



Chasqui
Revista Latinoamericana
de Comunicación **132**
agosto-noviembre
2016

**Cine, política audiovisual
y comunicación**



Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

EDITOR

Francisco SIERRA CABALLERO

COORDINADOR EDITORIAL

Gabriel GIANNONE

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Rosa ARMAS

CONSEJO DE REDACCIÓN

Amparo CADAVID

UNIMINUTO, Colombia

Fernando CASADO

Instituto de Altos Estudios Nacionales, Ecuador

Ana María DURÁN

Universidad del Azuay, Ecuador

Pablo Andrés ESCANDÓN MONTENEGRO

Medialab Quito-CIESPAL, Ecuador

Eduardo GUTIÉRREZ

Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

Eliana del Rosario HERRERA HUÉRFANO

UNIMINUTO, Colombia

Octavio ISLAS

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Daniel Fernando LÓPEZ JIMÉNEZ

Universidad de los Hemisferios, Ecuador

Efendy MALDONADO

UNISINOS, Brasil

Claudio Andrés MALDONADO RIVERA

Universidad Católica de Temuco, Chile

José Rafael MORÁN

CIESPAL, Ecuador

Francisco Javier MORENO

CIESPAL, Ecuador

Fernando ORTIZ

Universidad de Cuenca, Ecuador

María PESSINA

CIESPAL, Ecuador

Jenny PONTÓN

FLACSO, Ecuador

Abel SUING,

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

Nancy Graciela ULLOA ERAZO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Sede Ibarra)

Rosa VALLEJO CASTRO

CIESPAL, Ecuador

Edgar VEGA

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Jair VEGA

Universidad del Norte, Colombia

José VILLAMARÍN CARRASCAL

Universidad Central del Ecuador

Jenny YAGUACHE,

Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

EDITORES ASOCIADOS

Norteamérica

Jesús GALINDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Centroamérica

Hilda SALADRIGAS,

Universidad de La Habana, Cuba

Área Andina

Karina HERRERA MILLER,

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Cono Sur

Lorena Mónica ANTEZANA BARRIOS

Universidad de Chile

Brasil

Denis PORTO RENÓ,

Universidade Estadual Paulista, Brasil

CONSEJO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rosa María ALFARO

CALANDRIA, Perú

Luis Ramiro BELTRÁN (+)

Enrique BUSTAMANTE

Universidad Complutense de Madrid, España

Mauro CERBINO

FLACSO, Ecuador

Eliseo COLÓN

Universidad de Puerto Rico

Miquel DE MORAGAS

Universidad Autónoma de Barcelona, España

José Manuel DE PABLOS

Universidad de La Laguna, España

Carlos DEL VALLE ROJAS,

Universidad de La Frontera, Chile

Juan DÍAZ BORDENAVE, (+)

Heidi FIGUEROA SARRIERA

Universidad de Puerto Rico

Raúl FUENTES

ITESO, México

Valerio FUENZALIDA

Pontificia Universidad Católica de Chile

Raúl GARCÉS

Universidad de La Habana, Cuba

Juan GARGUREVICH

Pontificia Universidad Católica del Perú

Bruce GIRARD

Comunica.org

Alfonso GUMUCIO

Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

Antonio HOHLFELDT

PUCRS. Porto Alegre, Brasil

Gabriel KAPLÚN

Universidad de la República, Uruguay

Margarida María KROHLING KUNSCH

USP. Brasil

Margarita LEDO ANDIÓN

USC. España

José Carlos LOZANO RENDÓN

Universidad Internacional de Texas A&M. EE.UU.

José MARQUES DE MELO

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Amparo María MARROQUÍN PARDUCCI

Universidad Centroamericana, El Salvador

Jesús MARTÍN-BARBERO

Universidad Nacional de Colombia

Guillermo MASTRINI

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

María Cristina MATA

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Armand MATTELART

Université Paris 8, Francia

Toby MILLER

Cardiff University, Reino Unido

Walter NEIRA

Universidad de Lima, Perú

Neyla PARDO

Universidad Nacional de Colombia

Antonio PASQUALI

Universidad Central de Venezuela

Círcula KROHLING PERUZZO

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

María Teresa QUIROZ

Universidad de Lima, Perú

Isabel RAMOS

FLACSO, Ecuador

Rossana REGUILLO

ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Germán REY

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Hernán REYES

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Omar RINCÓN

CEPER - Universidad de Los Andes, Colombia

Hilda SALADRIGAS

Universidad de La Habana, Cuba

Francisco SIERRA

USE. España

César Ricardo SIQUEIRA BOLAÑO

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Muniz SODRÉ

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Guillermo SUNKEL

CEPAL-Naciones Unidas, Chile

Erick TORRICO

Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia

Gaëtan TREMBLAY

Université du Québec, Canadá

CHASQUI, Revista Latinoamericana de Comunicación es una publicación académica pionera en el escenario de debate del campo comunicológico latinoamericano. Ha sido creada en el año 1972 y, desde entonces, es editada por CIESPAL, con sede en Quito, Ecuador.

