3).

Otro aspecto que los críticos consideraron como motivo de desmejora en la calidad del filme fue todo lo concerniente a la actuación, como apuntó Pablo Salgado en 1991 para *Diario La Liebre*:

Sin duda, es un gran y arriesgado salto dentro de los proyectos cinematográficos, con muchas falencias, donde en el reparto se evidencia la falta de preparación en actuación de cine, que no es lo mismo que la formación teatral (de donde provienen todos sus actores), pero que no le quitan el mérito de ser una buena película (Salgado 1991).

A raíz de estos cuestionamientos se tomó también en cuenta las formas de dicción de los actores,

que a pesar de ser notorio el esfuerzo por mantener el característico acento costeño que identifica a los habitantes de la región, era imposible no escuchar todos los momentos en los que su habla particular se perdía entre el acento serrano de sus protagonistas.

Así lo pensó Marcelo Báez en el 2007, “La Tigra no era tan fiera” dijo, y habló de sus problemas y sus aciertos. Señala que, “el filme tuvo un guion que no captaba el espíritu rural de la obra de José de la Cuadra y era ingrato en la recreación de los personajes originales” (2007, 72), se refiere a la protagonista Lissette Cabrera como un personaje que no conseguía transmitir el aura de erotismo desordenado y feroz que detectamos en la heroína (o ¿anti-heroína?) de la obra original. Pero ¿hasta qué punto se vuelve adecuado condenar a una adaptación a tener que ser tal como la obra original? Báez finaliza su reseña diciendo:

Quizá el problema de Camilo fue su desconocimiento de la geografía costeña, de su idiosincrasia rural, de la manera de hablar y pensar del montubio. Esta ignorancia se palpa en los parlamentos de los actores que no logran captar los localismos y coloquialismos que eran tan importantes, no solo en el relato de José de la Cuadra, sino en la obra de toda la generación de escritores de los años 30. El guion de esta película pulverizó el histórico proyecto de nuestros escritores de antaño de recrear la forma de hablar de los habitantes del mundo rural costeño (Báez 2007, 75).

Sin embargo, no hay que desmerecer que dentro de las imposibilidades sociales, políticas y económicas en las que nació *La Tigra*, Camilo Luzuriaga y su equipo supieron tomar lo que las circunstancias les ofrecían para llegar a culminar este proyecto.

Uno de los aspectos más interesantes que emergen de la investigación es la tensión generada por las críticas negativas hacia *La Tigra*. Si bien la película fue celebrada como un hito del cine ecuatoriano, también recibió fuertes cuestionamientos que revelan disputas más profundas en el campo cultural. Estas críticas señalaron fallas en la actuación, inconsistencias narrativas, e incluso reproches sobre el tratamiento estético y simbólico del personaje principal. Pero lo más significativo es que estas críticas no se limitan a lo técnico: muchas expresan un malestar ante la representación de la mujer montubia y la carga simbólica de lo rural como sinónimo de violencia o sexualidad desbordada.

Desde esa perspectiva, *La Tigra* incomodó porque irrumpió con un personaje femenino que desafía los roles tradicionales, y porque construyó un relato rural que no se ajustaba a la imagen civilizada del “campo” que cierta crítica esperaba. En este sentido, sostengo que esas críticas,

más que reflejar simplemente opiniones estéticas, revelan disputas ideológicas en torno a la identidad nacional, al género y al rol del cine como arte popular o de élite. La crítica negativa no invalida el valor de *La Tigra*, sino que más bien confirma que la película activó un campo de conflicto simbólico que aún hoy vale la pena revisar.

Este capítulo nos deja una reflexión profunda sobre la complejidad de la identidad local y el género en la representación cinematográfica. Hemos explorado la historicidad de la identidad montubia, su cultura, sus tradiciones y cómo se entrelaza con la narrativa de *La Tigra*. Además, hemos analizado a *La Tigra* como ícono de género, desafiando las normas y estereotipos tradicionales y cómo su representación ha sido objeto de atención y debates en la prensa. Es evidente que *La Tigra* es un espejo que refleja complejidades desde muchas aristas y es también un recordatorio de que la representación cinematográfica tiene el poder de desafiar y transformar las narrativas dominantes.

Conclusiones

El recorrido histórico del cine en Ecuador muestra cómo la producción cinematográfica ha estado influenciada por factores políticos, económicos y culturales que han moldeado su desarrollo. En este sentido, el contexto artístico nacional en los 80 y 90, caracterizado por un auge de la producción cultural y un cuestionamiento de las hegemonías culturales, proporciona un marco de referencia para concebir la emergencia de *La Tigra* como una obra que desafía las convenciones del cine ecuatoriano y ofrece una mirada crítica sobre las desigualdades sociales y de género.

