

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES Y COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN  
CON MENCIÓN EN OPINIÓN PÚBLICA**

**DEL MALESTAR EN LA CULTURA A LA ENFERMEDAD DE LOS COSTOS**

**JORGE LUIS SERRANO SALGADO**

**JULIO 2015**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES Y COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAestrÍA EN COMUNICACIÓN  
CON MENCIÓN EN OPINIÓN PÚBLICA**

**DEL MALESTAR EN LA CULTURA A LA ENFERMEDAD DE LOS COSTOS**

**JORGE LUIS SERRANO SALGADO**

**ASESOR DE TESIS: MAURO CERBINO  
LECTORES/AS: ISABEL RAMOS ÁVILA  
SUSANA ANGÉLICA SEL**

**JULIO 2015**

**a la familia**

## **AGRADECIMIENTOS**

En efecto, sin el apoyo de mi familia no hubiese alcanzado el objetivo. Todo sentimiento de gratitud está siempre dirigido, en primer lugar, a ella. Quiero consignar mi agradecimiento a Mauro Cerbino por su amistad, apoyo y apertura permanente durante el período de estudio y redacción del presente trabajo. A Vanesa Bonilla, por su complicidad y don de gentes. A Isabel Ramos, por su guía y franqueza a la hora de analizar los deberes y deberes de este texto. A los compañeros y compañeras de la maestría.

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
INTRODUCCIÓN.....	7
RESUMEN.....	10
CAPÍTULO I.....	16
INDUSTRIAS CULTURALES: IDENTIDADES NACIONALES Y POLÍTICAS CULTURALES.....	16
Industria Cultural: de la Cultura de Masas a la Economía de la Cultura.....	16
Regreso a los clásicos: el nacimiento de la categoría de industria cultural.....	18
<i>El recurso de la cultura o la cultura como recurso.....</i>	<i>24</i>
<i>De cultura industrializada a industria culturalizada.....</i>	<i>25</i>
La economía de la cultura.....	28
<i>La enfermedad de los costos.....</i>	<i>31</i>
La UNESCO y el debate sobre políticas públicas para la cultura.....	35
El enfoque de derechos y la gran expansión global de la industria cultural hegemónica.....	35
Políticas culturales: un marco legal para el libre ejercicio del derecho a la cultura.....	37
Modelos operativos o la instrumentación de políticas públicas para la cultura.....	40
<i>Diseño de políticas públicas: de lo que se planifica a lo que se ejecuta.....</i>	<i>44</i>
El rol de las comunidades epistémicas.....	46
<i>Bourdieu: campos, capitales y habitus como paraguas de las comunidades epistémicas.....</i>	<i>51</i>
CAPÍTULO II.....	54
PRODUCCIÓN FÍLMICA Y POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS EN EL ECUADOR.....	54
Breve recorrido por la historia del cine en Ecuador.....	58
Política Cinematográfica en el Ecuador: ASOCINE, filmecuador, CNCINE, CACI e Ibermedia.....	66
<i>Marco normativo internacional.....</i>	<i>66</i>
<i>Ley de Fomento del Cine Nacional – “Ley de Cine” 2006.....</i>	<i>67</i>

<i>Origen del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, CNCINE.</i> .....	68
Nueva centralidad de la política cultural ecuatoriana y reformas institucionales: creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio.....	69
<i>Reformas constitucionales: de los derechos de la multiculturalidad a los de interculturalidad</i> .....	72
Superar el clientelismo y la discrecionalidad en la asignación de recursos a la cultura.	73
Arribo de las comunidades epistémicas a escena.....	73
CAPÍTULO III .....	76
EL ROL ESTRUCTURADOR DE LA COMUNIDAD EPISTEMICA AL INTERIOR DEL CNCINE Y LA SELECCIÓN DE PELÍCULAS.....	76
Análisis de películas beneficiarias y no beneficiarias de las convocatorias públicas de fomento al cine ecuatoriano.....	76
Circuitos de circulación y economías relacionadas a la imagen.....	76
Categorías de los fondos concursables.....	77
El ‘Pitching’ ¿Filtro o barrera?.....	79
El nuevo cine ecuatoriano: un laboratorio latinoamericano.....	82
Características comunes en el cine latinoamericano.....	83
Ibermedia: lo local en lo global.....	88
Proyectos beneficiarios en más de una convocatoria.....	90
Festivales, circulación internacional del cine local o los daños colaterales del “efecto Rotterdam”.....	92
Asistencia a Salas.....	95
CAPÍTULO IV .....	97
CONCLUSIONES .....	97
BIBLIOGRAFIA .....	103
ANEXOS .....	105

## INTRODUCCIÓN

Antes de permitir la plena exposición de conceptos y argumentos sobre los que busco asentar esta reflexión, es importante dar cuenta de ciertas consideraciones previas. El origen de la presente tesis tiene una inevitable raíz biográfica, lo cual implica una necesaria explicación sobre la construcción del punto de vista y la elaboración del trabajo en general. El tema de investigación, el desarrollo del cine ecuatoriano, la implementación de políticas públicas y su relación con la industria cultural global, nace de mi propia experiencia como Director Ejecutivo del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, CNCINE, durante siete años. La complicación que esto trae para un trabajo de investigación se explica en el hecho de que no solo ha sido necesario encontrar el marco teórico adecuado para abordar el problema sino también para encontrar el espacio a una suerte de reflexión auto etnográfica. Necesariamente, entonces, la visión del presente texto es “desde adentro” del objeto de investigación, aunque este busca proponer, al mismo tiempo, una visión general del sistema cultural y económico en el que está inmersa la producción cinematográfica nacional desde una mirada crítica y autocrítica sobre la estructura, la historia y el funcionamiento de la institucionalidad cultural ecuatoriana y en particular del Consejo Nacional de Cinematografía, en tanto al resultado de lo que originalmente se pensó y de lo que finalmente se obtuvo como cosas que difieren de manera inevitable siendo algo que se explicará en detalle cuando tratemos el concepto de “brecha de política pública.”

En diciembre de 2006 fui designado Director Ejecutivo del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, la institución no existía y el desafío consistía en crearla sobre la base de una ley recientemente aprobada, es decir de un documento con el membrete del Registro Oficial. Los antecedentes de leyes que quedaron como letra muerta en el país abundaban y ese temor demostraría ser cierto especialmente durante el primer año de vigencia de la ley: si no se gestionaba la suficiente voluntad política en torno a su implementación esta norma, tantos años esperada en Ecuador, podría correr la misma suerte de otras leyes en el pasado. Estructurar, organizar una institución pública, insertarla en el sistema institucional nacional e internacional y dirigirla por un tiempo prolongado permiten al final acumular un amplio conocimiento sobre la “real politik”

burocrática la cual contribuiría, a su vez, a moldear las prácticas de relacionamiento entre los usuarios de los programas de fomento y la propia institución.

En la raíz de todo el proceso que desencadenaría la existencia del CNCINE existía un mandato fundamental: aplicar políticas de fomento cinematográfico sin clientelismo. Esto en razón de que el Consejo de Cine del Ecuador había nacido con una suerte de misión moral implícita de diferenciarse de todo cuanto la principal y más longeva institución cultural del Ecuador, la Casa de la Cultura, significaba y representaba: discrecionalidad, clientelismo, opacidad, ineficiencia e ineficacia, sumado a que ha sido común en el país asistir a una suerte de entronamiento de personas en cargos públicos culturales por décadas en algunos casos, por lo que otro de los retos consistía en institucionalizar, verdaderamente, el fomento cinematográfico en el Ecuador y no construir un feudo personal que satisfaga la vanidad y caprichos de un individuo.

Aunque indudablemente se ha trabajado desde estas perspectivas y la entidad, cerca de cumplir una década de existencia, se ha consolidado como un espacio ajeno a los viejos atavismos de la institucionalidad cultural del Ecuador, la carga de romanticismo inicial respecto a los objetivos por alcanzar se vería contrastada con los resultados realmente alcanzados, los cuales, siendo un rechazo a las características ya mencionadas, han construido un lugar propio para el cine ecuatoriano y la institucionalidad que la fomenta con problemas y dinámicas que no estaban previstos en un inicio. Así mismo, las ideas y anhelos surgidos de la militancia por la Ley de Cine asentados en la necesidad de contar con un “cine nacional” se verían contrastados, finalmente, con la realidad de una industria cultural global, unas cinematografías centrales y otras periféricas dentro de las que llegaba para inscribirse, finalmente, la ecuatoriana.

Es necesario anticipar, entonces, que el presente trabajo atravesado por esta circunstancia personal buscará dar cuenta del problema central que consiste en identificar el lugar que las expresiones de una cinematografía nacional ocupan, si ocupan alguno, dentro de la gran industria cultural global y hegemónica.



Desde esta perspectiva, la problemática abordada atraviesa varios frentes y campos. Por un lado el de la creación o formación de una institución pública en el ámbito de la cultura en el Ecuador y su posterior obligación de generar políticas para el sector, implementando una ley específica creada para el efecto, tanto como la forma en que los proyectos resultantes de esta política de fomento se insertan en un mercado global dominado por el ritmo de una industria cultural hegemónica.

Para alcanzar este objetivo se ha realizado un análisis de la información estadística existente en el Consejo Nacional de Cinematografía relativa al número de proyectos recibidos durante el período 2007 – 2013 como aquellos que han sido apoyados en estos años, haciendo especial énfasis en los que han sido beneficiados en más de una ocasión durante las distintas etapas creativas que atraviesa un proyecto de producción.

Parte central del presente trabajo consiste en analizar el rol que juegan los jurados de selección, pues se trata de comités externos que se renuevan todos los años y se encuentran conformados mayoritariamente por profesionales extranjeros. De qué forma ejercen su influencia? Cómo su criterio ha orientado, en cierta dirección, al cine ecuatoriano en su conjunto durante esta etapa? Dentro del sistema propuesto los jurados han tenido la delicada tarea de decidir a qué proyecto se le brinda apoyo y a cuáles no. Bajo el concepto de “comunidad epistémica” (Adler y Haas; 1991) se define el papel que estos comités juegan dentro del sistema no sólo desde una perspectiva local sino global. Finalmente son sus decisiones las que permiten que ciertos proyectos creativos avancen y otros no lo hagan.

Más allá de la novedad en la aplicación de este tipo de mecanismos de fomento en el país, las preguntas que surgían son ¿cómo se integra la producción nacional resultante dentro de un entorno global dominado por una gran industria cultural hegemónica? ¿hay espacio para las cinematografías nacionales? ¿cuál es? A continuación mi tentativa de respuesta.

## RESUMEN

Durante décadas, a partir de la fundación de Asocine en 1977, los cineastas ecuatorianos buscaron la aprobación de una ley de Cine en el Ecuador bajo el lema de “un país sin cine es un país invisible.” Durante los años iniciales de esta voluntad el contexto para el país no sería favorable, la sensación de orfandad era más que eso, era el reflejo de un estado ausente y de una estructura social organizada para la exclusión y el aislamiento. Por tanto el siglo XX no vería concretado este afán y sería a mediados de la primera década del siglo XXI cuando se promulgue la primera ley de cine del Ecuador. Año 2006, albores de la Revolución Ciudadana.

La aplicación de la Ley de Fomento del Cine Nacional, imperfecta, incompleta, daría lugar no solo a un crecimiento en cantidad y calidad de la producción cinematográfica y audiovisual del Ecuador sino además generaría prácticas desde lo público inéditas en nuestra sociedad a través de lo que, a partir de esos años, se transformaría en una práctica central para el fomento de la cultura en Ecuador: los fondos concursables. El Consejo Nacional de Cinematografía sería pionero en su implementación sistemática y anual. El cine ecuatoriano tras breves años pronto se igualaría a lo que sucedía en la región, circulando obras en Festivales, obteniendo premios, llegando a audiencias masivas localmente, haciendo de la coproducción algo habitual. El cine nacional empezaba a ocupar un espacio que, regionalmente, de alguna forma siempre tuvo reservado.

Pero tras la euforia inicial, surgían preguntas inevitables. Especialmente aquellas que buscaban entender de qué manera una cinematografía periférica como la nuestra, característica compartida con sociedades subalternas, podía competir en un mercado local y globalmente dominado por la producción serial de los contenidos de una industria cultural hegemónica.

Por tal motivo, y para organizar la exposición del texto, es importante señalar lo que tratamos por cada capítulo para buscar una respuesta a esta inquietud. El primero da cuenta del marco teórico en el que se inscribe. Al sugerir el concepto de Industria Cultural en los años 40 en la mente de los fundadores de la Escuela de Frankfurt, la visión crítica

que lo provocaba daría lugar también a miradas apocalípticas sobre el campo de la cultura entendiéndolo como una vasta arena dispuesta para la expansión espiritual del sistema de mercado a través de las herramientas simbólicas de un capitalismo salvaje: a la vez que transformaba las expresiones artísticas y culturales, antes genuinas expresiones del genio del ser humano que las creaba, en objetos producidos en serie, con las características de cualquier otra mercancía u objeto manufacturado, provocaba no solo el fin de la obra de arte sino del espíritu humano.

De la industria cultural derivaba una cultura de masas, y del enfrentamiento de los dos conceptos unos oximorones que se materializan como caras de una misma moneda: dos maneras de referirse al mismo fenómeno provocado por la suplantación del aura de la obra de arte por una “pseudoindividualización” (Adorno y Horkheimer; 1975) presente en la producción en serie, sólo que en la una cara se hace énfasis en la producción masiva y en la otra en la recepción. Había algo en la cultura, sin embargo, que se negaba a ser industrializado así como había algo en las masas que las hacía lejanas a cualquier dimensión cultural. Adorno y Horkheimer habían creado dos expresiones monstruosas para referirse a un fenómeno que consideraban, al mismo tiempo, irreversible.