Se publica de forma cuatrimestral, tanto en formato impreso como digital. Su modalidad expositiva es el artículo o ensayo científico. Los textos se inscriben en una perspectiva de investigación y están elaborados en base a una rigurosidad académica, crítica y de propuesta teórica sólida.

Para la selección de sus artículos Chasqui realiza un arbitraje por medio de pares académicos bajo el sistema doble ciego, por el que se garantiza el anonimato de autores y evaluadores. Para llevar adelante el proceso contamos con una extensa nómina de especialistas en diversas áreas de la comunicación y las ciencias sociales.

Chasqui se encuentra indexada en las siguientes bases de datos y catálogos:



CIESPAL

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina

Av. Diego de Almagro N32-133 y Andrade Marín • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 254 8011/ Ext. 231

www.ciespal.org

www.revistachasqui.org

chasqui@ciespal.org

ISSN: 1390-1079

e-ISSN: 1390-924X

Coordinadora Monográfico Chasqui 132

Susana Sel

Suscripciones: <http://suscripcioneschasqui.ciespal.org>

Diseño editorial

André Maya Monteiro

Corrección de textos

Noemí Mitter, Rosimeire Barboza Da Silva

Maquetación

Arturo Castañeda Vera

Las ilustraciones utilizadas en este número se basan en esculturas de la cultura Jama-Coaque, comunidad indígena que se asentó en lo que es ahora el litoral ecuaroriano, entre los años 500 a.C. y 1531 d.C.

Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Reconocimiento-SinObraDerivada

CC BY-ND

Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría.

9 EDITORIAL

- 9 **Nuevas pantallas y política audiovisual**
Francisco SIERRA CABALLERO

21 TRIBUNA

- 23 **La comunicación en clave latinoamericana**
Erick TORRICO VILLANUEVA

37 MONOGRÁFICO

Cine, política audiovisual y comunicación

- 39 **Introducción: Cine, política audiovisual y comunicación**
Susana SEL
- 47 **El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: crisis, transformaciones y continuidades**
Lucila HINOJOSA CÓRDOVA
- 65 **Montañas rusas de gozo vano. Industria cultural, leyes y cine nacional**
Jorge Luis SERRANO
- 77 **Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica**
Roberto TREJO OJEDA
- 101 **Celso Furtado. Cultura e política cinematográfica**
Anita SIMIS
- 113 **Breve caracterización del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos como industria cultural**
Hansel Pavel ORO ORO y Dasniel OLIVERA PÉREZ
- 127 **Países de Unasur: exhibición y nuevas pantallas de cine para una producción creciente**
Diego ROSSI
- 147 **Adentro y afuera del multiplex. Los estudios comerciales de audiencias del cine en América Latina**
Juan Carlos VALENCIA y María Alejandra BELTRÁN LÓPEZ
- 165 **2015, condiciones de mercado para la visibilidad de producciones independientes en la industria cinematográfica mexicana**
Andrés BARRADAS
- 183 **A configuração contemporânea da economia criativa do audiovisual no contexto brasileiro**
José Guibson DELGADO DANTAS, Gardia RODRIGUES
- 205 **Hollywood, el copyright y el TPP**
Karina LUCHETTI

223 ENSAYO

- 225 **A notícia e a lógica das sensações: uma contribuição para as teorias do jornalismo**
Leonel AZEVEDO DE AGUIAR y Angela SCHAUN
- 245 **Predicación, verdad y sujeto colonial: genealogías de la obediencia en contexto mapuche**
Patricio LEPE-CARRIÓN
- 261 **La institución de la ciberpolítica: gobernanza y código**
Lucas Emmanuel MISSERI
- 277 **La evolución del derecho a la comunicación ante la emergencia de la ciudadanía digital**
Francisco Javier MORENO GÁLVEZ
- 293 **A fugaz temporada para a leitura do suplemento *Sabático* (2010-2013) e o lugar da literatura na imprensa escrita latino-americana**
Wilson ALVES-BEZERRA

307 INFORME

- 309 **La construcción retórica de la corrupción**
Adriana ÁNGEL
- 329 **El discurso del periódico digital mapuche *Werken.cl* en torno al territorio: una aproximación semiótico-decolonial**
Juan Alfredo DEL VALLE ROJAS y Claudio Andrés MALDONADO RIVERA
- 351 **La narrativa urbana de Popayán (Colombia) en la primera mitad del siglo XX. Entre la hidalguía y el patriciado**
Alexander BUENDÍA ASTUDILLO
- 369 **Contribuições de Eliseo Verón para os estudos de televisão no Brasil**
Beatriz CAVENAGHI, María José BALDESSAR y Cristiane FONTINHA MIRANDA
- 385 **Perspectiva comparada entre iniciativas de comunicación comunitaria de TV en Brasil y España: primeros apuntes**
Adilson VAZ CABRAL FILHO