La recepción de *La Tigra* en la prensa de finales de los 80 e inicios de los 90 revela una compleja red de imaginarios y representaciones sociales que reflejan los debates de la época sobre identidad, género y etnicidad. Esta investigación se inscribe en la historiografía del cine ecuatoriano, que ha sido marcada por una lucha constante por la representación y visibilidad en el contexto nacional e internacional.

La aplicación de la teoría de Stuart Hall sobre la codificación y decodificación de los mensajes culturales resultó fundamental para comprender cómo se produjeron y se recibieron los imaginarios en torno a *La Tigra*. Según Hall, los mensajes culturales son codificados por los productores culturales, pero también son decodificados por la audiencia, lo que implica una negociación activa de significados. En el caso de *La Tigra*, la codificación de la película como una obra que representa la identidad montubia y cuestiona las hegemonías culturales fue decodificada de manera diversa por la audiencia, en este caso, ocupada por una audiencia cultural representada por la prensa del momento, lo que refleja las complejidades de la cultura ecuatoriana en ese período.

Por otro lado, las reflexiones de Muratorio sobre clase y etnicidad nos permiten analizar cómo la película representa la existencia del Otro, visibilizando la diversidad étnica y cultural de la sociedad ecuatoriana y cómo desafía las narrativas dominantes sobre la identidad y la clase, son claras las relaciones de poder y las estructuras de clase. El filme en este sentido puede ser visto entonces cómo una representación de las tensiones entre la identidad montubia y la cultura nacional, y cómo estos conflictos se intersectan con las relaciones de poder.

La propuesta de Deborah Poole nos permite entender cómo las imágenes y representaciones de la película circularon y adquirieron valor en diferentes contextos sociales y culturales. A través de su teoría de las economías visuales, podemos pensar en cómo estas imágenes fueron utilizadas

para desafiar o reforzar las narrativas dominantes sobre la identidad y la cultura ecuatorianas.

Además, lo expuesto en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu permitió comprender como *La Tigra* se inserta en un espacio de lucha por la legitimación y el reconocimiento de las representaciones culturales. Según Bourdieu, el campo cultural es un espacio de relaciones de poder y de lucha simbólica, donde los agentes culturales compiten por la legitimación y el reconocimiento de sus producciones. De esta manera, *La Tigra* se configura como una obra que resiste las hegemonías culturales y busca legitimar una representación alternativa de la identidad ecuatoriana, generando una respuesta crítica y reflexiva por parte de la prensa que la recibió.

En un contexto de debilidad institucional y ausencia de políticas públicas, la prensa nacional asumió un rol inesperado pero decisivo: promover, financiar simbólicamente y legitimar una producción cinematográfica nacional. Esto evidencia cómo los medios de comunicación pueden fungir como agentes activos del campo cultural, no solo como meros cronistas. El estudio deja al descubierto una constante histórica: la marginalidad del cine dentro de las políticas culturales del Estado. La falta de legislación específica, incentivos sostenibles y voluntad política contribuyeron a que proyectos como *La Tigra* dependieran más de la tenacidad individual que de una infraestructura cultural robusta. Este hallazgo permite repensar críticamente el papel del Estado como garante -o no- de las expresiones artísticas nacionales.

La película también funcionó como un agente activo de su tiempo, entendiéndose no como un elemento aislado de las circunstancias sociales, culturales y políticas, sino como parte del entramado histórico que configuró situaciones en aquella época. Desde su agencia, no siempre fue cómodo y proyectó algunas tensiones sociales como los dualismos campo/ciudad, civilización/barbarie o tradición/modernidad. En su representación del mundo montubio, *La Tigra* planteó interrogantes sobre quién tiene el derecho de narrar y desde dónde se construyen esas representaciones, al tiempo que evidenció las posibilidades y límites del cine como espacio de articulación identitaria.

Las reacciones críticas a *La Tigra*, que oscilaron entre el entusiasmo y el escepticismo, evidencian una disputa por la legitimidad del gusto y el valor simbólico de lo nacional. Siguiendo a Bourdieu, esto puede leerse como una lucha por el capital cultural dentro de un campo artístico aún en construcción, donde la obra se vuelve pretexto para debatir sobre qué es el cine, qué es cultura y qué es Ecuador.