Pocos años después, cuando la industria cultural probaba con creces su capacidad de expansión, surgiría dentro del propio sistema de mercado, en los años 60, una puntual preocupación sobre la forma de financiar la actividad de compañías de artes escénicas en las metrópolis del primer mundo. El sistema había creado una contradicción aparentemente insalvable pues el mercado no era el lugar para sostener la operación de aquel tipo de expresiones culturales que no podían ser serializadas a diferencia del cine, la televisión y la radio en aquellos días y hoy, bajo proporciones prácticamente incalculables, todo el volumen de contenidos culturales y artísticos producidos para el campo digital. Pero tal preocupación sobre las artes escénicas y muy especialmente por la ópera era posible durante la fase de expansión del estado de bienestar, un modelo de estado creado como respuesta al socialismo real y sus promesas de un mundo mejor y más justo para todos que luego explotaría en mil pedazos. Con el estado de bienestar se quería demostrar a los obreros y a la clase media de los países

occidentales, en plena guerra fría, que las mieles del capital, aunque goteen, favorecen a todos sus acólitos. Pero la idea de este tipo de estado venía acompañada por una necesaria ampliación y fortalecimiento de la visión y práctica de los derechos sociales, su cumplimiento y las consecuentes obligaciones del aparato público para garantizar que tal cosa suceda, lo cual daría pie al surgimiento, estructuración y fortalecimiento de organizaciones que a su vez estructuraban, difundían y popularizaban metodologías de aplicación de políticas públicas y asignación de recursos.

La forma de estructura administrativa que surgía bajo esta matriz permitía, en efecto, un rol más activo del sector público y de los gobiernos para asumir el financiamiento de sectores de interés colectivo como la educación, la salud y, también, la cultura. Sin embargo, tal responsabilidad terminaría generando una malformación sistémica, el germen del propio fin de la economía de mercado o al menos un límite quizás natural a la desmedida figura y alcance de la “elección racional”, piedra angular en el discurso del egoísmo y categoría central dentro de la teoría económica contemporánea. Esa enfermedad, bautizada como la “enfermedad de los costos” (Baumol y Bowen; 1965) hacía que el estado estuviera condenado a subsidiar este sector por ser menos productivo que otros, con el agravante de que cada vez irá haciéndose más caro y costoso por ser subsidiado y no hay nada que, bajo las actuales condiciones, pueda evitarlo. La razón es la siguiente: los sectores más productivos son aquellos que permiten un uso intensivo de la tecnología y cada vez menor dependencia de trabajadores así como una alta rotación laboral<sup>1</sup> y ciertas expresiones artísticas y culturales son todo lo contrario pues, en primer lugar, no se puede reemplazar autores por máquinas. Las artes escénicas, especialmente, requieren de un uso intensivo de talento humano. Pero pronto, una reflexión que había tenido su origen en el dilema que provocaban las fuentes de financiamiento de las artes terminaría extendiéndose a los servicios públicos en general apuntando a la contradictoria relación entre estado y mercado, siempre marcada por posiciones extremas entre quienes plantean que “la mano invisible” tomará todo a su cargo y quienes aseguran que el estado, a pesar de cualquier defecto y problema, es el único garante del bienestar colectivo y la redistribución de la

---

<sup>1</sup> Hace algunos años atrás el fordismo y el taylorismo dieron paso al llamado “toyotismo” como método que perfecciona con límites extremos la eficacia y dinámica de la producción en serie.

riqueza. Para la primera de las posiciones es injusto que los sectores más productivos de la sociedad deban “cargar” con los costos de aquellos sectores que producen más lento y son de la idea de que estos deben desaparecer por “ineficientes”. La situación es ampliamente conocida en las sociedades donde sus élites económicas plantean permanentes recortes del estado y lo critican radicalmente cuando este invierte recursos en sectores de interés colectivo. Lo que estas élites no han comprendido es que el valor y el capital cultural, de cualquier tipo de expresión artística, se mide más allá de su dimensión monetaria o material.

De cualquier forma, en el trayecto las implicaciones simbólicas de la industria cultural se irían también expandiendo hacia toda la industria en su conjunto. Hoy ya no solo hablamos de una industria cultural sino de una “industria culturalizada” en tanto esa “pseudoindividualización” rechazada por Adorno es lo que hace ahora todo tipo de manufactura y provisión de servicios. Es decir, la cultura en su expresión industrial, plasmada hoy de manera culminante en la industria publicitaria,

ha enseñado al resto de las ramas industriales a individualizarse, si por tal cosa entendemos que los productos y sus marcas deben convertirse en encarnaciones del deseo que se elevan, digamos, sobre el pedestre mundo de las meras necesidades que a todos igualan, y en tanto tales son capaces de vestir tantos disfraces y encarnar tantos papeles como los del propio deseo. Así se gana competitividad, diferenciación y sobreprecio por los valores añadidos al producto. (Rodríguez Ferrándiz: 2009. Pg. 6)

La economía de la cultura daría lugar a un debate sobre la importancia de las expresiones culturales enfocando su potencial al mercado de las artes pero también a su condición de evidencia y manifestación de la diversidad cultural como continente de patrimonios materiales e inmateriales. El debate encontraría amplio espacio multiplicador en un organismo multilateral creado en 1946, la UNESCO, que propondría desde su interior conceptos que serían orientadores en la definición de la acción gubernamental contemporánea para atender las artes y la cultura con políticas públicas propuestas desde la misma óptica e interés que cualquier otro sector de interés público. El rol acumulador y redistribuidor del Estado, en efecto, resultaba fundamental para llevar adelante un planteamiento de esta naturaleza la cual tomaba curso,

finalmente, gracias a la acción de grupos especializados ubicados al interior de las instituciones públicas nacionales e internacionales como asesores que imponían “técnicamente” un destino a la definición de las políticas y por ende de los recursos. Estos grupos de acción, que reciben la denominación de “comunidad epistémica”, constituidos a través de expertos por áreas, implican la formulación de un marco conceptual y práctico que se plantea como aquel que debe orientar la definición de esas políticas y estas ponerlas en práctica. La Unesco, precisamente, se fortalecería institucionalmente gracias a la acción interna de estos grupos de expertos que, en suma, construían conocimiento y relaciones de poder expresadas en una burocracia conformada como una máquina administrativa sin piedad.

Ajeno al avance de las discusiones en torno a la industria cultural, la economía de la cultura y las políticas públicas para la cultura, el Ecuador vería en 2006 aprobarse la primera ley de cine de su historia. Casi una década después el visible incremento en las producciones cinematográficas locales y el evidente aumento de la productividad del sector gracias a la aplicación sistemática de políticas de fomento, el constante flujo de espectadores para consumir este cine así como numerosos premios internacionales motivan una reflexión que busca el lugar desde dónde entender lo que sucede con el cine en Ecuador mirándolo como parte de una dinámica mayor que lo contiene, evitando así el peligroso romanticismo de creer que el desarrollo de una industria cultural nacional depende únicamente de la voluntad de un líder político y la existencia de unos recursos públicos asignados para esa gestión.

Con la existencia de recursos, sin embargo, surge el desafío de orientar su asignación a proyectos que fortalezcan y profesionalicen el campo utilizando criterios que rompan el clientelismo y discrecionalidad de la vieja institucionalidad cultural del Ecuador. La comunidad epistémica (Adler y Haas; 1991) constituida al interior de los jurados de selección, aglutinada gracias a una suerte de “colegio invisible” extendido a lo largo y ancho de latinoamérica y del mundo del cine en general, sería determinante para orientar finalmente un tipo de cinematografía nacional que se hace posible gracias a la conjunción de estos elementos: la capacidad creativa e intelectual de la gente, las políticas de fomento con su institucionalidad y la revolución tecnológica digital ¿Qué

tipo de cine es este? ¿A qué mirada corresponde y a cual quiere dirigirse? ¿De qué manera se articula la dinámica de los grupos locales de cineastas a la acción y veredictos de los comités de selección? ¿Qué lugar ocupa o puede ocupar dentro de la estructura del cine mundial?

Los países que se suman a la implementación de políticas públicas para la cultura lo hacen, como en el caso de Ecuador, movilizados también por la preocupación de no quedar atrás frente a otros estados que llevan haciendo lo propio dentro de sus territorios. Por ese y otros motivos la reflexión y producción académica en torno a este tema es limitada y reciente.

## **CAPÍTULO I**

### **INDUSTRIAS CULTURALES: IDENTIDADES NACIONALES Y POLÍTICAS CULTURALES.**

#### **Industria Cultural: de la Cultura de Masas a la Economía de la Cultura.**

Hoy la expresión es moneda de uso frecuente pero como dice Rodríguez Ferrándiz

“antes de “cultura de masas” se habían acuñado las fórmulas “soberanía de masas”, “producción de masas”, “entretenimiento de masas”, “ocio de masas”, “sociedad de masas” y hasta “civilización de masas.” Pero la expresión “cultura de masas” no era un caso más de la declinación de “masas”, sino que poseía un ingrediente añadido: debía provocar primero hilaridad y luego estupefacción, pero también inquietud; había algo en esas masas, por fuerza, refractario a la cultura. Es evidente que la expresión “cultura de masas” era algo intrínsecamente contradictorio y hasta monstruoso.” (Rodríguez Ferrándiz: 2009, Pg. 3)

En los orígenes del debate estaba la obra de arte, ahora en el marco de relaciones de producción que reservan una posición dominante al capital y esto ha sido objeto de estudio y discusión desde un amplio número de perspectivas.

En esta parte abordaré dos tendencias opuestas de análisis que han marcado el desarrollo y puesta en práctica del concepto de obra de arte como tal dentro de uno abarcador de mayor envergadura como es el de industria cultural, siendo esto de especial relevancia para plantear posteriormente el abordaje de la producción cinematográfica y las políticas públicas de fomento del país pues nos permite poner en contexto tanto el desarrollo de los conceptos cuanto su pertinencia para el presente estudio. Hacia el final del capítulo propongo una revisión de las formas de entender la política pública y su puesta en marcha dentro del campo de la cultura haciendo notar la presencia central de la noción de comunidad epistémica como dínamo ubicado al interior de este tipo de dispositivos para validarlos y operarlos públicamente.

La primera entrada, para ir al punto, recoge el planteamiento fundacional y clásico de lectura crítica de las industrias culturales propuesta en los años 40 cuando surge el concepto propuesto por Adorno, Horkheimer y, a su manera particular, Benjamin integrantes referenciales de la primera generación del Instituto de



Investigaciones Sociales de Frankfurt. En efecto, su debate y reflexión sentó las bases para el desarrollo posterior de líneas de pensamiento críticas sobre el rol de la cultura y la producción de contenidos artísticos y culturales en Occidente especialmente en la primera mitad del siglo XX. Recordamos en términos generales que Adorno estaba más preocupado sobre los efectos que provocaba en las masas ciudadanas la industria cultural que sobre su forma de organización y producción en serie propiamente dichas.

Las definiciones de Adorno y Horkheimer si bien deben armonizarse a las nuevas formas que ha adquirido la industria cultural contemporánea, especialmente por el hecho de que esta ya no es dependiente de otros sectores más potentes de la economía como el naviero o eléctrico, como sucedía entre 1942 y 1944 cuando los autores escribieron su emblemático texto, mantienen una extraordinaria vigencia especialmente por el hecho de que hoy los sectores vinculados a la producción de propiedad intelectual se han constituido en la punta de lanza del capitalismo del siglo XXI.

La segunda entrada o pilar de este estudio proviene de una posición más pragmática y contemporánea, que no discute críticamente el carácter industrial de la producción cultural de hoy en día sino que busca impulsar medidas locales que contrarresten el imparable impulso de la industria cultural central. Para ello es necesaria una revisión programática de la propuesta conceptual de la corriente de la Economía de la Cultura<sup>2</sup> así como de los debates fomentados al interior de la Unesco y sus planteamientos sobre política cultural, concentrada como estaba esa institución a finales de los años setenta e inicios de los ochenta en tratar el valor económico y social de la cultura así como los problemas de la comunicación en el mundo moderno, por su importancia como generador de cohesión social, que, entendido a su vez como otro

---

<sup>2</sup> Sobre la Economía de la Cultura Luis Antonio Palma y Luis Fernando Aguado señalan lo siguiente: “Su aparición como campo de aplicación de la ciencia económica es reciente; la obra que le dio origen data de 1966: *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Sus autores, Baumol y Bowen observaron un dilema económico que luego se llamó “enfermedad de los costos”, propio de las artes escénicas (teatro, ópera, danza), y que llevó a una prescripción de política: el Estado debe subsidiar esas actividades.” (Palma y Aguado: 2009.)

sector productivo presente en el marco de la globalización, demanda la intervención del Estado ejerciendo un rol activo como mediador entre la sociedad y el mercado.

### **Regreso a los clásicos: el nacimiento de la categoría de industria cultural.**

Ya fuera por voluntad metafórica o por ejercicio lógico de la metodología de pensamiento marxista de la cual provienen los autores de la Escuela de Frankfurt, al plantear los conceptos tanto de “industria cultural” cuanto de “cultura de masas” surge la figura de un oxímoron.

Si las masas parecían refractarias a primera vista a la cultura en sentido estricto, también lo parece la industria, pues la cultura cuya punta de lanza son las Bellas Artes y las Bellas Letras, se diría incompatible con la industrialización. Las musas inspiradoras o el genio creador combina mal con la producción en serie, planificada, con la división del trabajo y con la búsqueda del rendimiento económico y la ampliación de mercados. De manera que ‘industria cultural’ y ‘cultura de masas’ parecen dos maneras de referirse al mismo fenómeno, dos fórmulas que pretendían denunciar, más que disimular, la anomalía que contienen y que, en todo caso, se diferencian en que la primera pone el acento la producción y la segunda en la recepción. (Rodríguez Ferrándiz: 2009, Pg. 4)

Pero los teóricos de Frankfurt se dieron cuenta de las dificultades para divulgar el nuevo concepto en una sociedad que no comprendía aun lo que implicaba la coexistencia de una cultura comercial, una sociedad de consumo y las nacientes instituciones publicitarias que consagrarían la transformación de obras de arte en vanos objetos al servicio del ocio y la comodidad para gravitar, finalmente, sobre la conciencia individual y moldearla como parte de una conciencia social que demanda sincronizadamente los productos de esta cultura de masas.