399 RESEÑAS

Monográfico



Montañas rusas de gozo vano. Industria cultural, leyes y cine nacional

*Roller coasters of vain pleasure. Cultural industry,
legislation and national cinema*

*Montanhas russas de felicidade inútil. Indústria cultural,
leis e cinema nacional*

Jorge Luis SERRANO

Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana, Ecuador /
jorge.serranosalgado@gmail.com

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 132, agosto - noviembre 2016 (Sección Monográfico, pp. 65-75)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 18-07-2016 / Aprobado: 11-10-2016

Resumen

A diez años de aprobarse la primera ley de cine en Ecuador la reflexión sobre el lugar que ocupan las cinematografías nacionales dentro de la gran industria cultural global enfrenta realidades e ingenuidades del proceso. La estructura internacional del trabajo simbólico, muchas veces de manera implícita e indirecta, establece roles específicos a cumplir por parte de las cinematografías emergentes entre los que se incluye su condición de reserva creativa para alimentar, eventualmente, la voraz industria hegemónica. Más allá de eso, gracias a las normas de fomento y protección emitidas por cada estado, las cuales constituyen un síntoma de madurez social, las cinematografías nacionales expresan la diversidad cultural y contienen la memoria histórica de un pueblo.

Palabras clave: industria cultural; diversidad; políticas públicas; cine nacional.

Abstract

After ten years of approving the first law of cinema in Ecuador the view on the place that national cinemas occupy inside the global cultural industry faces realities and naivetés of the process. The international division of labour of the symbolic work, often in an implicit and indirect way, establishes specific roles to be accomplished for the emergent cinematography among which is included the condition of creative stock to feed, eventually, the voracious hegemonic cultural industry. Beyond that, thanks to the laws of promotion and protection issued by States around the world, which constitutes a symptom of social development, the national cinemas express the cultural diversity and contain the historical memory of the people.

Keywords: cultural industry; diversity; public policies; national cinema.

Resumo

Dez anos apos de aprovação da primeira lei de cinema no Equador a reflexão no lugar que os cinemas nacionais ocupam dentro da grande indústria cultural global enfrenta as realidades e ingenuidades do processo. A divisão internacional do trabalho simbólico, muitas vezes de um modo implícito e indireto, estabelece funções específicas para uma cinematografia emergente, entre estas é incluída sua condição de reserva criativa para alimentar, eventualmente, a voraz indústria hegemónica. Além disso, graças às leis de desenvolvimento e proteção emitidas por cada Estado, o que constitui um sintoma de maturidade social, os cinemas nacionais expressam a diversidade cultural e eles contêm a memória histórica dos povos.

Palavras-chave: Indústria cultural; diversidade; políticas públicas; cinema nacional.

1. Introducción

La dinámica con la que se articulan las cinematografías nacionales¹ a la estructura global de producción, circulación y consumo de contenidos audiovisuales a través de la asignación directa o indirecta de roles y espacios en una compleja y jerarquizada división planetaria del trabajo simbólico influye y, a su vez, depende de la normativa existente en cada país; y esta, en muchos casos como el nuestro, adquiere un carácter de resistencia cultural. Es decir, la producción nacional que no alcanza a competir por el mercado local y menos insertarse masivamente en el mundo se convierte, sobre todo, en testimonio histórico de la diversidad cultural, el patrimonio y la memoria de un pueblo quedando como rastro o traza de una época o como vestigio de una resistencia simbólica contra la penetración cultural.

Para ser tal, la gran industria del cine y el audiovisual demanda unas características que rebasan por mucho las condiciones posibles a las economías periféricas. No solo por las pantagruélicas dimensiones de su mercado interno y la marcada sumisión tecnológica de la producción contemporánea –la cual se desarrolla mutuamente y a la par en un ambiente de acelerada competencia e innovación que se apalanca y reproduce incesantemente a sí misma, ensanchando a cada paso la brecha y dependencia de nuestras sociedades– sino porque en general toda industria impone una lógica de producción en serie, una estandarización matemática y científica orientada por la búsqueda del incremento continuo de la productividad capitalista aplicada; en este caso, a bienes inmateriales tratados como cosas. La normalización de los procesos industriales es consecuente con un desenfrenado afán sistémico por reemplazar seres humanos por máquinas con el fin de incrementar esa productividad medida al segundo y al centavo hasta límites infinitesimales. Que no se infiera romanticismo alguno en lo dicho, simplemente constato un hecho que hay que tener en cuenta cada vez que se habla de “industria nacional”.