Por lo tanto, retomando la idea del escaso respaldo institucional y una identidad que se encontraba en construcción en aquel momento, *La Tigra* logró no solo hacerse, sino hacerse escuchar. Es así que, esta investigación ha permitido entender que su valor no radica únicamente en lo artístico, sino en lo simbólico: representó el deseo de narrarnos a nosotros mismos, desde nuestras contradicciones, nuestras raíces y nuestras búsquedas colectivas.

Queremos pensar que lo propuesto en este trabajo abre varias líneas de investigación futuras, siendo algunas de las posibles proyecciones el estudio de la representación de la identidad montubia en otros medios, es decir, se podría explorar cómo la identidad montubia ha sido representada por ejemplo en la literatura, la música o la televisión, y cómo estos medios han contribuido a la construcción de imaginarios culturales. Asimismo, se podría realizar un estudio comparativo sobre cómo otras culturas latinoamericanas han representado y recibido obras cinematográficas y artísticas que cuestionan las hegemonías culturales. No podría dejarse de lado el analizar cómo la memoria colectiva y la nostalgia han influido en la recepción de obras cinematográficas en Ecuador, y cómo estas obras han aportado a la construcción de una memoria colectiva en la cultura ecuatoriana.

Invitamos a quienes son parte del oficio de historiadores a prestar mayor atención a fuentes tomadas hasta la actualidad como poco convencionales o fiables, como lo es el cine, que sin duda es un espacio que tiene por ofrecer más de lo que creemos al quehacer histórico, siempre y cuando sea tratado con el cuidado que amerita. Unimos a lo dicho en estas últimas líneas lo señalado por el director de cine y teórico cubano Tomás Gutiérrez Alea “el cine es un medio para desafiar la oficialidad de la historia y ofrecer perspectivas alternativas”. Es así como creemos firmemente en que la investigación histórica es un proceso continuo que siempre tendrá nuevos horizontes que esperan ser descubiertos.

Referencias

- Aínsa, F. 2003. *Reescribir el pasado*. Mérida: El otro el mismo.
- Allen, Robert C. 2006. "Relocating American Film History." *Cultural Studies* 20 (1): 48–88.
<https://doi.org/10.1080/09502380500492590>.
- Almeida, María José. 2017. *Cinematografía ecuatoriana: análisis audiovisual de las temáticas*. Tesis de Grado. Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador.
<https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/14183>
- Ayala Mora, Enrique. 2014. *Indigenismo Andin*. El Comercio.
- Báez, Manolo. 2012. "Apuntes sobre cine y literatura en Ecuador".
<https://las1000nochesyuna.wordpress.com/2012/10/27/apuntes-sobre-cine-y-literatura-en-ecuador-el-rastro-de-tu-letra-en-la-imagen/>
- Balseca, Fernando. 1994. *Modernidad y mestizaje: nación y cultura en la narrativa ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 2002 [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (1995) 2005. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Camas, Victoriano. 2016. "Documental etnográfico en el Ecuador del buen vivir: pasado, presente y perspectivas futuras". *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 4 (2), 303-318.
<http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i2.131>
- Cargua, Diego y Alisson Patiño. 2021. *Video reportaje de la adaptación de la obra literaria al cine de la película ecuatoriana "La Tigra"*. Tesis de pregrado. Universidad Politécnica Salesiana.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine: 1945 - 1990*. 3. ed. Signo e imagen 37. Madrid: Èd. Catedra.
- Castoriadis, Cornelius. 1983. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Chartier, Roger. 1990. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Cevallos, Pamela, y Manuel Kingman. 2019. "Amarillo, azul y roto". *Index* 8, 213-218. Quito.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. "Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional". *Post(s)*, 5 (1). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- Couldry, Nick. 2000. *The Place of Media Power: Pilgrims and Witnesses of the Media Age*. London: Routledge.
- De la Cuadra, José. 1937. *El montubio ecuatoriano*. Quito: Libresa
- De la Cuadra, José. 1940. *Los Sangurimas. La Tigra. Islas Baleare*. España: Textos.
- De la Vega, Paola. 2016. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Gescultura.
- Dick, Bernard. 1981. *Anatomía del film*. México. Noema Editores.
- Dosse, François. 1998. *Historia del estructuralismo*. Vol. II. Buenos Aires: Nueva Visión.
- El Universo*. 2014. "Montubios, un grupo vital en el Ecuador". El Universo:
<http://www.eluniverso.com/vidaestilo/2014/10/11/nota/4090446/montubios-grupo-vital-ecuador>.
- Espinoza Apolo, Manuel. 2000. "Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural". Tercera edición. Quito: TRAMASOCIAL.
- Ferro, Marc. 2000. *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la*