Adorno justificó la acuñación de la etiqueta Kulturindustrie precisamente para evitar cualquier benevolencia con el fenómeno, cualquier flaqueza o tentación que no estaban del todo conjuradas con la denominación ‘cultura de masas’: por un lado, la única ‘base de masas’ de tal cultura era la suma ingente de receptores, necesitados al tiempo de desahogarse y de reponerse, sin arte ni parte en la confección de la cultura que les era administrada. Y por otra, el término ‘masa’ tenía la diabólica virtud de enmascarar el sistema de diferenciación y de jerarquización de colectivos en la sociedad industrial; es decir, la división de clases, que supone distribuciones no

equitativas del poder y de los privilegios. (Rodríguez Ferrándiz: 2009, Pg. 7)

Si por un lado la idea de cultura, ya sea la “cultura popular” o la “cultura de élites” implicaba alguna posibilidad de escapar a la lógica industrial, aquella por su parte determinaba una nueva naturaleza serial para toda producción cultural, entonces no importa si se trata de cultura popular o de élites pues ambas se verían fabricadas para sus correspondientes nichos de mercado “envueltas en su celofán y su lazo dorado o en su rústica arpillera, según el caso.” (Rodríguez Ferrándiz: 2009. Pg. 8)

De esta manera incluso las manifestaciones opuestas al sistema y a las formas establecidas de la sociedad, es decir, la contracultura, terminaría por tener algún momento su expresión industrializada y serial, siendo así una casilla más en la oferta de consumo cultural pero con el añadido de que esta legitimaría todas las demás haciendo de la frontera simbólica de la sociedad el pedestal para su propia domesticación. “Es decir, el devenir de la cultura parecía dar irónicamente la razón a Adorno y a Horkheimer: las industrias culturales son un instrumento de la voluntad totalizadora del sistema.” (Rodríguez Ferrándiz: 2009. Pg. 13)

Quienes tienen interés en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos, decían los ya citados autores, pero así mismo añadían que “no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma” (Adorno y Horkheimer: 2008, 53). Los análisis sobre lo que sería definido como industria cultural realizados por Horkheimer y Adorno estaban insertos dentro del plano de investigación sobre la realidad social propuesto desde su escuela, para la cual uno de los fundamentos era superar “la fisura histórico-intelectual entre la investigación empírica y la filosofía” (Honneth:1998, Pg. 449). Esto es, buscaban hacer una crítica directa al proyecto positivista que estaba sustentado en la idea del conocimiento científico separado de sus condiciones de realización, para dar paso a una “teoría siempre consciente tanto del contexto social del que surge como de su contexto de aplicación práctica” (Honneth: 1998, Pg. 450).

Dicha propuesta teórica fue denominada como crítica en tanto era capaz de formular juicios acerca del conocimiento y su génesis como expresión de un proyecto y momento histórico. La escuela crítica tomó como eje de fundamentación la epistemología materialista, ya que en esta estaba presente una perspectiva del tiempo “capaz de aclararle su propia situación y función en el proceso histórico” (Honneth:1998, 450). Sin embargo, a pesar de su fundamentación materialista, para la escuela crítica el abordaje de la realidad social demandaba, adicionalmente, el desarrollo de investigaciones interdisciplinarias para poder determinar el estado presente de las relaciones de producción.

El estudio interdisciplinar se fundamentó aparte de la economía política, eje desde los estudios pioneros de Marx y su análisis materialista de las fuerzas y relaciones de producción, en el Psicoanálisis y una nascente Teoría de la Cultura practicada por Benjamin, como vías para descomponer la relación del individuo entre las formas de producción y la integración social en el marco del capitalismo. Así, el proyecto académico de la teoría crítica se concentró en “a) el análisis económico de la fase post liberal del capitalismo (de la primera industrialización), b) la investigación psicología de la integración social de los individuos y c) el análisis teórico cultural del funcionamiento de la cultura de masas” (Honneth:1998, Pg. 452)

Desde esta perspectiva, la escuela crítica abordó el estudio de la civilización entendiéndola como un “conjunto de medios y aparatos culturales que median entre las exigencias sociales conductuales externas y la psique del individuo” (Honneth:1998, Pg. 455) desembocando en el estudio de la cultura como una forma de desentrañar las instituciones funcionales como parte de un sistema, donde cada sector está armonizado en sí y todos entre ellos, generando las condiciones de posibilidad para “el afianzamiento de la dominación” (Honneth:1998, 456). Al proceso comprendido en ello y que garantizaba una penetración sin precedentes en el espíritu y conciencia de cada individuo es a lo que Adorno y Horkheimer denominaron industria cultural.

De estos autores quien más centró su mirada en la industria cultural propiamente dicha fue Adorno, para quien la producción industrial implicaba la destrucción de la

obra de arte. El arte, según Adorno, actúa desde delicados dispositivos que provocan la reflexión del individuo llevándolo hacia una suerte de epifanía, una revelación que sacude su mundo. Es un tipo de vivencia que, en el fondo, vincula la experiencia estética del arte con la conciencia política porque implica y pone en juego convicciones íntimas del individuo sobre la sociedad en la que vive, pero que a su vez solo es realizable en el goce solitario, a través de una experiencia de carácter esotérico, mágico o sobrenatural. En el pasado, en toda obra de arte, el estilo era una promesa, hoy la obra mediocre prefiere semejarse a las otras porque la industria cultural absolutiza la imitación decía Adorno. Esto incluye a la vanguardia tanto como a la contracultura. Aquello que se resiste se registra en sus diferencias y luego llega a formar parte de la misma industria cultural que rechaza. Las masas quieren lo que tienen y más, reclamando la ideología mediante la cual se las esclaviza y por tal conformismo se contentan con la eterna repetición de lo mismo.

La obra de arte producida previa al proceso industrial proveía un goce especial al estar cubierta por un elemento aureático que la hacía única y “que la elevaba, como una sagrada reliquia, por encima del profano mundo cotidiano del espectador” (Honneth:1998, Pg. 468) Con la introducción de medios tecnológicos que permiten la reproducción masiva y en serie de cualquier producto, incluidas las obras de arte, el espectador se convierte para Adorno en un consumidor pasivo e irreflexivo imposibilitado a las experiencias estéticas. La industria cultural según este autor forma parte de un sistema total donde la experiencia estética es reemplazada por el consumo, y este implica un proceso en el cual se reproducen las formas de dominación, entendida esta como el espacio en el que confluyen y articulan complejamente las ideas de identidad, diferencia y jerarquía. En efecto, la dominación se da como manifestación de una hegemonía, en este caso hegemonía cultural, en donde automáticamente la identidad de cada sujeto se materializa en la diferencia con los otros. De esa diferencia surge una relación jerarquizada entre quienes detentan el poder y quienes se someten a este.

Una vez que la industria cultural consolida posiciones opera de manera radical sobre las necesidades del consumidor llegando a producirlas, guiarlas y disciplinarlas.

Pero tal como Adorno y Horkheimer (1975) señalan “esta tendencia es inmanente al principio mismo del amusement (amusement: distracción, diversión, entretenimiento buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo.)” (Adorno y Horkheimer: 1975. Pg. 180) Divertirse, desde esta perspectiva industrial, significa siempre que no hay que pensar.

Por su parte Walter Benjamin partía de la misma noción de aura que Adorno, tal como lo expone Bolívar Echeverría (2003), quien nos explica que el autor alemán consideró que la creación artística había alcanzado un punto de no retorno hacia una mudanza o cambio definitivo. “Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor para el culto”, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un “valor para la exhibición” o “para la experiencia.” ” (Echeverría; 2003; Pg. 8).

En todos los tipos de obras de arte que ha conocido la historia sería posible distinguir dos polos de presencia contrapuestos que compiten en la determinación del valor que la obra tiene para quienes la producen y la consumen. De acuerdo al primero de ellos, la obra vale como testigo o documento vivo, dentro de un acto ritual, de un acontecer mágico de lo sobrenatural y sobrehumano; de acuerdo al segundo, la obra vale como un factor que desata una experiencia profana, la experiencia estética de la belleza. Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte también fue el del “aura”, el “valor para el culto” aunque ese hecho había cambiado a lo largo de la historia. El “valor para la exhibición” ha ido venciendo ese dominio de modo tal que, ya para la segunda mitad del siglo XIX, es posible hablar de una decadencia del aura o “valor para el culto” de la obra de arte y de un ascenso concomitante del dominio en ella de ese “valor para la exhibición” o para la experiencia estética. (Echeverría; 2003; Pg. 9).

A diferencia de Adorno, Benjamin (2003) concebía la posibilidad de que el arte masificado imbricara nuevas formas de percepción colectiva (Honnet: 1998, 468). La cultura de masas permitiría el acercamiento profano a terrenos antiguamente reservados al goce individual. Esto en razón de que para Benjamin, la vida social no podía reducirse a un proceso totalizado, porque dentro de las clases sociales se manifestaban “experiencias perceptivas y en contenidos de experiencias comunes” (Honnet: 1998, 469). Es decir, había la posibilidad de construcciones de sentido e interpretaciones ajenas al proceso de dominación, por ejemplo, posibilidades emancipadoras en el arte.

Sin embargo, los aportes de Benjamín se mantuvieron como periféricos dentro de la escuela crítica, siendo rescatados con posterioridad por los, a su vez, criticados Estudios de la Cultura y los Estudios Literarios, manteniéndose hasta entonces como eje de la interpretación crítica de la cultura el apéndice sobre industria cultural escrito por Adorno y Horkheimer (1971) en su emblemático texto *Dialéctica del Iluminismo*.

Vale contextualizar que los estudios de Frankfurt tuvieron su origen en el momento de germinación de las industrias culturales así como de los sistemas totalitarios de la primera mitad del siglo XX y si bien, debido a su emigración desde Europa, Adorno y Horkheimer fueron testigos de la construcción de la poderosa maquinaria radial, televisiva y cinematográfica norteamericana de los años treinta y cuarenta, su pensamiento era el fruto de una etapa de transformación de raíces decimonónicas en la cual no era posible prever la mundialización que vendría en breve para las así llamadas industrias culturales. En una revisión crítica de los desarrollos de Horkheimer, propuesta desde el marxismo, Mattelart (1982) resalta que: “el verdadero objeto de los análisis de Horkheimer y Adorno no es la industria cultural sino su producto supuesto: la cultura de masas. (Mattelart: 1982, Pg. 64), tal como lo hemos señalado anteriormente. Sin embargo el visionario análisis de estos autores, que vieron cómo el afán de incorporación de tecnologías cada vez más sofisticadas en la producción de contenidos artísticos y culturales buscaba reproducir con la mayor fidelidad posible la realidad misma, les permitió sentenciar que “la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo.” (Adorno y Horkheimer: 2008, Pg. 52)

Por este motivo plantea Mattelart que lo que se describe mejor son los impactos y alteraciones de la industria cultural sobre los productos y las personas a través de un sistema de manufactura ultra tecnologizado porque por este medio se obtiene una cultura de masas hecha de una serie de objetos que llevan muy claramente la huella de la industria: serialización, uniformidad, división del trabajo. Esto es lo que llama la atención de los autores clásicos que se han citado ya que es ahí donde se localiza mejor el quiebre de la cultura identificada por ellos (Mattelart: 1982, 64). Estas tácticas de estandarización se disimulan bajo el aura de la obra personal.

*El recurso de la cultura o la cultura como recurso.*

La perspectiva crítica no contempló, no pudo hacerlo, la forma en que se articularía la producción cultural como un estadio particular del propio desarrollo del capitalismo. De hecho a partir de los años ochenta una serie de fenómenos a nivel económico y cultural han obligado a poner sobre un nuevo eje la lectura de la industria cultural. Es un momento a partir del cual la cultura se convierte, tal como lo reseña Yúdice (2008) en un recurso al que se le asigna un ingente papel en el mejoramiento de las condiciones económicas y sociopolíticas de las sociedades coincidiendo con una etapa en la que, en vías de lo expuesto por Lyotard (1987), se habían destruído los meta relatos que sostenían y expresaban los compromisos políticos y sociales de la modernidad. De hecho, este escenario no puede entenderse sin tomar en cuenta el cambio en las estructuras del capitalismo contemporáneo el cual, en este momento, está signado por la culminación del proceso de globalización, entendiendo a este fenómeno desde la perspectiva propuesta por Castro (2007) como la integración a nivel global de la totalidad de las acciones ejecutivas de una empresa:

“En ese sentido, la empresa busca ventajas en el ámbito local, pero con una combinación más eficiente de las actividades en el ámbito global. Es decir, su ventaja competitiva ocurre por la existencia de una red internacional de actividades.” (Castro: 2007, 5).

Creando así una urdimbre interdependiente del proceso productivo en la que la localización finalmente pasa a un segundo plano casi instrumental y operativo.

A nivel cultural, la globalización empresarial ha implicado un fenómeno de mundialización de modelos narrativos y visuales en tanto que se expanden, a través de los contenidos de las industrias culturales, una serie de valores, estilos y formas de pensar (Ortiz: 2004) los cuales, no necesariamente destruyen o colonizan completamente los espacios de las culturas locales, sino que establecen relaciones de jerarquía (Ortiz: 2004). Las subordinan. En este sentido, Ortiz (2004) señala que en el contexto de la mundialización rige un fenómeno de estandarización, en términos relacionados con el proceso de producción (Ortiz: 2004; 29) y “patronización”,



neologismo del inglés *pattern*, referente a la formación de unos patrones o modelos típicos de las expresiones culturales en la contemporaneidad (Ortiz: 2004, 39)

En la misma línea, Jeremy Rifkin (2000) acuña el concepto de “capitalismo cultural”, para denominar a la etapa post industrial de la producción en la cual el conocimiento, la información y el entretenimiento han reemplazado a la mercancía física. Se ofertan, comercian y consumen experiencias y sensaciones. En esta nueva era las grandes industrias del entretenimiento “tiran de la esfera cultural de manera inexorable para meterla en la esfera comercial donde se mercantiliza en forma de experiencias culturales preparadas para sus clientes, espectáculos comerciales de masas y entretenimiento u ocio personalizado.” (Rifkin: 2000,6). En este marco, al igual que en otros sectores de la manufactura, se da un proceso de concentración en la producción cultural mediante la acción de grandes conglomerados industriales. (Rifkin, 2000, 6)

Retomando a Yúdice (2008) esto se traduce en una transformación epistemológica en donde la cultura pasa a estar imbricada en una serie de procesos más allá de la comercialización pues

la cultura como recurso es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (...) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la ‘cultura’ (y sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión (Yúdice: 2008. Pg. 13)

#### *De la cultura industrializada a una industria culturalizada.*

Ya en escritos tempranos de Adorno de la década de los veinte puede rastrearse cómo él construiría una imagen fordista de la cultura: sus reflexiones sobre la fotografía industrial, la radio como vehículo de la música, el propio jazz o el cinematógrafo van perfilando una estructura industrial para la cultura cuya principal característica es la estandarización (Adorno: 1976 y 2002). Es decir, si la misma dinámica de mentalización, producción, distribución y circulación que la de cualquier bien de la industria capitalista es aplicada a los bienes simbólicos, a los productos del espíritu y estos entonces se sujetan a los mismos principios económicos de mercado (inversión

de capitales, la reproducción mecánica a gran escala, la división del trabajo) así como a las mismas rutinas de producción (minimización de costes mediante el empleo de patrones o estándares) entonces es coherente hablar de una industria cultural.