La emisión de la Ley de Fomento del Cine Nacional en Ecuador no buscó responder a una dinámica de mercado para incrementar la producción y fundar una industria local sino que se propuso crear un mecanismo básico de fomento a través de subsidios orientados a favor de la producción de contenidos audiovisuales diversos; es decir, la existencia de la ley nos permite inferir el surgimiento histórico de un interés público a favor de la existencia de una cinematografía nacional que ha abierto las puertas a producciones que, más de una vez, se han ubicado en la frontera del arte por el arte; y las cuales difícilmente podrían

1 El concepto de cine nacional presenta enormes dificultades de delimitación y uso ya que, desde un principio territorial estático e inamovible, ubica bajo una misma etiqueta toda la diversidad de géneros, puntos de vista y estilos posibles propia de una escena creativa dinámica y en movimiento. Hecha esta salvedad, se entiende en el presente texto la cinematografía nacional como aquella viabilizada por políticas de apoyo, regulación o fomento dispuestas por un estado o aparato público en general.

existir sin políticas públicas de por medio. Nuestra ley representa un elemental y sencillo primer paso.

La descripción crítica originaria contenida en el clásico concepto de industria cultural², y su consecuente oxímoron “cultura de masas” (Adorno y Horkheimer, 1971), reina triunfante y a sus anchas en la producción contemporánea guardando plena vigencia a pesar de los límites coyunturales del pesimismo marcadamente anti nazi con el que fuera elaborada y, sobre todo, por la incompreensión generacional de los autores sobre las posibilidades existentes de la producción en serie del arte y la cultura que de alguna manera intuyera Benjamin en su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003). En esencia aquella fórmula de la Escuela de Frankfurt indica que el ocio es utilizado como un mecanismo de amansamiento social y, en efecto, el concepto de *amusement* (Adorno y Horkheimer, 1971) se ve claramente expresado hoy en lo que podemos llamar “cine de montaña rusa”, que se manifiesta como una experiencia de consumo masivo durante la cual el espectador es sometido a un torbellino narrativo de emociones, de principio a fin, a través de trucos, artificios visuales y refinados estímulos cerebrales que no apelan al razonamiento crítico sobre la realidad o la historia sino a la evasión y el esparcimiento bajo la lógica de consumo de un parque de diversiones, el cual podría ser bautizado bajo el nombre de Huxley, Orwell & Co³.

Gracias a su, lógicamente, enorme capacidad de producción en serie y su vanguardismo tecnológico –el cual se aplica no solo a la producción sino también a los espacios de circulación y consumo– el banal cine de montaña rusa, y su razón, domina ampliamente el mercado global ocupando un lugar privilegiado en la vida cotidiana de miles de millones de personas; donde las cinematografías nacionales –que hacen posible la existencia de producciones culturalmente diversas– habitan un lugar minoritario y periférico.

2 La tendencia contemporánea de utilizar expresiones tales como industrias del entretenimiento, del ocio o industrias creativas, en lugar de industria cultural, subraya el carácter de la experiencia implícita en la adquisición de mercancías intangibles, lo cual ha abierto el concepto a fenómenos tan heterogéneos como el turismo, ir a un casino, apostar, comprar un libro o ver una película. El mecanismo opera a través de la fantasía de la gente, la cual cree ilusamente que en el proceso prima su libre albedrío. La industria cultural ocupa hoy el centro de la reproducción sistémica pues ha transmitido su esencia a la actividad industrial en su conjunto en tanto todas las mercancías se presentan, a través del discurso publicitario, como portadoras de una experiencia única e irreplicable.

3 Son célebres las proféticas, pesimistas y catastróficas alegorías y reflexiones de los ingleses Aldous Huxley y George Orwell quienes, desde corrientes literarias distintas y al interior de la gran maquinaria editorial, confluyen en la descripción futurista de un mundo triste y deshumanizado, que irónicamente fuera divulgado en su momento desde el principal instrumento simbólico y comunicacional del insensible mundo del porvenir que ya llegó: las redes sociales. Tales reflexiones tienen en común la existencia de unas omnipotentes industrias del entretenimiento o estructuras de vigilancia, dependiendo del caso. El infinito y hedonista apetito de distracción del hombre, según Huxley, hará innecesaria la existencia de un estado totalitario, que es lo que temía Orwell, para quien la gente sería controlada infringiéndole dolor, mientras que para Huxley la gente sería controlada proporcionándole placer. Orwell se inquietaba porque la verdad sea ocultada y los libros prohibidos, mientras Huxley preveía que la verdad sería ahogada en un mar de irrelevancia donde no habría persona que desee leer un libro. El caricaturista Stuart McMillen, sobre el texto *Amusing our selves to death. Public discourse in the age of show Business* (1985) del discípulo de McLuhan, Neil Postman, popularizaría tal dicotomía intelectual en el cómic *Amusing our selves to death* (Divertirse hasta morir). Disponible en <http://bit.ly/1HwIbzD>.