- modernidad*. México: Grijalbo.
- González Llama, José. 2015. *Antropología e identidad II*. Universidad de Valladolid. España.
- Gutiérrez, A. 1997. *Bourdieu y las prácticas sociales* (2a. ed.). Córdoba, Argentina: Universidad de Córdoba.
- Hale, Charles. 2006. *More than an Indian: Indigenous Insurgency in Modern Guatemala*. School of American Research Press
- Hall, Stuart. 1997. “El espectáculo del ‘Otro’”. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 419-446. Popayán-Lima-Quito: Enviación Editores- IEP- Instituto Pensar Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hall, Stuart. 2003. “¿Quién necesita identidad?”. En *Cuestiones de Identidad Cultural*, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu Editores:
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editora Nacional.
- Hidalgo, Ángel. 2015. *Los 80: crisis económica y conmoción social*. Diario El Telégrafo.
- Hidalgo, Ángel. 2015. “La fiesta regional del montubio (1)”. *El Telégrafo*. Suplemento Arte y cultura.
- Hidekazu, Araki. 2011. “Movimientos étnicos y multiculturalismo en el Ecuador”. *Pueblos Indígenas, Afrodescendientes y Montubios. Seminario Internacional “Estado, Ciudadanía y Movimientos Sociales en Tiempos de Globalización en las Américas*, 33-57. Perú.
- León, Christian. 2005. *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- León, Christian. 2005. “Racismo, políticas de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano”. En *Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada latinoamericana*, Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- León, Christian. 2017. *El cine ecuatoriano y sus desafíos*. <https://www.ochoymedio.net/el-cine-ecuatoriano-y-sus-desafios/>
- Loaiza, Violeta, y Emiliano Gil Blanco. 2016. “Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo”. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6 (1), 52-66.
<https://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/20156>
- Loor, Wilfrido. 1948. “Manabí desde 1822”. Editorial ecuatoriana.
- McRobbie, Angela. 2005. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE Publications.
- Martín-Mayoral, Fernando. 2009. *La política económica en Ecuador: transición y reformas estructurales*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Martínez Novo, Carmen. 2009. *Who Defines Indigenous? Identities, Development, Intellectuals and the State in Northern Ecuador*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Melo, Rut. 2016. *Diario El Telégrafo*.
- Mignolo, Walter. 2010. *Epistemologías del Sur y la descolonización del pensamiento*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W.J.T. 2002. *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. *Journal of Visual Culture* 1(2): 165–181.
- Mite Basurto, Wilma. 2022. *Breve historia del cine ecuatoriano*. UMA Editorial.
- Molina, Ramiro. 2023. *Identidad Cultural de Manabí. Entre cholos y montuvios*. Portoviejo. Universidad San Gregorio de Portoviejo.

- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16(3): 6–18.
- Muratorio, Blanca. 1991. *Recuerdos de la conquista: la historia del pasado indígena desde el presente*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Muratorio, Blanca. 1994. *Imágenes e Imagineros: 109-1996*. FLACSO Sede Ecuador.
- Muratorio, Blanca. 2000. *Los subalternos también hablan: La antropología del poder y la resistencia en el Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Murillo, Lorena y Diana Romero. 2013. *Influencia de la época en la representación de la mujer. Análisis del discurso cinematográfico en las películas: dos para el camino, la tigra, retazos de vida y a tus espaldas*. Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Olazaval, Sharon. 2018. *Cortos de Vista*. Festival Internacional de Cortometrajes Universitarios. <https://www.cortosdevista.pe/prensa/breve-historia-del-cine-ecuadoriano>
- Oleas, María del Carmen. 2021. "El arte contemporáneo en Ecuador: espacios y protagonistas". FLACSO-Ecuador.
- Pachano, Abelardo. 1983. "La Acción Cultural del Banco Central". *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, 17: 41-46.
- Paredes, Willington. 2005. "Los Montubios y Nosotros" (1ra edición ed.). Guayaquil. Ecuador: Archivo Histórico del Guayas.
- Paredes Ramírez, Willington. 2008. *Aquí los montubios, allá la ciudad, estamos aquí y no nos ven*. Guayaquil. Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Paz y Miño, Isabel. 1995. *Literatura y cine: La Tigra, entre el realismo y la magia*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Poole, Deborah. 1997. *Visión, Raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo. Perú.
- Rancière, Jacques. 2009. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, Nelly. 2004. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Romero, Karolina. 2010. *El cine de los otros. Representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano*. Tesis de Maestría. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/2396>
- Rodríguez, Juan Carlos. 2007. *Crítica cultural latinoamericana: textos y contextos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sadoul, Georges. 1977. "Diccionario del cine-cineastas". Madrid. Editorial Fundamentos.
- Sarlo, Beatriz. 2004. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Ariel.
- Scott, Joan W. 1986. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review* 91 (5): 1053–1075.
- Sinardet, Emmanuelle. 2005. "Un tipo para la ecuatorianidad". *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*. 1: 1-13.
- Serrano, J. L. 2001. *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología Del Cine. La Apertura Para La Historia de Mañana*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.
- Stevenson, William. 1994. *Narración histórica y descriptiva de 20 años de residencia en Sudamérica*. Quito: Abya-Yala.
- Torres, Galo. 2007. *Cine ecuatoriano: los susurros de la imagen*. <http://www.ochoymedio.net/>
- Vélez, Ana Gabriela. 2018. *La etnia montubia como parte de la identidad de los habitantes de las comunidades de las parroquias urbanas y rurales del cantón Portoviejo, provincia de Manabí*. IPL.
- Walsh, Catherine. 2001. "La interculturalidad en la educación." En *Educación, interculturalidad*