Para conservar una aparente e ilusoria diferencia propia de los productos culturales, ya sin aura, esta industria emplearía, en palabras de Adorno, la estrategia de la “pseudoindividualización”, haciendo que cada producto cultural lleve la ilusión de una marca o estilo original y único, personalizado, concebido como una emanación del ser más íntimo e inimitable de su autor. (Rodríguez Ferrándiz: 2009). Pero esta pseudoindividualización se convertiría en la estrategia para toda la industria de bienes y servicios, es decir, por influencia de la industria cultural las demás ramas industriales adoptarían esta pseudo-individualización para ganar competitividad, diferenciación y un mayor precio por estos valores intangibles añadidos al producto. En consecuencia, así como la cultura asumió procesos industriales no es menos cierto que la industria en su conjunto se ha “culturalizado” en el sentido de que los productos y las marcas que los envuelven se convierten en encarnaciones del deseo que asume tantos disfraces y papeles como sea dable imaginar. “En otras palabras, los productos y servicios llamados utilitarios fungen también como bienes sobre todo simbólicos y se aproximan a esos otros bienes reputados de simbólicos sin aditivos, pero a su vez también industrializados, como son los bienes culturales.” (Rodríguez Ferrándiz: 2009)

Las industrias culturales en su fase posindustrial apuntan varios rasgos característicos. Por un lado, las políticas de la multiculturalidad, que reivindican cuotas de visibilidad y de poder, se oponen al fantasma que recorre el mundo –la globalización–, que a menudo se nutre de ellas para sus fines: no se trata tanto de que esas ‘racionalidades locales’ tomen la palabra (Vattimo, 1994, p. 84), sino de que una industria cultural pantagruélica, necesitada de tramas, sensibilidades y personajes novedosos, les da una calurosa bienvenida siempre que no muerdan más que simuladamente la mano que las alimenta. Es decir, la industria cultural tardocapitalista ha mostrado una excepcional capacidad para absorber y rentabilizar lo que permanecía en los márgenes (‘músicas del mundo’, cines de otras latitudes, ajenos hasta hace poco a la dinámica del mercado y la difusión masivas) para mimar, maquillar y explotar su diferencia. (Rodríguez Ferrándiz: 2009. Pg. 14)

Una consecuencia obligada de este proceso se produce cuando desaparece la frontera entre el producto cultural en sí y la publicidad que se hace sobre él. La industria cultural ha contagiado el papel de la acción comunicativa al resto de la industria. Se ha producido una indistinción de los productos culturales y los comunicativos. Por esta razón la producción de comunicación se ha convertido en la industria esencial, una auténtica industria de los medios de producción”, es decir, la industria cultural es hoy el equivalente a la fábrica de máquinas para otras fábricas del fordismo, con la particularidad de que no se trata de una industria pesada sino imprevisiblemente liviana y adaptable.

La industria cultural crea, experimenta e innova los mecanismos comunicativos que son destinados después a funcionar como medios de producción aun en los sectores más tradicionales de la economía contemporánea (Virno, 2003, pp. 56-62) de la misma manera que el producto cultural produce a partir de su propia sustancia (gráfica, visual, audiovisual, multimedia) la publicidad que lo anunciará, por ello ese esfuerzo económico publicitario se diluye y se revuelve con el del propio producto. (Rodríguez Ferrándiz: 2009. Pg. 15)

La idea y concepto de industria cultural sufriría una compleja evolución a finales de la década de los sesenta a raíz de los planteamientos de Guy Debord y su idea de la sociedad del espectáculo. Es la sofisticada culminación de la industria cultural. La teoría de Debord proporcionaría una extensa reinterpretación del trabajo de Marx especialmente en cuanto al concepto de fetiche de la mercancía y su aplicación dentro de los medios de comunicación contemporáneos ampliando también la idea de enajenación incluyendo sus alcances más allá del ámbito del trabajo asalariado. Es decir, si la realidad ahora surge del espectáculo y éste es lo real, la alienación es la esencia y el sostén de la sociedad existente. “En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no existe, el desarrollo lo es todo. El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo.” (Debord, 2005, pg. 9)

Debord traza una imagen desesperante del desarrollo de la sociedad moderna para la que “todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación.” (Debord: 2005, pg. 11). Tras ello Debord argumenta que la historia de la vida social se puede entender como “la declinación de ser en tener, y de tener en

simplemente parecer” (Debord: 2005, pg. 19). Esta condición en la cual la vida social auténtica se ha sustituido por su imagen representada, configura “el momento histórico en el cual la mercancía completa su colonización de la vida social”. (Debord, 2005, pg. 20)

La revolucionaria mirada de Debord nos permite comprender el momento en el que occidente toma conciencia no solo de la definitiva escisión entre realidad e imagen sino de la colonización definitiva del mundo de las apariencias sobre el mundo de las realidades. La industria cultural, base de la sociedad del espectáculo, se convierte así en el núcleo y sostén de todas las dimensiones de la estructura social contemporánea.

### **La economía de la cultura.**

A partir de la década de 1960 y por tanto durante los últimos cincuenta años la preocupación por los costos y la financiación pública de las artes escénicas, como sector focal, se desarrolla como tema de interés hasta finalmente posicionarse como una subdisciplina de la teoría económica. Conforme pasó el tiempo esta paulatinamente fue incluyendo en su definición a los museos, el patrimonio y, últimamente, a las llamadas industrias creativas<sup>3</sup>, desde una perspectiva más amplia, y los problemas de esta con los derechos de autor.

---

<sup>3</sup> Raúl Rodríguez Ferrándiz en “Tiempos de cambio. Industrias culturales en clave Post-Industrial” señala que “la tendencia reciente a sustituir la denominación de industrias culturales por otras como industrias del entretenimiento, del ocio, o industrias creativas, descuida esta dimensión: decae la textualidad o la materialidad de la cultura –susceptibles de reproducción– y se enfatiza en cambio su carácter de experiencia –donde cabe tanto la decodificación de un texto como la asistencia a espectáculos en directo o la participación en ellos– y de ahí la deriva hacia fenómenos tan heterogéneos como los juegos, el turismo, los parques temáticos o las apuestas. Y, dicho sea de paso, se consolida la insidiosa tendencia a considerar esa cultura experiencial como genuino dominio tanto del libre juego del mercado, como de la subjetividad juguetona, lúdica, del consumidor, ajena y hasta refractaria a protecciones, tutelas o excepciones. La economía de la cultura implica el estudio de las industrias creativas, la política cultural, las artes escénicas, el patrimonio, los mercados de trabajo de los artistas, derechos de autor, radiodifusión, cine y música, festivales, ciudades de la cultura, clusters creativos y su impacto económico.” (Rodríguez Ferrándiz: 2009)

En: [http://193.145.233.67/dspace/bitstream/10045/14493/3/revista%20TELOS%20Tiempos%20de%20cambio\\_%20Industrias%20culturales%20en%20clave%20postindustrial.pdf](http://193.145.233.67/dspace/bitstream/10045/14493/3/revista%20TELOS%20Tiempos%20de%20cambio_%20Industrias%20culturales%20en%20clave%20postindustrial.pdf)

Se puede decir que la Economía de la Cultura estudia el efecto que producen ciertos segmentos débiles de la industria cultural la cual, bajo condiciones de desarrollo y crecimiento desequilibrado entre sectores económicos, llega a padecer la llamada “enfermedad de los costos.” Enfermedad de los costos que preocuparía fundamentalmente a economistas cercanos al estado de bienestar.

Este desequilibrio producido por esta disfunción económica puede “inducir una relocalización de recursos a favor de los sectores de bajo o nulo crecimiento (los servicios en particular), lo que frenaría el crecimiento agregado.” (Maroto y Cuadrado: 2006. Pg. 7). La economía de la cultura nace, en efecto, desde una vertiente moderada de economistas <sup>4</sup> que, como Keynes, cuestionaban ciertos principios de la economía clásica en torno a la supuesta capacidad de autoregulación del mercado. Ortodoxos defensores de este principio, como Hayek o Friedman, hacían permanente referencia a que los Estados no deben buscar regular la economía ni mantener al sistema bajo una planificación centralizada por el menoscabo que esto implica para determinadas clases sociales, entiéndase las dominantes. Hayek plantea que el Estado no debe intervenir en la actividad económica pues por sí solo el mercado es lo suficientemente inteligente para determinar eficientemente cualquier tipo de recurso, apelando así inevitablemente al mito de “la mano invisible.”

Sin embargo la preocupación radica en cómo podían subsistir bajo esa lógica aquellas experiencias artísticas cuyo “defecto” consiste en su baja productividad, comparada con otros sectores manufactureros, porque no pueden ser totalmente serializados o sometidos al procedimiento de elaboración de los demás bienes. Pero a su vez porque los autores que dan origen a la economía de la cultura identifican una necesidad social de consumir expresiones artísticas y culturales como el teatro y la ópera, especialmente, y cuyos costos no son sostenibles y no pueden someterse a una lógica de mercado pura. Surge entonces la pregunta ¿los bienes culturales y los servicios artísticos tienen características únicas que distinguen su elaboración y consumo de los demás bienes? De ahí que en la reflexión inicial sobre la naturaleza y características de

---

<sup>4</sup> La cual podría ser caracterizada también como una “comunidad epistémica.”

estos bienes y servicios aparecen temas centrales para la economía de la cultura tales como la financiación y la justificación del apoyo público a las artes.

En los orígenes de esta vertiente económica se busca definir con precisión qué se entiende por arte y qué por cultura, porque la variedad y escala de actividades que se consideren arte incide finalmente en la asignación de fondos públicos para el sector. Bajo esta lógica Reino Unido es pionero en la aplicación de estos conceptos. Ahí hemos visto que lo que se define por arte es susceptible de cambios más o menos permanentes y refleja por tanto el muy importante rol de los grupos de presión social y artística que buscan influir en la cantidad y composición de la financiación para el sector.<sup>5</sup>

Así como hay una economía de la salud o una economía de la educación en la taxonomía del discurso económico aparece esta subdisciplina de la economía de la cultura. Para justificar el potencial lucrativo del sector que ciertos especialistas neoclásicos encuentran encantados y alaban por tanto lo que la “elección racional”<sup>6</sup> puede hacer en el campo de las artes.

Hoy en día la economía de la cultura se justifica desde una amplia acción privada y gubernamental al respecto pues, siendo el centro de la actividad cultural la creatividad, el motor del crecimiento económico contemporáneo está vinculado estrechamente a la innovación y su principal insumo es el proceso creativo. “La creatividad es una forma de innovación que promueve la iniciativa empresarial, aumenta la productividad y es fuente de crecimiento económico.” (UNCTAD, 2008). Por su

---

<sup>5</sup> Tal es el caso de los cineastas ecuatorianos y la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional en Ecuador, la cual responde a un proceso de presión a lo largo de muchos años que terminaron generando un marco legal que garantiza un mínimo de recursos públicos para el sector. Esto lo veremos con mayor detalle en el siguiente capítulo.

<sup>6</sup> Esta plantea que el agente o individuo tiende a maximizar su utilidad-beneficio y a reducir los costos o riesgos pues las personas prefieren más de lo bueno y menos de lo que les cause mal. Esta premisa fundamental para la teoría económica ha sido fuertemente criticada por Amartya Sen, entre otros, quien señala que nos conduce a la existencia de “tontos racionales” ya que es falso que las acciones de los individuos estén movidos siempre y en todo los casos únicamente por el propio interés personal.

parte Smith y Ricardo veían y entendían cualquier actividad artística y cultural como gastos extravagantes innecesarios de los aristócratas que, incluso, podían perjudicar la vocación productiva de la clase trabajadora. “La declamación del actor, la arenga del orador y la melodía del músico, la labor de todos ellos parece en el mismo instante de su producción.” (Smith, 1776). Para los clásicos se trataba de un sector superfluo, efímero e improductivo pues no generaba riqueza material. Sin embargo estetas victorianos como Ruskin y Carlile criticaron esta idea señalando que no solamente los bienes materiales producen bienestar, sino que los bienes culturales, con su significado particular, contribuyen a una sociedad y una vida mejores.

### *La enfermedad de los costos.*

Se trata de uno de los principales conceptos que impulsan el desarrollo teórico y práctico en la disciplina de la economía de la cultura. El dilema económico de las artes escénicas (que luego se extendería a las demás artes y a los servicios en general y por ende sus efectos en el crecimiento económico) es resultado de las características técnicas de la forma de producción de las artes escénicas y al descubrimiento que hicieron Baumol y Bowen, en tanto

los salarios de los artistas e intérpretes aumentan más lentamente que los salarios en general. Segundo, que la mayor parte de los costos totales (entre el 70 y el 80%) de las artes escénicas corresponden a los salarios. Tercero que los costos totales de las artes escénicas muestran un aumento constante a través del tiempo, superior a los costos de la economía en su conjunto. El dilema, ¿por qué si los costos en las artes escénicas se componen en su mayoría de salarios, y si estos aumentan más lentamente que los otros sectores de la economía, los costos de producción de las artes escénicas aumentan más rápidamente que los de la economía en su conjunto? (Baumol y Bowen, 1965; Baumol, 1966).