Sin embargo, a pesar de su existencia marginal en los flujos de consumo, tales cinematografías –por el solo hecho de contener y expresar esa heterogeneidad ineludible como la diversidad biológica para la vida– son necesarias e imprescindibles. Entender cómo éstas llegan a articularse y el rol que juegan las leyes y normas emitidas por los estados para ello, describiendo y analizando brevemente el caso ecuatoriano, es lo que se pretende a continuación.

2. Leyes y políticas públicas: relevancia del marco jurídico en el desarrollo de la cinematografía y el audiovisual del Ecuador entre 2006 y 2015.

De manera general detrás de cada norma de fomento, protección o regulación del arte y la cultura aplicada por un estado contemporáneo puede adivinarse el principio de Bowen y Baumol denominado “enfermedad de los costos” (Baumol & Bowen, 1966); el cual explica por qué la lógica sistémica del incremento de la productividad provoca que unos bienes y servicios se abaraten con el pasar del tiempo, mientras otros se hagan más caros –especialmente aquellos que no pueden incorporar tecnología en reemplazo de seres humanos haciendo que, en efecto, la hora de trabajo por producto crezca a diferentes velocidades. Este principio economicista se expresa con un decidor ejemplo: la fabricación de un automóvil a principios del siglo XX requería semanas y hoy, gracias a la introducción masiva de la robótica, necesita apenas unas horas; mientras por su parte la ejecución de una obra sinfónica requiere la misma cantidad de tiempo hoy que hace cien años. Podemos intuir una fisura difícil de suturar en la lógica del sistema que permite tales comparaciones pero, de cualquier forma sobre este principio aquí apenas esbozado, se asienta la necesidad de que los estados subsidien actividades que demandan uso intensivo de talento humano tales como la educación, la salud o la cultura.

Las sociedades que alcanzan a acumular suficiente fuerza social para hacer prevalecer este principio –además– como expresión de una conquista colectiva forman parte de aquellas que construyen el llamado estado de bienestar.

Vale señalar, adicionalmente, un hecho que aunque obvio resulta no menos esencial: la emisión de leyes que disponen normativa sobre áreas específicas de la vida en sociedad permite y facilita la definición de políticas públicas orientadas al fortalecimiento, desarrollo, regulación o protección de un sector; ya que, indistintamente del ámbito, la ley determina alcances, fines y entidades responsables –lo cual hace posible cotejar estadísticamente los cambios y/o demandarlos organizadamente. Desde este punto de vista se puede afirmar que la cinematografía del Ecuador registra, en efecto, un antes y un después con la expedición de la Ley de Fomento del Cine Nacional en 2006; pues con la misma se supera una larga etapa de intermitencia y se pasa a otra de estable continuidad.

Durante el periodo señalado el número de producciones aumentó en un 300%, así como la cantidad de estrenos comerciales en salas, que alcanzó la cifra⁴ de 57, de los cuales 37 reciben algún tipo de ayuda. La coproducción con otros países –antes desconocida– pasa a ser una rutina, y 22 de los estrenos numerados se realizaron bajo este régimen. Centenas de nuevos profesionales se incorporaron al campo laboral asumiendo distintas funciones y especialidades; y nuevas empresas –por ejemplo, de servicios de posproducción, antes disponibles únicamente en el extranjero– se establecen en el país. La actividad se estabilizó a pesar de contar con fondos modestos comparados a los invertidos en otros países de la región; y, localmente, con los destinados a otros sectores definidos como prioritarios o estratégicos por la política pública del gobierno nacional. Una cifra superior a los 10 millones de dólares se invirtió en el sector cinematográfico, y este –siempre durante los años de referencia– se convertiría en el foco de la atención de la actividad cultural en el Ecuador, siendo considerado el sector más activo y el más dinámico ¿De qué forma la Ley permitió o facilitó lo dicho?

Es útil graficar mentalmente aquella pirámide normativa que resulta de la conocida, y criticada, obra positivista *Teoría pura del Derecho*, del austriaco Hans Kelsen (1982); la cual establece un orden de prelación de dispositivos legales y normas jurídicas poniendo unas sobre otras, expresando, en definitiva, valores y principios así como deberes, derechos y garantías ciudadanas; permitiendo el despliegue de la acción institucional y la interacción o respuesta ciudadana a través de la interpretación y aplicación de tratados internacionales, Constitución de la República, leyes orgánicas, ordinarias y otros actos legislativos, así como reglamentos, programas, proyectos y actividades expresados en distintos actos administrativos, jugando cada uno de estos un rol en el engranaje de la implementación de políticas públicas, en este caso de fomento cultural.