y descolonización en América Latina, editado por Catherine Walsh, 11–29. Quito: Abya-Yala.

Yépes, Enrique. 2007. “La Tigra de 1930 a 1990: Los cambios del proyecto nacional ecuatoriano”. Publicaciones y ponencias Bowdoin.

Zapater, Irving. 1983. “La cultura: dimensión fundamental del desarrollo”. *Revista Cultura del Banco Central* 17: 31-33.

———. 2007. “Banco Central del Ecuador, 80 años 1927-2007”. Quito: Banco Central del Ecuador.

———. 2010. “Banco Central del Ecuador. Síntesis de su historia”. Quito: Banco Central del Ecuador.

Referencias obtenidas a partir del levantamiento de archivo (Cinemateca Nacional y Archivo-Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit)

- Aguas, Marco. 2004. "Las décadas gratas del cine. Cuadernos de Cinemateca N°5".
- Albán, Ernesto. 1990. "A propósito de "La Tigra". *Revista Perspectiva*.
- Allan, Edgar. 1990. "¿Ha nacido el cine ecuatoriano?". *Diario 15 días*.
- Álvarez, Pocho. 1979. "¿Quién es más fuerte, usted o... La Tigra?". *El Conejo*.
- ASOCINE. 1996. Éxito del Tercer Festival Nacional de Cine y Video "Demetrio Aguilera Malta". *Revista Cuadro a Cuadro-Revista de la Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE N°10*.
- Báez, Marcelo. 2007. Apuntes para una discusión sobre cine y literatura en el Ecuador. El cine ecuatoriano aquí y ahora. *Revista Nacional de Cultura "Encuentros"*.
- Bajaña, Guido. 2014. Influencia del desarrollo del cine en los procesos de interacción entre los espectadores: Estudio histórico comparativo de las salas de cine de Guayaquil en los años 1980 y 2014. Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Barthes, Roland. 1996. Salir del cine. *Revista Cuadro a Cuadro-Revista de la Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE N°10*.
- Cinemateca Nacional del Ecuador. 1984. Entrevista a Camilo Luzuriaga. Cinemateca Nacional del Ecuador.
- Cinemateca Nacional. 1984. Actividad de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura "Benjamín Carrión". *Imagen y Educación. CINEOJO N°5*.
- _____. 1981. Buscando la necesaria unidad. *Revista CINEOJO. Sección de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana N°3*.
- _____. 1981. La sección cine: trabajando en beneficio de la cinematografía nacional. *Revista CINEOJO. Sección de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana N°3*.
- Cueva, Juan. 2006. El cine ecuatoriano, abriéndose espacios. *Revista Nacional de Cultura Encuentros -Consejo Nacional de Cultura Ecuador N°7*.
- De la Vega, Margarita. 1990. Reseña sobre película La Tigra después de su estreno. *The Cutting Edge Mag*.
- _____. s.f. ¿El público y los directores están de espaldas?. *Diario La Cifra*.
- Diario El Popular*. 1990. Camilo Luzuriaga: La Tigra es una crítica a la ideología del machismo. *Diario El Popular*. Canadá.
- Diario La Voz*. 1991. La Tigra en el Film Forum. The International Film Circuit Inc.
- El Comercio*. 1990. "La Tigra" en Quito. *Diario El Comercio*.
- El Comercio*. 1993. *La Tigra en Argentina*. Buenos Aires, Ansa.
- Falconí, Verónica. 2007. "Ulises Estrella, llamado Elulises. El cine ecuatoriano aquí y ahora. *Revista Nacional de Cultura "Encuentros"*.
- Febres Cordero, Francisco. s.f. Una tigre que comenzó cachorra.
- Fornet, Ambrosio. 1981. El cine, la literatura y sus destinatarios. Ecuador: balance cinematográfico. *CINEOJO*.
- Granda, Wilma. 2001. Presentación- 20 años de la Cinemateca. Cuadernos de Cinemateca N°3.
- Granda, Wilma. 2001. Preservar y difundir. Cuadernos de Cinemateca N°3.
- Granda, Wilma. 2007. Cronología del cine ecuatoriano. El cine ecuatoriano aquí y ahora. *Revista Nacional de Cultura "Encuentros"*.
- Hernández, Germán. 1990. La Catalina de Oro se fue para el Ecuador. *Diario El Tiempo*. Colombia