Para completar esto señalaban que en un modelo que consta de dos sectores, uno muy productivo que permite cambios tecnológicos muy rápidos para ahorrar mano de obra (manufactura) y otro de muy baja productividad, intensivo en trabajo, que admite esporádica o lentamente mejoras tecnológicas (artes escénicas) llega a suceder que a lo largo del tiempo los salarios se equilibran entre sectores y crecen al ritmo del sector de alta productividad. Desde esta perspectiva es gracias a la contribución de los sectores más productivos a favor de los menos productivos que los equilibrios se corrijen, pero

esto implica un ejercicio regulador por parte del estado, y por eso la corriente de la economía de la cultura se desarrolla en un momento de fuerza del Estado de bienestar.

Hace casi medio siglo, Guillermo Baumol y Guillermo Bowen, publicaron en efecto un artículo académico en donde plantearon lo que ahora se conoce como "enfermedad de los costos" en economía. Es un tema de la mayor importancia que, desafortunadamente, no recibe la atención que merece a pesar de las grandes discusiones que hay hoy en el mundo entero alrededor de lo que hacen los gobiernos, bajo el modelo de bienestar, y de cómo financiarlo. El dilema llamado "la enfermedad de los costos" debería rebautizarse como "el pez que se muerde la cola" porque su dinámica hace evidente la contradicción interna del núcleo que gobierna el sistema económico de mercado que, a su vez, domina el mundo entero.

Existen algunas cosas que, para producirse, requieren mucha intervención humana. Otras, en cambio, la requieren menos. Más importante aún, estas últimas pueden requerir cada vez menos intervención humana. Por ejemplo, la producción de artefactos, en particular electrónicos, puede hacerse con cada vez menos utilización de seres humanos. Si se quiere medirlo de otra forma: una unidad del bien producido requiere muy poco trabajo. En cambio, hay otras cosas que sí necesitan mucha intervención de seres humanos, y esa intervención no puede reducirse.

La enfermedad de los costos es resultado de esa diferencia entre las dos formas de producir. Mientras una de ellas va reduciendo sus costos, porque requiere menos mano de obra, la otra va incrementando sus costos, porque no puede reducir su consumo de trabajo. Veámoslo de esta manera, con el más popular ejemplo usado por los gestores de la economía de la cultura: imaginemos que para producir un auto se requieren 20 horas de trabajo, además de todos los demás insumos, mientras que para tocar un concierto de Beethoven se requiere sólo una hora de trabajo. La producción del auto es cada vez más "eficiente" en términos de mano de obra, y digamos que cada año requiere 5 por ciento menos trabajo. Hagamos caso omiso del resto de insumos. En cambio, el concierto de Beethoven siempre va a necesitar la misma hora de trabajo. Pasados 10 años, el auto requiere sólo 12 horas de trabajo, el concierto una. Esto significa que si



antes el auto valía 20 veces el concierto, ahora vale 12. O visto al revés, si el concierto valía 5 por ciento de un auto, ahora vale casi 9 por ciento. Si dejamos pasar 50 años, el auto va a requerir 1.5 horas, y el concierto la misma hora de trabajo. Ahora un auto casi vale lo mismo que un concierto. O visto al revés, el concierto pasó de costar 5 por ciento de un auto a costar 66 por ciento. Así es como los economistas ven la cultura y cómo esta paulatinamente ha visto transformarse en aquello que Adorno predijo.

Los últimos 50 años ha ocurrido que, en efecto, los autos han bajado de precio significativamente, comparado con otro tipo de actividades que desde esta perspectiva no pueden ser muy "productivas" en términos de mano de obra: las artes, como en el ejemplo, pero también la educación, la salud, y la seguridad. Ahí el pez se muerde la cola porque en breve, debido a la dificultad de reducir significativamente el uso de mano de obra, ciertas actividades van a ser paulatinamente más costosas conforme las otras actividades se hacen más productivas. Es decir, los grandes avances en productividad en la industria implican, necesariamente, la elevación (relativa) de costos en ciertos servicios, especialmente los mencionados.

Pero esos servicios, y aquí viene la parte complicada, son los que creemos que todos deberían gozar y así lo señalan distintos tratados multilaterales como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y la sociedad se lo ha encargado al gobierno. Entonces este tiene que dar educación, salud y seguridad pública, que van a subir de precio continuamente. Y si se suma pensiones, considerando la extensión de la vida humana, el asunto se pone cada vez más complicado bajo el actual sistema. Ésa es precisamente la razón de que el Estado de Bienestar tenga problemas y sea desmantelado como se ve actualmente en la Europa postcrisis 2008. Más allá de si se cree que esos servicios deben existir para todos o no, lo que es un hecho es que van a ser más costosos conforme pasa el tiempo, relativo a los demás bienes de la economía. Así pues, lo que Baumol argumenta es que el alza continua de precios en los servicios de salud y de educación, especialmente donde estos están privatizados, no es porque los médicos o las universidades sean unos avariciosos, al menos no siempre, sino por este mecanismo o anomalía que se ha instalado en el seno mismo del sistema.

Pero como eso no es fácil de entender, entonces se manipula la opinión pública para señalar que hay fraude o dispendio o codicia en esos servicios públicos, y cuando los gobiernos tratan de reducir los costos a como dé lugar el resultado es un deterioro de la calidad en educación, salud y seguridad pública que, además, ni siquiera reduce los costos. Es decir que esos servicios van a ser más caros, y no hay nada que se pueda hacer para evitarlo. Al revés, lo que tenemos que hacer es entender que vamos a dedicar mucho más dinero en el futuro a la salud y la educación de lo que hoy gastamos.

¿Absurdo? No lo es desde esta perspectiva. Hace doscientos años, cerca del 70 por ciento del gasto de una persona en Europa o Estados Unidos se dedicaba a alimento y energía (esencialmente para combatir el frío). Hoy, ronda el 30 por ciento. En doscientos años, el avance tecnológico ha liberado 40 por ciento del gasto de las personas, que ahora se usa en otras cosas. Crecientemente, en educación y en salud, por ejemplo. Lo mismo va a pasar en este siglo.

Entonces, lo que se debe entender es que los servicios de educación, salud, seguridad pública, arte, y todos aquellos que requieren una cantidad constante de trabajo, bajo el sistema económico dominante van a ser relativamente más caros en el futuro. Tanto como para llevarse la mitad del gasto de una persona dentro de medio siglo. Visto eso las preguntas que surgen entre economistas liberales y clásicos es ¿cómo distribuimos la dotación de esos servicios a la población? ¿Cuánto de ellos debe hacerlo el gobierno y cuánto la iniciativa privada? ¿es preferible el servicio directo del gobierno o que el gobierno transfiera recursos y sea la iniciativa privada la que brinde los servicios? El punto de partida no se puede perder de vista: hay una enfermedad de los costos que hará todo esto más caro.

Aparte de la “enfermedad de los costos”, se entienden como elementos teóricos de la economía de cultura al enfoque de la política cultural, la formación y modelación del gusto de las personas orientado al consumo y acceso a bienes culturales, así como los conceptos de capital y valor cultural, los mecanismos de organización y gestión de las empresas culturales, el mercado del arte y su funcionamiento así como la creación y

puesta en marcha de cuentas económicas (satélites) del sector. Revisamos a continuación parte del desarrollo del debate sobre políticas culturales.

### **La UNESCO y el debate sobre políticas públicas para la cultura.**

#### **El enfoque de derechos y la gran expansión global de la industria cultural hegemónica.**

Reza en los prolegómenos de la constitución de la UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, creada apenas terminó la segunda guerra mundial en 1946: “puesto que las guerras nacen en las mentes de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz.” A pesar de nacer con tan noble compromiso el organismo sería posteriormente criticado por su idealismo, su secularismo y por su imprecisión.

Señalan los autores críticos que la constitución de la UNESCO, al estar redactada en ausencia de la Unión Soviética tiene un texto que se resiente inevitablemente pues está íntegramente marcada por una ideología democrático-liberal de los países capitalistas que dieron lugar a su creación.

De cualquier forma UNESCO iniciaría en la década de 1980 un proceso de discusión interna en vías de definir el rol del Estado y de sus potenciales industrias culturales locales con el añadido de usarlo como instrumento para la protección de la diversidad cultural ante el riesgo homogeneizador del mercado global. Curiosamente el impulso del debate sobre la protección de la diversidad cultural<sup>7</sup> en el marco de organismos multilaterales como éste ha venido impulsado desde países francófonos, Canadá y Francia, Quebec más precisamente, pues siendo países centrales han visto cómo de igual forma la gran industria cultural estadounidense, y su tsunami homogeneizador, ha puesto en real riesgo la existencia y supervivencia de sus propias centenarias manifestaciones culturales.

---

<sup>7</sup> Discusión que vería llegar su canto de cisne, por llamarlo así, con la expedición de la Convención sobre la protección de la diversidad de las expresiones culturales, aprobada en París en 2005 en su seno.

La centralidad del concepto de industria cultural llevaría a la UNESCO a crear una tipología donde se define que “se estima, en general, que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie.” (UIS – UNESCO: 2009. Pg. 11). Una definición básica que recoge las características señaladas anteriormente. Lo que se debe subrayar es que la organización no plantea una visión crítica del concepto sino que lo hace más bien acorde con un carácter de organismo disciplinario articulado a la lógica del mercado mundial y orientado a corregir o matizar desequilibrios del sistema.

El debate sobre los riesgos homogenizadores de la gran industria cultural, de cualquier forma, penetra también en UNESCO desde la corriente que estudia a la cultura como un fenómeno económico considerando dinámicas comunes a todo proceso productivo y su incidencia dentro del desarrollo económico de un país poniendo énfasis, a su vez, en los valores simbólicos propios del campo de la cultura que la hacen sensible a los vaivenes del mercado, es decir, no se trata de una perspectiva crítica que tenga raíces en lo señalado en los apartados anteriores. El problema se presenta con la particularidad de que la cultura debe ser objeto de una necesaria protección del Estado ya no solo como mecenas subvencionador sino para actuar ante la creciente monopolización del mercado cultural. Es un claro caso donde existe una expectativa de regulación por parte del estado en representación del interés colectivo, porque se trata de un defecto estructural que no se arregla solo y que tiende a la quiebra. Desde esta perspectiva surgen posiciones que se manifiestan, como la institucionalidad europea y latinoamericana más potentes por ejemplo, en aquellas que otorgan un rol central al sector público en la regulación y el fomento del campo cultural. Tanto por los desequilibrios propios de la productividad de dos sectores, uno más rápido que el otro al cual debe sostener, así como por el riesgo de la desaparición simbólica de los pueblos y sus culturas. El estado surge como la única figura posible que evita que tal cosa suceda movilizado desde el espíritu colectivo de la nación que contiene o representa.

Pero precisamente el Estado interviene en la cultura, además, en vías de solventar los fallos del mercado en sus dos lógicas básicas, tal como Jaén y Piedra (2006) lo presentan al usar la más difundida versión del tema: una desde la Demanda, entendiendo la necesidad de proteger a la cultura como un bien público de beneficio social, difícilmente cuantificable en su goce, pero que representa un beneficio social y colectivo pues favorece la cohesión de los individuos como miembros de un conjunto mayor. Y otra desde la Oferta, en tanto que existen situaciones de competencia imperfecta y costes decrecientes de producción, típicos de situaciones de monopolio que impiden el ejercicio ciudadano de la diversidad cultural.

### **Políticas culturales: un marco legal para el libre ejercicio del derecho a la cultura.**

Hoy en día el acceso a bienes culturales constituye uno de los derechos fundamentales de la humanidad más cercano para pueblos e individuos, porque en muchos de ellos concentran su memoria, su lengua, sus tradiciones alimenticias, bailes y cantos, que, a su vez, conservan y manifiestan su identidad.

El derecho a la cultura se erige como la posibilidad que tienen los miembros de un pueblo de reconocerse en sus creencias e historia y también posibilita a otros el conocimiento de su identidad. Tal ha sido la relevancia de este derecho que, con el tiempo, más países se han sumado a la necesidad de establecerlo expresamente en sus constituciones, abriendo así una posibilidad para desarrollar y proteger las riquezas culturales propias apuntaladas desde el apoyo y promoción de un Estado como actor central de esta operación, mismo que se encargará de habilitar los espacios y generar los presupuestos para que el patrimonio cultural se desarrolle permitiendo su acceso a toda la población.

Sobre la base de la misma Declaración Universal de los Derechos Humanos en la que consta la facultad que todo individuo tiene de conocer la cultura de su pueblo y de participar libremente en la vida cultural del mismo, los Estados han definido e implementado disposiciones legales y normativas que buscan garantizar su ejercicio a toda la ciudadanía, generando a su vez políticas por las que la cultura será conservada, promovida, fomentada y puesta en valor priorizando aspectos como la introducción de

la cultura en la enseñanza escolar y la producción de espacios de todo tipo en los que esta pueda ser difundida, por ejemplo a través de programas de radio, televisión, literatura así como de producciones cinematográficas, entre otras.

Los lineamientos generales que orientan la creación de políticas culturales promovidos por la UNESCO se concentran en

Las políticas culturales orientadas al reconocimiento y garantía del ejercicio de los derechos culturales, al empoderamiento de la diversidad cultural, a la preservación del patrimonio cultural material e inmaterial, y a la construcción de espacios de diálogo intercultural (UIS – UNESCO: 2009. Pg. 20).

Estos lineamientos orientan la posibilidad que tienen las instituciones gubernamentales para definir marcos legales que fomenten y protejan la cultura, es decir, que generen las condiciones de posibilidad para la expresión cultural propia entendiendo al estado como un facilitador. No serán estas instituciones las que dicten un orden cultural restrictivo sino que, dentro de un marco jurídico pertinente, darán a los individuos la posibilidad de organizarse y movilizar sus inquietudes culturales y las tradiciones que durante siglos han venido defendiendo.