Adicionalmente la Ley de Fomento del Cine Nacional antecede brevemente, y luego coincide, con la expedición y puesta en marcha de la Constitución de Montecristi de 2008; la cual daría lugar a un proceso político de reestructuración del Estado y de la sociedad en su conjunto que –más allá de los balances ideológicos, sociales y estructurales por hacerse– ha significado en términos reales la discusión y puesta en práctica de un nuevo y amplio repertorio de derechos sociales, el fortalecimiento y modernización de las instituciones estatales y el impulso de la gestión pública.

La coincidencia entre la ocurrencia e implementación de este tipo de leyes de fomento con el ciclo político de gobiernos de izquierda, nacionalistas o progresistas en general es determinante, en tanto ese hecho se convierte en elemento coadyuvante de las condiciones de posibilidad del desarrollo de políticas de promoción e impulso, entre otras, de la producción y creación cultural. Por

4 Todas las cifras utilizadas en este artículo son del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (Cncine), disponibles en www.cncine.gob.ec.

señalar otro período de la historia reciente del Ecuador –a manera de ejemplo y comparación–, a mediados de los años 90 el gobierno del momento vetó por completo una ley de cine aprobada por el entonces Congreso Nacional, utilizando el argumento epitómico del neoliberalismo que señala que el Estado no debe crecer sino reducirse. Durante toda la década de los 90 apenas cinco largometrajes fueron estrenados. La voluntad política, como factor desencadenante, tiene un valor central en la implementación de este tipo de normas; pues cuando existe es la que permite ponerlas en práctica y evitar que queden como letra muerta. Entendiendo, además, que en última instancia aquella voluntad expresa la soberanía popular; la cual, a su vez, representa la fuerza social acumulada que construye un estado de bienestar. En nuestro caso tal intención se ha expresado en la propuesta de la sociedad del Buen Vivir.

A más de la Constitución de Montecristi, la Ley de Fomento del Cine Nacional –con la cual se crea el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (Cncine)– coincide con la instauración del Ministerio de Cultura como entidad rectora de la cultura en el país. Cuya errática trayectoria, en comparación, puede servir para señalar los pros y los contras de contar, o no contar, con una Ley como base para la acción institucional. El Ministerio de Cultura –hoy Cultura y Patrimonio– ha sido la cartera de Estado más inestable de la Revolución Ciudadana, contando nueve Ministros/as en nueve años; mostrando, precisamente, la no aprobación de una Ley de Cultura durante mucho tiempo como uno de sus principales déficits.

Si hemos de caracterizar la ley de cine del Ecuador hay que decir que se trata de una norma básica e imperfecta en extremo, de apenas 12 artículos, cuya aprobación en diciembre de 2005 resultó anecdótica. A pesar de ello la misma hace tres cosas fundamentales: crea una persona jurídica de derecho público –el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador–, establece la obligación del estado de fomentar la producción nacional a través de políticas públicas y dispone el mecanismo a través del cual deben ser entregadas las ayudas: mediante concursos públicos encabezados por jurados externos e independientes. La existencia jurídica del Cncine permite que el Ecuador se incorpore a espacios regionales de integración tales como la CACI –Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas– en cuyo seno se desarrollan los programas Ibermedia y DOctv. Por su parte la obligación de fomentar la producción cinematográfica y audiovisual se traduce en la realización de convocatorias anuales de fomento desde 2007 hasta 2015; las cuales incluyen la dinámica del *pitching*⁵ por primera vez en el país.

5 En el afán de cumplir uno de los mandatos morales fundamentales que llevaron a la aprobación de la Ley, y la consecuente creación del Cncine, el cual era aplicar políticas de fomento cinematográfico sin clientelismo –y diferenciarse así de las atávicas prácticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana–, se adopta el sistema del *pitching*, ampliamente difundido en el mundo, con el cual ciertamente se obtienen resultados validados y reconocidos socialmente pero que, a su vez, contenían el huevo de la serpiente: se consagraba así la dependencia al sistema internacional de división del trabajo cultural, no por el método en sí sino por la dinámica que,

Estos elementos –una carta magna que establece un estado constitucional de derechos y justicia, asumiendo el rol del garantismo que vincula los derechos humanos fundamentales con todos los poderes del estado; por otro lado, una ley específica para el desarrollo del sector cinematográfico; y por otro una entidad, aunque creada mediante un acto administrativo menor y aquejada por una inestabilidad lamentable en su dirección– son los cuales han creado el marco institucional y normativo que ha dado lugar a la etapa de desarrollo y crecimiento más importante, sostenido e intenso que registra la breve historia del cine nacional. A esto debe sumarse, obviamente, el talento y capacidad creativa de los cineastas así como la revolución tecnológica digital que, al abaratar costos de ciertos equipos, ha democratizado la producción audiovisual y cinematográfica en el mundo entero; aunque suceda todo lo contrario en los ámbitos de la distribución, la exhibición y la circulación que han visto afianzar el monopolio de las *majors* o gran industria cultural hegemónica.