- Hidalgo, Edwin. 1991. El hacedor de La Tigra. *Periódico HOY*.
- Hidalgo, Edwin. 1989. La Tigra: no fue secreto, ni será ningún milagro. *Diario El Comercio*.
- Kleyman, Naum. s.f. Carta al embajador de la República del Ecuador en Rusia. Museo del Cine. Rusia.
- La Habana AFP*. 1990. La Habana: decepcionó La Tigra. *Diario El Comercio*.
- La Torre, Michel. 1988. Nuestro cine actual: ¿quién teme a una montubia?. *Diario El Comercio*.
- Lasso, Xavier. 1990. La Tigra mito montubio. *Diario El Comercio*.
- Luzuriaga, Camilo. 2017. *Los géneros del cine ecuatoriano*. INMÓVIL, 3(2), 16-16.
- Moreano, Alejandro. 1990. Realismo mágico, lo que más se vende. *Diario El Comercio*.
- Nantes, Francia AFP. 1990. Sin la prensa ecuatoriana no existiría “La Tigra”. *Diario El Comercio*.
- Noriega, Ramiro. 1990. “La Tigra” 1935-1990. *Diario El Comercio*.
- Noriega, Ramiro. 1991. Antes de olvidarnos... La cultura. *Diario El Comercio*.
- Noroña, Patricia. 1989. “La Tigra” se empina en el cine nacional. *Revista La Otra*.
- Ospina, Omar. 2007. Revistas culturales: crónica de la vida efímera. El cine ecuatoriano aquí y ahora. *Revista Nacional de Cultura “Encuentros”*.
- Pereira, Alberto. 1995. El interpretante cinematográfico. *Revista Cuadro a Cuadro- Revista de la Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE N°10*.
- Pérez, Humberto. 1982. La UNP y el Cine Nacional. Memorias. *CINEOJO N°4*.
- Ponce, Javier. 1982. Cine ecuatoriano en la URSS. Memorias. *CINEOJO N°4*.
- Proaño, Francisco. 1990. Las rayas de La Tigra. *Periódico HOY*.
- Revista Diners*. 2005. Cine ecuatoriano: industria por nacer. *Revista Diners*.
- Rodríguez, Edmundo. 1981. El “nuevo” cine ecuatoriano en la senda del cortometraje. *Revista CINEOJO- Sección de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana N°3*.
- Rodríguez, María Luisa. 1991. La Tigra: el sueño ecuatoriano. Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones.
- Salgado, Pablo. 1990. La Tigra o la tentación del cine nacional. *Diario La Liebre*.
- Serrano, José. 2007. Una cierta tendencia del cine ecuatoriano. El cine ecuatoriano aquí y ahora. *Revista Nacional de Cultura “Encuentros”*.
- Simonin, Valentín. 1996. No solo “burbujas de jabón”. *Diario TRUD*. Rusia.
- Stephenson, Helga. 1990. Reseña sobre película La Tigra después de su estreno. *Toronto F.F. Canadá*
- Tapia, Diego. 1996. Ecuador: cien años sin cine. *Revista Cuadro a Cuadro-Revista de la Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE N°10*.
- Vallejo, Fernando. 2010. Ojos que no ven, corazón que no siente. *Revista del Festival del Cine Cero Latitud-Nuestros Rollos*.
- Vásquez, Mónica. 1981. Ley nacional de cinematografía: una necesidad impostergable. *Revista CINEOJO- Sección de cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana N°3*.
- Vásquez, Mónica. 1982. La nueva alternativa del cine ecuatoriano. Memorias. *CINEOJO N°5*.
- Vetrova, Irina. 1984. Panorama de vínculos culturales. *Revista América Latina 6/96*.
- Villacís, Rodrigo. 1989 “La Tigra” ¿una mala película?.
- Villacís, Rodrigo. 1989. La Tigra asecha desde la pantalla.