Desde UNESCO se propone la construcción de nuevos espacios para la negociación de la diferencia que, a su vez, hagan viable la preservación y recreación del conjunto de valores, símbolos y significados que singularizan cada una de las culturas que, comúnmente, forman parte de un país buscando con ello garantizar la capacidad creativa colectiva sobre la base de acuerdos fundamentales que den sentido al desarrollo.

Al igual que otras políticas públicas, las políticas culturales surgen donde la intervención estatal y búsqueda de la garantía de derechos a la ciudadanía se hace necesaria. La normativa resultante responde idealmente a los principales ejes que componen acciones de esta naturaleza: distribución diversificada o variable de actores (públicos o privados); red de acciones visibles y no visibles y la orientación de la acción hacia la generación de cambios sociales (UNESCO: 2009).

Estos sistemas de acción pública explicitan la competencia del Estado en la tutela de los derechos ciudadanos en torno a temas particulares. Como tal, la política cultural puede ser comprendida, siguiendo a García Canclini (1987), como “el conjunto de las intervenciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consensos para un tipo de orden o transformación social.” (García Canclini: 1987. Pg. 26)

El tipo ideal de política cultural es aquella que clasificable como democrática participativa, la cual “defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de las demás. Puesto que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad” (García Canclini:1987. Pg. 50-51)

Dicha mirada se conecta con la idea ya expuesta por Yúdice (2008), puesto que se le otorga a la política cultural un papel central en la elevación de las condiciones socioeconómicas y políticas de los grupos sociales al convertir a la cultura en un dinamizador de procesos económicos.

Pero saliendo de la perspectiva ideal las políticas públicas, en general, dan cuenta de un aparataje institucional que las produce en un determinado momento, reflejando también un contexto y unas necesidades cuya respuesta a largo plazo dependerá que estas se produzcan bajo un orden institucional que las soporte durante largos periodos de tiempo, desafío particularmente complejo en sociedades con poca tradición institucional.

Y es que como se señala los organismos públicos, los gobiernos y en general el aparato estatal no es creador de cultura. Su misión en este ámbito es la de generar un marco legal, normativo y administrativo que haga posible que sean los individuos y sus

comunidades quienes elijan las herramientas y vías necesarias para llevar adelante sus propios proyectos culturales, definidos en la forma y los alcances que motiven sus capacidades de autodeterminación y su visión de desarrollo.

Desde esta perspectiva las políticas públicas para el sector buscan promover la conservación, creación y difusión de las manifestaciones de la cultura nacional, usando su propia terminología para definir las, por lo que estas políticas pueden orientarse en dos vías dependiendo del objetivo al que apunten: patrimoniales y de fomento. La capacidad de regulación por parte del estado aplica no necesariamente a través de políticas públicas sino de normativas y de marcos jurídicos en primer lugar.

La mayoría de políticas culturales patrimoniales inspiradas por esta organización buscan la preservación de las manifestaciones culturales a lo largo de historia entendiéndola como espacio simbólico dentro del cual se encuentran las prácticas nativas, autóctonas y antiguas que generan suficientes lazos de pertenencia y sentimiento de orgullo en un amplio grupo de personas. Este marco legal se concentra en la conservación, puesta en valor y difusión de tales tradiciones.

Las políticas culturales de fomento por su parte, se enmarcan en la creación, difusión y consumo de bienes culturales que sean capaces de retratar o replantear la realidad cultural de cada nación. Esta orientación comporta intrínsecamente, a su vez, una búsqueda de incursión en el mercado globalizado de hoy, en el que los nuevos bienes culturales producidos con financiamiento estatal pueden también distribuirse y comercializarse.

### **Modelos operativos o la instrumentación de políticas públicas para la cultura.**

Desde una perspectiva operativa y no crítica de las políticas culturales aplicadas desde el enfoque de la economía de la cultura en un mundo globalizado, varios metodólogos han reflexionado sobre las formas de organizar los circuitos, actores, agentes e instituciones públicas y privadas que existen en el campo de la cultura. Precisamente, desde esta perspectiva Teixeira Coelho señala que las políticas culturales pueden entenderse y clasificarse según los circuitos en los que estas buscan incidir, por ejemplo,



en el mercado o en los circuitos culturales alternativos de carácter local o nacional. Dentro de esta lógica podemos, a su vez, encontrar, según el mismo Teixeira Coelho, cuatro tipos de políticas culturales aplicables: las relativas al mercado cultural; las relativas a la generación de cultura; las relativas a los usos de la cultura y las relativas a las instituciones organizadoras de los circuitos culturales. (Teixeira Coelho, 2009, pg. 23)

La mayoría de políticas orientadas al mercado buscan optimizar las lógicas relativas a procesos de creación, fomento, distribución y consumo de los bienes culturales, intentando promover una producción que responda a los estándares de un mercado globalizado<sup>8</sup>.

En el segundo caso, las políticas culturales se inclinan a una producción cultural no permeada por un orden mercantil, sino a generar espacios culturales libres que con el tiempo podrían encontrar un lugar en la lógica de mercado. Es decir se apela más al valor no material de la cultura y sus expresiones.

La tercera clasificación propuesta por Cohelo hace referencia a un tipo de política cultural que se interesa en los usos de la cultura, siendo todos los ciudadanos los principales beneficiarios, pues se busca que estos gocen plenamente de la cultura, incluso que puedan producirla sin buscar necesariamente una profesionalización en estos espacios. Es el centro del enfoque de derechos sobre la cultura.

Finalmente, las políticas culturales con miras a la organización de circuitos resultan ser las más administrativas y definitivas a la hora de organizar la producción cultural desde el Estado. Este tipo de políticas se concentran en las instituciones que rigen la cultura, como los ministerios, las secretarías y demás oficinas y entidades que

---

<sup>8</sup> Esfuerzo que recuerda tareas de difícil cumplimiento, de alguna manera, pues hemos anotado que la llamada “enfermedad de los costos” afecta precisamente este sector por su baja productividad natural. Siendo que sí hay segmentos de la industria cultural que son plenamente compatibles con la producción en serie y la estandarización, no así aquellas expresiones que requieren un uso intensivo de talento humano como las artes escénicas y musicales por ejemplo.

coordinan recursos y normativas a distintas escalas. También abarcan temas relativos a museos, centros culturales, institutos de investigación , etc. Y se encargan, además, de configurar todo lo relativo a concursos por fondos de creación, estímulos y premios nacionales.

Esta tipología de distintas políticas públicas para cultura suelen combinarse para hacer funcionar el aparato estatal, conjugándose todas ellas dentro de un marco legal que responde a las disposiciones constitucionales de cada nación. Los distintos gobiernos, de acuerdo a su orientación, pueden dar prelación a una u otra forma de estas políticas dependiendo del modelo gubernamental dentro de un determinado periodo de tiempo. Así las políticas responderán a intereses liberales, democráticos, progresistas, mercantiles, etc., es decir entre extremos liberales, neoliberales y moderados o estatistas.

La orientación que el Estado dé a las políticas relativas a la cultura no surge espontáneamente sino de largos procesos de diagnóstico y movilización social en los que la ciudadanía es capaz de exponer y posicionar sus inquietudes y necesidades alrededor de una situación cultural dada. Estos procesos de dialogo, discusión y formulación de proyectos idealmente han de dar como resultado un marco legal que ubique a la cultura en un lugar central dentro de las agendas políticas nacionales, demarcando en estas la orientación que tendrá.

Por este motivo para entender a las políticas culturales debe realizarse un mapeo de los actores que se involucran en el proceso cultural. Para José Joaquín Brunner (1987) cuando se piensa en agencias o instancias organizativas se debe pensar en categorizar dos tipos de problemas: el primero que tiene que ver con la búsqueda de los actores asiduos de la acción cultural; y el segundo que resulta de la búsqueda de las *organizing institutions* (Lindblom, 1977: 11) encargadas de procesar las acciones articuladas por los circuitos controladores de la producción, transmisión y consumo cultural en una sociedad específica.

Productores profesionales, a nivel grupal, como individual, empresas privadas, agencias públicas e incluso las asociaciones voluntarias son los agentes comunes desde donde se partirá para identificar a quienes conforman y determinan la agencia cultural. Las *organizing institutions* pueden entenderse como los mecanismos desde donde se organizan socialmente las actividades y desde donde se ejecuta el control o la regulación de las mismas. Dentro de una sociedad se pueden distinguir a tres tipos de instituciones responsables de la acción cultural: el mercado, la administración pública y la propia comunidad (Brunner, 1987, p.176-177)

Para lograr establecer la matriz base de los circuitos culturales, responsables de la formación y razón de ser de las políticas públicas, es necesario identificar y entender la combinación típica de cada uno de los agentes e instancias de organización cultural. Un circuito cultural por lo tanto será cada una de estas combinaciones e instancias de organización cultural agrupando las fases de producción, transmisión y consumo de los bienes culturales que le corresponden (Brunner, 1987, p.178-179).

Las fases de la producción y de la distribución están agrupadas según este autor en varias etapas tales como: trabajo creativo, publicación, producción, manufactura y reproducción, promoción, distribución al por mayor, distribución minorista, importación, exportación y por último archivo (Brunner, 1987, p.183). Para este autor hay distintos tipos de circuitos entre los que podemos nombrar: a) Los circuitos de producción profesional que funcionan para el mercado de forma individual. b) Los circuitos de producción profesional organizados desde los públicos, en donde no es suficiente el subsidio recibido por el Estado sino que también se requiere de una administración independiente organizada burocráticamente. La empresa en estos casos funciona no para el mercado, sino más bien, para la demanda planteada específicamente desde la maquinaria estatal. c) Los circuitos de producción profesional organizados y regidos por una comunidad específica y que funcionan como una suerte de beneficencia. d) Los circuitos de producción industrial privados en donde sus actores u agentes se enfocan en el producir solo para el mercado acorde a una industria de masas y audiencia específica.

Los ingredientes de todo circuito serán, los agentes y el público. Para ser agente es necesario poseer medios de producción y canales de comunicación. Los medios de producción se medirán a partir de su base tecnológica, la propiedad de medios y la organización existente entre agente y medio. Por su parte se consideran canales de comunicación si cumplen con el condicionamiento técnico suficiente, si permiten el acceso de agentes y por último si ponderan el acceso a los públicos. El público por su parte depende directamente de las instancias de organización institucional. (Brunner, 1987)

El establecimiento de un marco legal referido a la cultura, permite que desde el Estado se trace una línea de trabajo, una orientación, un camino, que permita a la cultura cobrar un interés nacional, teniendo un norte definido. Las políticas culturales favorecen la permanencia en el tiempo de proyectos que desencadenan un fortalecimiento del sector. Las políticas culturales han cobrado vital importancia en los últimos tiempos en el continente latinoamericano, pues desde los años 80 la discusión sobre el *multiculturalismo*, a través de la obra de autores como Don Closson, Juan Carlos Velasco, Charles Taylor, Alain Touraine, entre otros, ha incidido mucho en los estudios culturales, en las políticas públicas y, en algunos casos, en la consolidación de las propias identidades nacionales.

Siguiendo la lógica de desarrollo del debate propuesto por la UNESCO en un contexto globalizado, en el que las políticas económicas amenazan las particularidades e imponen un orden homogeneizador, las políticas culturales se erigen como uno de los instrumentos con mayor potencial a la hora de conservar las diversas identidades que conviven en un territorio nacional, además de poder sacar un sano provecho a la producción cultural nacional, proyectándola dentro de un mundo mercantilizado. El riesgo a todas luces consiste en transformar la cultura en una suerte de parachoques de las naciones, es decir que puede resultar abollada por los embates del mundo exterior.

Como recuerda García Canclini (1987) las discusiones auspiciadas por la UNESCO fueron clave en la organización de la política cultural iberoamericana, pues fueron espacios para la puesta en público de discusiones hasta ese momento no tenidas

en cuenta, lo que permitió que la atención pasara eventualmente del análisis de instituciones y burocracias hacia la crítica cultural, es decir hacia la generación de población crítica y ya no solo de simples consumidores.

Las culturas nacionales se presentan entonces como un bien patrimonial que compete a todos los ciudadanos de un estado y cuya conservación y difusión han de ser prioridades estatales. Aunque por otro lado la misma vertiente propone desde el germen de la serialización que la cultura puede ser al mismo tiempo un bien manufacturado masivamente, una industria, un producto que tiene la capacidad de entrar a competir en el mercado mundial, sirviendo como instrumento para la difusión y conocimiento generalizado de la cultura de una nación, y como mercancía que ha de producir ganancias económicas.

*Diseño de políticas públicas: de lo que se planifica a lo que se ejecuta.*

Roth (2002) afirma, tras realizar un barrido sobre de diversas acepciones de política pública, que esta es

“un conjunto conformado por uno o varios objetivos colectivos considerados necesarios o deseables y por medios y acciones que son tratados, por lo menos parcialmente, por una institución u organización gubernamental con la finalidad de orientar el comportamiento de actores individuales o colectivos para modificar una situación percibida como insatisfactoria o problemática” (Roth: 2002. Pg. 27)

Pero ¿cómo estudiar a la política pública? Una forma de hacerlo es a través de la idea del *policy cycle* o ciclo de políticas, el cual aborda cada política a partir de la descomposición de esta en una serie de etapas. Jones (1970), citado por Roth (2002), señala la existencia de cinco fases dentro de la política pública: “identificación de un problema, formulación de soluciones, toma de decisión, implementación y evaluación.” (Roth: 2002, Pg. 49)

De las cinco fases de la política pública, es en la fase de implementación que esta toma forma propiamente. Sale del plano discursivo y normativo para convertirse en una materialidad y en hechos y acciones concretas. En esta escena surge el problema de

investigación y es la brecha que se genera entre la planeación, las decisiones tomadas para el abordaje de un problema y los resultados que genera la intervención. Claramente se identifica un campo de acción posible para una posible comunidad epistémica.

Roth encuentra dos tipos de problemas en la implementación de una política pública, uno caracterizado por la falta de experiencia, capacidad o interés de parte del cuerpo administrativo designado para la ejecución de esta y otro de carácter externo, correspondiente al nivel de autonomía de los administradores frente a los cuerpos de decisión y presión social como partidos políticos, administraciones de elección popular, etc., y las mismas clientelas o beneficiarios de las políticas públicas (Roth: 2002). Si aplicamos este modelo al análisis de la Casa de la Cultura cuatoriana seguramente tendremos resultados desalentadores.