3. Límites de los estudios culturales latinoamericanos para entender las industrias culturales

Los estudios culturales latinoamericanos impulsados –entre otros autores– por Néstor García Canclini, especialmente en las décadas de los ochenta y noventa, abrieron una novedosa línea de reflexión sobre cómo los procesos de desarrollo de las industrias culturales han sido construidos en América Latina; permitiendo, a su vez, un proceso de construcción de ciudadanía a través del consumo cultural; el cual implica, en efecto, la adquisición de derechos, pues de una situación histórica con grandes segmentos de la población excluidos por completo pasamos a otra con sectores que se suman a una vida en la que el ocio forma parte de ella –todo lo cual está asociado, además, a la transformación de nuestras sociedades en entidades eminentemente urbanas.

Sin embargo, dicho en trazos muy gruesos, el límite de tales reflexiones se encuentra, voluntaria o involuntariamente, en una subordinación funcional de las mismas al mercado transnacional. Porque, más allá de explicar la maleable manera a través de la cual las culturas vernáculas, herederas de saberes y tradiciones centenarias, se adaptan y absorben las formas globalizadas de la gran industria cultural –por ejemplo mediante la incorporación de elementos de narrativas locales en filmes criollos de gran factura o interactuando en los mercados domésticos o regionales con títulos de los *blockbusters* norteamericanos–, García Canclini y compañía soslayan el problema de la subalternidad que subyace en esta relación; lo cual impide, evidentemente, un intercambio

inevitablemente, asumen los jurados al constituirse como “comunidades epistémicas” (Adler y Haas, 2009); donde su análisis privilegia un tipo de producción en función de criterios de validación hegemónicos, tales como la posible aceptación en festivales de cine. Entonces resulta inevitable preguntarse ¿Para qué mirada se produce? ¿Cómo se construye esa mirada?

entre iguales. No se señala la funcionalización de las culturas y cinematografías emergentes en calidad de reserva de talento de la gran industria cultural hegemónica, hecho que se encuentra en la estructura misma de la división mundial del trabajo normado, implícita o explícitamente, a través de leyes o acuerdos comerciales.

A diferencia de este enfoque, el concepto de *ethos* barroco propuesto por Bolívar Echeverría (1994) nos permite entender cómo la modernidad capitalista devora las formas vernáculas para hacerlas parte de sí misma. Sin embargo, una aproximación a las industrias culturales desde este concepto rebasa los límites de este breve ensayo.

La adopción del enfoque de los estudios culturales resulta sintomática de las etapas o niveles en los que se responde socialmente tras dar los primeros pasos en la implementación de una política pública cultural. En tal sentido, en Ecuador se produce –y continúa hasta el momento en que se escribe este texto– una comprensible y quizás necesaria primera etapa, que podemos bautizar como “*garcíacanciana*”; de ingenua fascinación en relación a las posibilidades de hibridación del hecho audiovisual local con fenómenos tales como la producción digital, que es resultado del uso de herramientas tecnológicas propias del capitalismo avanzado. Pero hay que ir más allá de la fascinación inicial.

Hemos asumido con euforia que es posible experimentar un proceso de hibridación de culturas (García Canclini, 2001), pues aquello significa, en efecto, una forma de encuentro entre lo tradicional y lo moderno. Pero el verdadero desafío regional tiene que ver con la creación de nuevas formas de dramaturgia que permitan, utilizando las mismas herramientas tecnológicas, provocar una ruptura epistemológica con los discursos hegemónicos. Y no solo es eso, sino que además estas formas deberán buscar su masificación y circulación a gran escala, permitiendo la construcción de hábitos de consumo mediante la penetración en la cotidianidad de las mayorías. Solo así será posible discutir un espacio propio en la mente de los individuos, sólo así será posible construir una verdadera y real experiencia universal de la diversidad cultural.