Anexos

Foto A.1 Francisca Miranda “La Tigra” durante el rodaje de la película (1988)

La marea ha de estar subiendo en el río, en este instante, porque - como cuando refluyen las basuras - vienen a la memoria cosas pasadas.



Foto del Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Foto A.2 Paisaje durante el atardecer en la hacienda “Las Tres hermanas” en Taina-Manabí (1988)

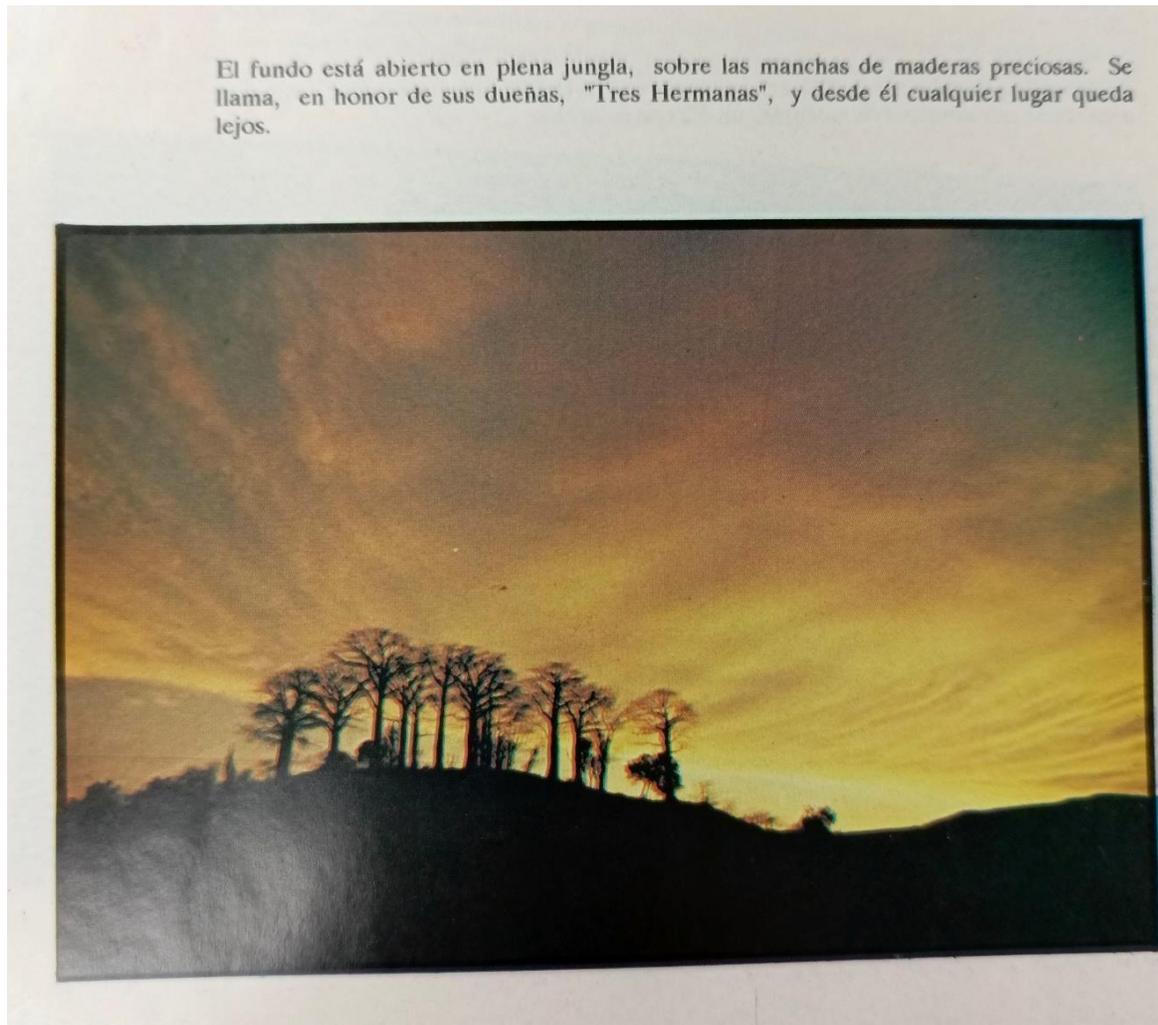


Foto del Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Foto A.3 Escena de La Tigra junto a uno de sus amantes en el río (1988)

En invierno.... se puede utilizar el camino del río.... Solo que esta vía del agua tarda un poco más en ser cumplida: hasta Balzar "se gastan" cuatro días y cuatro noches.