Lo dicho se orienta de alguna manera a entender la formulación de las políticas “desde adentro”, es decir, desde el interior de las propias instituciones públicas. Pero, como se ha revisado hasta ahora, dentro de las políticas públicas participan más actores que los formales u oficiales, generando contingencias imprevistas dentro de su planificación, tal como ocurre en general en todo proceso social.

### **El rol de las comunidades epistémicas.**

Las consideraciones básicas sobre las políticas públicas previamente expuestas se implementan finalmente a través de mecanismos de validación técnica política que deben ser revisados. Por ese motivo se hace necesario explorar la noción de comunidad epistémica propuesta por Adler y Haas (1992) entendida como un conjunto o red de expertos que, por su reconocido prestigio profesional, científico o académico, inciden y motivan la toma de decisiones en el ámbito de las políticas y por tal motivo es posible entenderlas como comunidades que se ocupan de la producción y difusión de conocimientos y por ende de poder. La categoría de comunidad epistémica es central para interpretar la forma en la que han sido creadas y propuestas las políticas culturales contemporáneas en el Ecuador. De este modo nos centraremos en el rol que ejercen estos actores generadores de ideas y de poder, en este caso en el proceso de selección de

beneficiarios de políticas de fomento en el campo cinematográfico gracias a la participación de sus generis comunidades epistémicas.

Adler & Haas (1992) analizan el peso que al interior de instituciones internacionales alcanzan grupos de expertos en las determinaciones de su política institucional interna y externa. Estas investigaciones, a pesar de desarrollarse en un área ajena al problema de investigación de este trabajo, se inscriben dentro de una corriente constructivista lo cual nos permite abstraer sus referentes conceptuales principales para dar lugar al análisis del caso que nos ocupa así como aplicar la característica central del concepto de comunidad epistémica a los jurados o comités de selección de proyectos cinematográficos en el Ecuador.

Ernst Haas (1991) es quien desarrolla de forma más elaborada la categoría en cuestión. La idea de comunidad epistémica propuesta por el autor parte de la consideración sobre el 'perfil' individual de cada encargado de las entidades internacionales; Haas denota el peso que tiene la especialización de los perfiles tanto en la selección de los funcionarios como en la manera de abordar los problemas a cargo de la organización. Para el autor, los perfiles técnicos, al ser propietarios de un conocimiento especializado hace de estos un conducto de saberes de sus disciplinas dentro de las políticas públicas. Además, el trabajo de los especialistas se conecta con otros espacios relacionados de alguna manera con la política pública, tales como "organizaciones no gubernamentales, paneles de expertos, consultores." (Haas, 1991: pg. 40).

Sin embargo la noción empleada por Haas no es de su autoría, tal como él mismo lo reconoce. Los pioneros en la utilización del término son Holzner y Marx (1968) quienes la definen como "those Knowledge-oriented work communities in which cultural standarts and social arrangements interpenetrate around a primary commitment to epistemic criteria in knowledge production and application" (Holzner y Marx, 1968. En: Haas, 1991: 41) Para Holzner y Marx la mayoría de los grupos profesionales y disciplinarios son también comunidades epistémicas porque, entre otras cosas, esos

grupos profesan estándares de verificación y esa es una de sus características principales.

Observando esta definición se puede ver cómo dentro de una comunidad epistémica se tienen en consideración no solo elementos técnicos, sino también espacios de socialización y generación de hábitos culturales, pero teniendo como eje de articulación un criterio epistemológico, es decir una postura compartida respecto a los saberes y una forma de aplicación de los mismos. En efecto, para los autores mencionados, los grupos profesionales actúan como una comunidad epistémica que determina “standards of verification” (Haas, 1991: 41) y “rules of behavior” (Haas, 1991: 41), así como unas restricciones a su comportamiento a nivel social y personal “derived from the institutional pressures on their careers, which may result in deviations from stipulated norms of behavior in the production of knowledge” (Haas, 1991: 41) es decir, unas reglas formales e informales de comportamiento. Partiendo de estos elementos, Haas propone la siguiente definición:

An epistemic community is composed of professionals (usually recruited from several disciplines) who share a commitment to a common causal model and a common set of political values. They are united by a belief in the truth of their model and by a commitment to translate this truth into public policy (Haas, 1991: 41).

Un elemento clave involucrado en esta noción es que quienes pertenecen a una comunidad epistémica tratan de defender, tanto a nivel científico como social, las posiciones que consideran ciertas, en especial sus determinaciones sobre lo que es verdad o de lo que es válido, y esta defensa pasa por la materialización de dicha verdad en una política pública. Dice el autor que estas redes de expertos trabajan a través de un “invisible college” (Haas, 1991: 42) es decir, redes que comparten una opinión o posición sin necesariamente hacer parte de una misma institución.<sup>9</sup> Otras veces crean a nivel de la sociedad civil organizaciones de especialistas o de otra forma se involucran como asesores influyentes o ejecutores de una política. Su manera de actuación tiende al

---

<sup>9</sup> Los estudios sociales de la ciencia han prestado mayor atención a los colectivos no formalizados como los “colegios invisibles” de Crane, el “campo científico” de Bourdieu, las “comunidades epistémicas” de Knorr-Cetina, la “comunidad científica de Hagstrom y la “república de la ciencia” de Poliana.



éxito cuando “the claim to truth being advanced must be more persuasive to the dominant political decision makers than some other claim, and a successful alliance must be made with the dominant political coalition” (Haas, 1991: pg. 42). De esto se desprende que el objetivo de toda comunidad epistémica es la búsqueda por monopolizar el acceso a posiciones estratégicas de toma de decisiones (Haas, 1991: pg. 42).

Santos (2009) logra sintetizar algunos indicadores a través de los cuales Adler y Haas (1992) determinan las formas en que las comunidades epistémicas buscan influenciar en las políticas. En el sentido de esta investigación, se seleccionan los siguientes: a) La innovación “que implica enmarcar el ámbito de controversia política, definir los intereses del estado y fijar los criterios.” (Adler y Haas, 1999: pg. 371 en Ramos, 1999: pg. 2); b) La difusión, es decir la circulación de las ideas dentro de las comunidades especializadas “a través de congresos, publicaciones o reuniones” (Adler y Haas, 1999, pg. 371. En: Ramos, 1999: pg. 3); c) La selección de políticas, esto es la creación de agendas tomando en consideración que “las comunidades epistémicas crean realidad, pero no tal y como ellas desearían” (Adler y Haas, 1992: pg. 381. En: Ramos, 1999: pg. 3). Aunque por último se debe hacer notar que la persistencia de “las nuevas ideas y políticas, una vez institucionalizadas, pueden obtener el estatus de ortodoxia” (Adler y Haas, 1992, pg. 84: En Santos, 2010: pg. 4).

Pero para comprender un poco más sobre la aplicación del concepto de comunidades epistémicas, es necesario explorar las aplicaciones al mismo realizadas por otros autores. Ana María Maldonado (2005), en su investigación sobre el impacto de las redes de expertos en la política educativa mexicana pone de relieve una serie de aspectos trabajados por Adler (1992), Carton (1996) y Stone (1996). Maldonado resalta como elemento fundamental la construcción de una agenda política común dentro de las comunidades epistémicas. Esto fundamentado en los criterios propuestos por Stone (1996) donde indica que:

Las comunidades epistémicas comparten al menos cuatro aspectos: ciertas creencias y principios que sirven de base para algunas de sus acciones, juicios profesionales, nociones de validez y cuentan con una

agenda política común. (Stone: 1996. Pg 87. En: Maldonado, 2005: Pg. 108).

Maldonado sintetiza de una manera efectiva las características básicas de las comunidades epistémicas, entre las cuales resalta las siguientes: una agenda común, esto es “ puntos coincidentes en la agenda de investigación, que posteriormente se pueden traducir en una agenda de políticas públicas en un campo determinado.” (Maldonado, 2005: Pg. 111); trabajo en red, siendo las redes de carácter formal o informal (Maldonado, 2005: Pg. 111) y de tamaño compacto, aunque advierte que “lo relevante son su prestigio académico, su habilidad para influir dentro del campo disciplinario y sus capacidades para extender su influencia y relacionarse con actores importantes en la definición de políticas.” (Maldonado, 2005: Pg.112). Aclarando que dichas redes aunque compactas están caracterizadas por la diversidad profesional de sus integrantes (Adler, 1992: Pg. 116 En: Maldonado, 2005: Pg. 112).

En términos generales sabemos que en el campo de las ciencias duras se organiza y constituye una sociedad científica como una asociación de profesionales, investigadores, especialistas o eruditos de una rama del conocimiento o de las ciencias en general, que les permite reunirse, exponer los resultados de sus investigaciones, confrontarlos con los de sus colegas o especialistas del mismo campo y difundir sus trabajos a través de publicaciones especializadas de tal forma que una vez aceptadas y validadas por esa comunidad pasan a ser una verdad inamovible hasta que aparezca un nuevo paradigma. Precisamente es necesario oponer la categoría de comunidad epistémica con los aportes sobre el paradigma científico propuesto en su momento por Kuhn (1962) y las tradiciones epistemológicas destacadas por Foucault (1970) porque a diferencia de una comunidad científica resulta impracticable en el campo social proponer una verdad única. Por ello es en el trabajo de Bourdieu donde residen mayores coincidencias en torno a la noción de comunidad epistémica y las categorías de habitus y capital cultural.

Adler (2008) es quien acerca estas dos orillas aunque para ello habla de comunidades prácticas donde estas actúan sobre patrones de acción socialmente reconocidos y constituidos por el conocimiento, enraizados en comunidades, rutinas y

organizaciones que estructuran la experiencia (Adler, 2008: pg. 198. En: Vitelli, 2010: pg. 6), de ahí dice Adler que lo que asemeja esto al habitus de Bourdieu

“es el contexto en el cual tiene lugar la acción, no sólo del individuo que contribuyó a crear la práctica, sino también de otros que por el aprendizaje se unieron a la comunidad de práctica. Permite que los practicantes compartan creencias similares en relación a su práctica, dar sentido a razones similares y actuar según un sentido común” (Adler, 2008:202 En: Vitelli, 2010: 8)

Se hace necesaria una breve revisión de los conceptos de Campo, Habitus y Capital Cultural propuestos por Bourdieu para comprender las dimensiones del análisis de la categoría de ‘comunidad epistémica’.

*Bourdieu: campos, capitales y habitus como paraguas de las comunidades epistémicas.*

La propuesta de un constructivismo-estructuralista de Pierre Bourdieu considera la existencia de unas estructuras sociales intangibles y no apropiables por parte de la conciencia y voluntad de las personas pues, por el contrario, ejercen sobre las personas un poder capaz de moldear y orientar las prácticas sociales hacia fines determinados, de los cuales no es posible salir a menos que se renuncie a la vida en sociedad la cual se encuentra regida por convencionalismos específicos que orientan su desarrollo. El sistema está estructurado para reproducirse permanentemente a sí mismo sin contar con las voluntades individuales. Para explicar esta visión de la sociedad Bourdieu propone sus tres conceptos fundamentales: Campos, Capitales y Habitus.

Bajo la noción de campos Bourdieu delimita su forma de comprender a la sociedad en sí misma. Los define como una

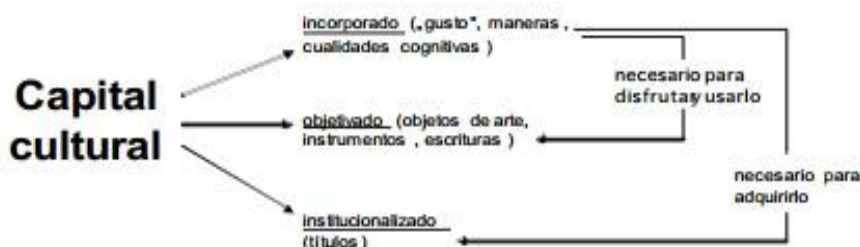
red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (situs) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). (Bourdieu y Wacquant, 2005. Pg. 150)

Entiende entonces la sociedad como un espacio de interacción en el cual existen unas posiciones determinadas, pero también una ligera posibilidad de modificar estas posiciones. En este juego de variación de las relaciones entre los agentes dentro del campo social cobran relevancia los capitales. Estos son definidos así:

Una especie de capital es aquello que es eficaz en un campo determinado, tanto a modo de arma como de asunto en juego en la contienda, que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia, y por tanto existir en el campo en consideración (Bourdieu y Wacquant: 2005. Pg. 152).

Los capitales son los recursos a través de los cuales los agentes compiten por definir su ubicación dentro del campo, más allá de las condiciones desde las que parten. Existen cuatro formas de capital. Económico, fácilmente identificable como los recursos monetarios y materiales. El capital social, referente a los contactos, redes, círculos de interacción y conocimiento de las reglas de dichos círculos. El capital simbólico, comprendido como aquel de mayor relevancia dentro de cada campo. El capital cultural, de influencia para esta lectura será examinado de una manera más detenida, y para esto se apelará a la síntesis del concepto desarrollado por Bourdieu, hecha por Meischener (2007).

**Cuadro 1: Capital cultural.**



Elaboración: (Meischener, Sylvia: 2007. Pg. 5)

La gráfica expone las tres formas básicas de capital cultural: Incorporado, aquel que se adquiere a través de la socialización familiar (Bourdieu 1983: 185,186 En: Meischener: 2007. Pg. 4). Siendo el capital referente a las costumbres, el ‘gusto’, etc.; Capital objetivado, referente a bienes materiales y transferibles. Plástica, literatura. Etc. Por último y más cercano al interés del texto, los capitales institucionalizados. Títulos académicos, reconocidos formalmente.

Conectado con la idea de capital cultural resalta la de Habitus, concepto clave que permite superar la diferencia entre “subjetivismo” y “objetivismo”, y es definido por Bourdieu como “los sistemas perdurables y transables de esquemas de percepción, apreciación y acción que resultan de la institución de lo social en el cuerpo (o en los individuos biológicos).” (Bourdieu y Wacquant, 2005:181). Es la forma en cómo el agente entiende sus comportamientos a través de unas “estructuras estructurantes estructuradas” que operan como un conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales las personas perciben y comprenden el mundo y desde esa comprensión actúan en él.