4. Conclusiones.

La fuerza social acumulada por los cineastas ecuatorianos, hombres y mujeres, permitió en su momento alcanzar la aprobación de una ley de cine; la cual, a pesar de sus básicas y elementales características, coincide con la aprobación de la Constitución de Montecristi y uno de los momentos de mayor transformación social del país, lo que potencia su aplicación y alcances. La implementación de la ley de cine se transformó así en un síntoma de madurez social. Sin embargo, los cineastas del Ecuador –si bien inician con la ley una etapa de profesionalización e intensa actividad productiva– han abandonado la movilización social y la práctica asociativa que la hizo posible, asumiendo una dinámica de evidente

acomodación y corporativismo que ha provocado el surgimiento de un nuevo status quo.

Es indudable que la producción cinematográfica nacional de los últimos diez años ha enriquecido el panorama cultural doméstico –a pesar de sus escasos y variables márgenes de consumo– provocando varios casos que han conmovido la opinión pública; especialmente a través de documentales que abordan pasajes traumáticos de la historia nacional en los años 80. Ha sido el género documental el que mayores logros y validación social ha obtenido durante este período, alcanzando un impacto y una repercusión que otros discursos sobre la memoria social no pudieron tener.

Las leyes de fomento surgen cuando un estado percibe que los actores productivos locales no pueden desarrollarse por sí solos y necesitan un impulso para hacer frente a la producción internacional; siendo que la producción nacional debe cumplir un rol socialmente necesario. Por su parte, cuando los actores económicos de un sector existen sin necesidad de impulso del estado, este debe emitir normas que regulen la competencia para evitar monopolios permitiendo la presencia de la producción nacional en el mercado para que, finalmente, sea el ciudadano quien elija entre distintas opciones. Son los casos de los productores y los exhibidores respectivamente. A diez años de aprobada la primera Ley de Cine del Ecuador no solo hace falta reformar y fortalecer sus capacidades de fomento, aprobando una nueva norma para el sector que defina, además, la nueva institucionalidad para el cine y el audiovisual del país, sino que este debe incorporar claras capacidades regulatorias en todos los ámbitos posibles de circulación y consumo. El entorno digital en la globalización empeora las condiciones para las cinematografías nacionales y favorece el monopolio de la gran industria cultural que circula a gran escala, la existencia de una norma regulatoria modula los desequilibrios a favor de la diversidad.

El afán de modernizar la práctica cultural del país a través de una ley de cine rinde frutos evidentes pero ha chocado, a su vez, con la ingenuidad de considerar que una ley era suficiente para competir con la industria cultural hegemónica. A través de la implementación de sistemas de apoyo creados por la propia gran empresa, como el *pitching*, el cine nacional se incorpora al sistema global de manera marginal para hacer lo que hacen cinematografías similares: ser una reserva de talento humano y de creatividad para la gran industria global. De cualquier forma esto no debería poner en duda, bajo ningún supuesto, la necesidad de contar con políticas públicas a favor del cine nacional, ya que este es el reducto de la memoria, la diversidad y el patrimonio. El desafío, no solo local sino de las cinematografías subalternas en general, consiste en desarrollar nuevos discursos narrativos y poner en cuestión la dramaturgia dominante; lo cual es posible únicamente mediante la construcción de una tradición sostenida a lo largo del tiempo.

La naturaleza peculiar de la formación del gusto de las mayorías radica en comprender la forma de penetrar en sus hábitos diarios. El consumo masivo y

acumulativo de contenidos a través de mecanismos industriales opera por repetición hasta el cansancio y –a través de instrumentos muy estudiados y metodologías llamadas, precisamente, de formación de hábitos, adicción racional y/o aprendizaje a través del consumo– predispone a las personas a vivir tales experiencias, la del cine de montaña rusa entre ellas, como si fuesen naturales. La gran industria cultural opera por inercia bajo estos principios. Los cines nacionales, heterogéneos, diversos y desiguales buscan un espacio allí donde una avalancha de contenidos aparece para apelar seductoramente a fantasmas y fantasías bajo las sutiles y brutales vías del marketing y la publicidad. La combinación de los tres factores ya señalados, políticas públicas de fomento, talento y revolución tecnológica digital, permiten poner el pie e impedir que la puerta se cierre por completo y la diversidad, finalmente, pueda colarse. Disputar el gusto de las mayorías es una tarea utópica y desmesurada, pero no puede ser otro el objetivo.

Referencias bibliográficas

- Adler, E. & Haas, P. (2009). Las comunidades epistémicas, el orden mundial y la creación de un programa de investigación reflectivo. [Originalmente en: *International Organization*, Vol. 46. No. 1. Winter. MIT Press, 1992, p. 367-390] *Relaciones internacionales: Revista académica cuatrimestral de publicación electrónica*, (12), 7-26. Disponible en <http://bit.ly/2feJXvX>.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1971). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Baumol, W. & Bowen, W. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Found.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Ítaca Editorial.
- Echeverría, B. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: El Equilibrista.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kelsen, H. (1982). *Teoría pura del derecho*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.