Foto del Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Foto A.4 Imagen ícono de La Tigra sobre los árboles de la selva (1988)

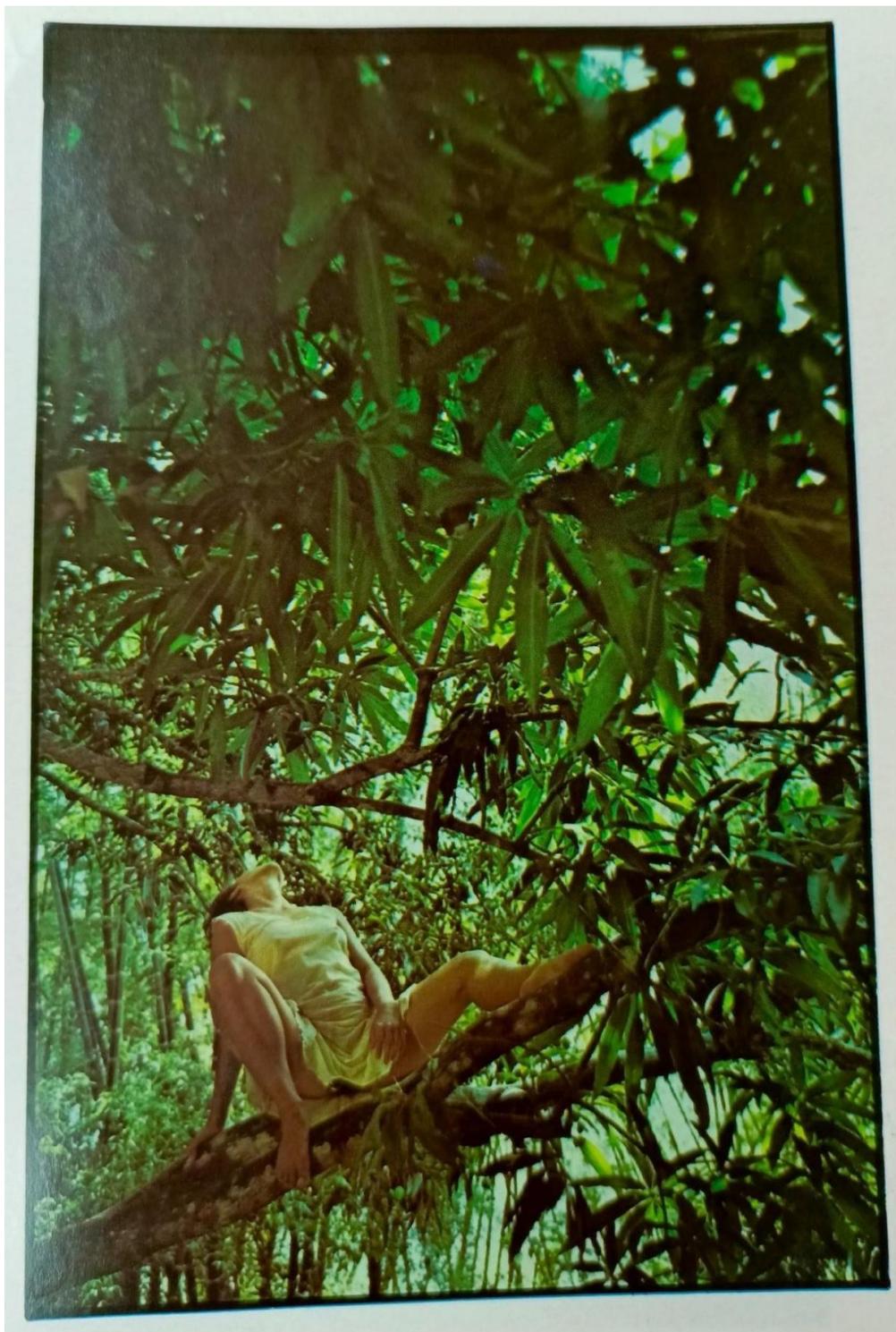


Foto del Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Foto A.5 Escena del primer acercamiento de Masa Blanca con La Tigra para la predicción del futuro de sus tierras



Foto de la película *La Tigra* disponible en YouTube (2024).