Estos esquemas generativos son socialmente estructurados porque se han ido conformando en el transcurso de la historia de cada agente e implican la incorporación de una estructura social y concretamente del campo de las relaciones sociales en las que el agente se ha constituido en sí mismo. Son también “estructurantes” porque desde estos esquemas se generan las ideas, apreciaciones y actos del agente. Ahora, esta función estructuradora se levanta sobre los mecanismos de diferenciación relativas a las necesidades y condiciones de cada clase social. Esto hace que el impacto de las prácticas culturales, tanto las asumidas como propias como aquellas que no, actúen como mecanismo de selección o filtro de la cultura hegemónica desde un examen caprichoso, social e histórico en el campo de lo simbólico. Por ello según Bourdieu la cultura importa también como asunto no ajeno a la economía ni a la política.

Las comunidades epistémicas actúan bajo estas formas y prácticas descritas, construidas y definidas por Bourdieu.

## **CAPÍTULO II PRODUCCIÓN FÍLMICA Y POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS EN EL ECUADOR.**

A lo largo del siglo XX Ecuador se caracteriza por proyectar al mundo una posición culturalmente discreta, tímida en muchos campos, con poca y contada participación en los movimientos culturales continentales y globales. Es penoso constatar en antologías y recopilaciones de obras emblemáticas por país en distintas disciplinas artísticas, durante el período señalado, la permanente ausencia del Ecuador cuyo nombre cartográfico subraya la ironía de no aparecer en muchos mapas culturales. Tal es el caso del boom literario latinoamericano, por ejemplo, que no cuenta con representante de las letras ecuatorianas a pesar de los nombres disponibles. Esto no significa, precisamente, que no existan valores artísticos nacionales de talla mundial sino que estos han sido poco expuestos a la mirada y valoración de los expertos, de esas comunidades epistémicas de las letras o “colegios invisibles” del momento y, por tanto, revela una actividad poco efectiva de la institucionalidad cultural ecuatoriana que no logra integrarse a dinámicas internacionales. Tomemos en cuenta la existencia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana desde el año 1942, fundada por José María Velasco Ibarra al inicio de su segunda presidencia. Al hacer un balance de su existencia lo que perdura de su gestión es el discurso inaugural de su fundador, Benjamín Carrión, con aquella figura seminal y polémica de la “nación pequeña”, que, sin duda, representa el desafío intelectual más potente del Ecuador del siglo XX en el ámbito de la cultura. A lo que debemos sumar la propiedad de grandes espacios, teatros, salones de actos y conciertos de todo tipo gracias a su formidable infraestructura. Es decir, queda el ahora envejecido discurso de Benjamín Carrión, anclado en su visión fatalmente moderna propia de aquel momento histórico muy particular del Ecuador, y un listado importante de eventos, los cuales han puesto, a Quito especialmente, en el recorrido de restringidos circuitos culturales en varias disciplinas, pero que no ha incorporado a artistas ecuatorianos en la discusión de corrientes artísticas o estéticas de carácter más hegemónico a nivel internacional.

Para graficar el estado de inmovilidad que ha caracterizado a la CCE históricamente cito parte de la carta pública de renuncia al cargo de asesor de la

Presidencia de la CCE, de Fernando Tinajero, enviada al entonces presidente de la entidad, Marco Antonio Rodríguez, en abril de 2008:

Existe un numeroso conglomerado de hombres y mujeres que anhelan una Casa abierta a todos, una Casa dinámica, que permita desarrollar una suma de acciones colectivas para potenciar la creación, la difusión y la búsqueda de puentes válidos entre las culturas diversas que existen en la Patria. Desgraciadamente, lo que esas personas encuentran (exceptuando quizá el caso de algunos Núcleos provinciales de actividad ejemplar) es una Casa pasiva y burocrática, que parece haber perdido también la capacidad de iniciativa.<sup>10</sup>

Como aquella célebre pregunta del limeño Santiago Zavala de ¿en qué momento se había jodido el Perú? de la emblemática *Conversación en la catedral*, bien podemos parafrasearla y plantear ¿en qué momento se jodió la Casa de la Cultura Ecuatoriana? E imagino una respuesta: cuando la comunidad epistémica de la cultura nacional, aglutinada en las distintas secciones académicas de la estructura de la CCE, que les otorga derecho a voto, decidió que el cargo de Presidente, es decir el cargo ejecutivo y administrativo más alto de la institución y sus núcleos, debía ser entregado como una suerte de homenaje en vida a escritores o artistas activos en la vida cultural local o incluso personas de mediana influencia, lo cual terminaría por generar un permanente conflicto de intereses con personas activas en la vida cultural pero que a su vez debían gerenciar y dirigir programas de fomento para los artistas en su conjunto. Tenemos así decenas de autores/directivos que, por ejemplo, publicaban su propia obra en las imprentas institucionales mientras ejercían el cargo de representante legal, usando recursos y dinero de la institución sin que, de ninguna manera, tal atribución conste entre las dispuestas por la Ley<sup>11</sup>. Sin perjuicio de la buena intención que pudo motivar a

---

<sup>10</sup> Carta de renuncia de Fernando Tinajero. Abril de 2008. Disponible en: <http://notaazul.blogspot.com/>

<sup>11</sup> Art. 10.- Son funciones del Presidente Nacional:

- a) Ejecutar la política cultural de la institución y los programas aprobados por la Junta Plenaria;
- b) Coordinar la actividad de las secciones académicas nacionales y apoyar la de los núcleos provinciales;
- c) Designar y remover a los funcionarios y empleados de la matriz, con excepción del Director de Auditoría Interna; y ejercer las demás atribuciones referentes a la administración del personal de la matriz, de acuerdo al Reglamento para la Administración de Recursos Humanos aprobado por la Junta Plenaria;

algunos presidentes de la institución y sus núcleos provinciales, en la mayoría de casos lo que ha terminado de constituirse es un sistema clientelar, discrecional propio de un cacicazgo que ha secuestrado la gestión e institucionalidad de la casa de la cultura condenándola a un ostracismo provinciano que terminó por aislar al Ecuador de lo que sucedía regional y globalmente. Por tal motivo no ha existido una política aplicable al largo plazo y ese es uno de los principales problemas de la cultura ecuatoriana durante el siglo XX.

Sin intitucionalidad propia del campo en términos cinematográficos, por su parte y partícipe de esta suerte de gestión sin rumbo que dejaba hacer y dejaba pasar, el mercado ecuatoriano se comporta, durante casi todo ese siglo XX, como un gran consumidor de contenidos que son fielmente provistos por la industria cultural hegemónica. Entre las décadas de los 70 y 80 Ecuador consolida su mercado regionalmente alcanzando por momentos proporciones mayores a Perú y Chile con picos y cifras cercanas a los 20 millones de espectadores por año, hoy estas se ubican por el orden de los 14 millones de espectadores al año.

Podremos ahondar en ello, de cualquier forma, porque es la relación entre la definición de políticas públicas y la producción cinematográfica en el Ecuador el objeto

- 
- d) Presentar periódicamente los proyectos de inversión a financiarse con recursos de la matriz para la aprobación del Consejo Ejecutivo, conforme al presupuesto del correspondiente ejercicio económico;
  - e) Someter a la aprobación de la Junta Plenaria los lineamientos de la política cultural y los planes respectivos;
  - f) Promover, organizar y difundir actividades culturales y artísticas, y crear unidades especializadas para la investigación científica, en el ámbito de sus competencias;
  - g) Investigar, reforzar y preservar las diferentes manifestaciones de la cultura popular y promoverlas académicamente;
  - h) Autorizar y suscribir los contratos y convenios de carácter institucional que no sean de competencia de los núcleos provinciales, previa aprobación del Consejo Ejecutivo;
  - i) Informar anualmente de sus labores a la Junta Plenaria; y,
  - j) Las demás establecidas legal, estatutaria o reglamentariamente.

En ningún lado se encuentra como potestad del Presidente en funciones de la CCE publicar su obra en las imprentas institucionales, hecho frecuente en la matriz y en los núcleos provinciales.



de análisis de este capítulo. Para esto es necesario hacer una breve caracterización histórica de las organizaciones sociales existentes tanto como de la normativa local y regional referida al campo cinematográfico; la eventual aprobación de la de Cine en el Ecuador y la consecuente creación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador –CNCINE–, considerado esto en el marco de una Asamblea Constituyente y una serie de reformas institucionales que han dado pie al desarrollo de una nueva centralidad del rol del estado como patrocinador de la política cultural en una sociedad que aboga y debate por la interculturalidad. Esta centralidad y centralización de la institucionalidad cultural se expresará de manera culminante con la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

En términos generales tras la llegada al poder de Rafael Correa y la consecuente recuperación y fortalecimiento de la institucionalidad pública impulsada programáticamente por su gobierno, ha sido posible desarrollar un debate y una praxis en el país que de otra manera hubiese sido inviable en el pasado reciente. En el campo de la cultura este debate ha orientado su dinámica hacia los dos grandes campos que hemos anunciado previamente: el fomento y el patrimonio, sumado el factor de la regulación, entendiendo que en materia cultural el estado debe generar las condiciones de posibilidad para la expresión artística y garantizar vías de circulación y acceso por parte de la ciudadanía a esas obras creadas, es decir, el Estado debe propiciar más no operar como autor o creador por su propia cuenta, no puede hacerlo. Sin embargo como hemos visto en páginas anteriores el definir una política cultural es apenas uno de los elementos requeridos por el enfoque de la economía de la cultura.

Al cerrar el presente capítulo haré un análisis crítico de la labor del CNCINE, primero describiendo cuantitativamente<sup>12</sup> la ejecución de la entidad, así como

---

<sup>12</sup> Entre 2007 y 2013 la inversión directa en fomento del cine ecuatoriano alcanza el monto de 4'813.400 usd, mientras que por el mismo concepto el Programa Ibermedia inyecta 1'852.384 usd durante el período 2008 – 2013, lo que suma 6'665.784 usd. La cifra de Ibermedia corresponde al apoyo otorgado a 40 proyectos mientras que los fondos de Cncine fueron entregados a 257 proyectos en sus distintas etapas de desarrollo y producción.

proponiendo una valoración cualitativa de los procesos de convocatoria y selección de proyectos e iniciativas audiovisuales.

### **Breve recorrido por la historia del cine en Ecuador.**

El cine, registro histórico, propuesta estética, artística y filosófica, tiene en Ecuador una representación caleidoscópica e intermitente, cargada de baches, cuya revisión exhaustiva excede a los propósitos de este apartado. Aquí presentamos, como se ha mencionado anteriormente, un breve estado del arte del impulso de la producción cinematográfica en el Ecuador como parte de un más ancho mundo del audiovisual. Sin embargo es importante ensayar, previamente, una definición de lo que se entiende por cine nacional. Por ejemplo, el experto colombiano Gonzalo Castellanos lo define como aquello que

alude al conjunto de guías de la acción y la política pública en este campo y a las interrelaciones de todos los agentes que participan en la cadena de producción y consumo del cine en cada país.<sup>13</sup>

Castellanos otorga una centralidad fundamental a las políticas públicas para definir la existencia de una cinematografía nacional pues, en efecto, estas se formulan con el expreso objetivo de generar sus condiciones de posibilidad. Ciertamente en el caso ecuatoriano se puede hablar de un antes y un después de la formulación de la Ley de Fomento del Cine Nacional en aquello que podría llamarse un “cine ecuatoriano”, al menos en lo que significa haber eliminado los vacíos y silencios expresivos. Hoy en día, desde 2007, se estrenan en promedio 10 largometrajes por año y esa continuidad genera las condiciones para que la búsqueda de una voz propia no se interrumpa. Precisamente, hablar de un cine ecuatoriano<sup>14</sup>, en términos cronológicos, evidencia los altibajos de la

---

<sup>13</sup> Castellanos Valenzuela, Gonzalo. Cine en Colombia. Siéntalo, entiéndalo y hágalo. Proimágenes en movimiento. Bogotá. 2006.

<sup>14</sup> Las complicaciones y características propias de las cinematografías nacionales, cuyo concepto es considerado a veces como una suerte de sujeto fantasmal del imaginario de la historia del cine, han sido abordadas por distintos teóricos interesados en relacionar el cine, como expresión artística y cultural, con la identidad nacional, porque muchos esperan de este arte que construya precisamente “una imagen de la nación”. En esta línea no hay país más cinematográfico que los Estados Unidos cuya emblemática cinta

producción en el país; así lo expresa Wilma Granda, investigadora especialista en la materia, en su obra *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*, donde constata que Quito y Guayaquil han sido los epicentros de las producciones fílmicas nacionales, siendo esta última la primera ciudad en la que se realizó una proyección pública en el país en 1901; y donde además se funda en 1910 la Empresa Nacional de Cine Ambos Mundos, primera sociedad ecuatoriana de producción y distribución cinematográfica.

Con escasas producciones durante las siguientes dos décadas, el cine ecuatoriano como tal inicia su cronología durante el período que Granda denomina “pequeña edad de oro del cine silente ecuatoriano (1920-1931)”, cuando se registra un aumento en la intensidad de la producción fílmica local (Granda, 1995: 62). Entre sus precursores resuenan nombres como el del sacerdote italiano y salesiano Carlos Crespi y el malogrado artista e intelectual guayaquileño Augusto San Miguel, los cuales desarrollaron obras consideradas pioneras en el país: *El tesoro de Atahualpa* (1924) de Augusto San Miguel, identificado como el primer largometraje argumental ecuatoriano, y *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas* (1927) de Carlos Crespi como obra pionera del cine documental.

En la década de los 30's, la llegada del cine sonoro eclipsó por costos esa breve "edad de oro" de la cinematografía nacional, la cual buscó alternativas en la "sonorización en vivo" simultánea a la proyección pero sin mayor éxito. Por tal motivo durante cerca de dos décadas, en los años 40 y 50, el cine nacional vio aparecer esporádicos documentales y mayormente noticieros y reportajes turísticos promocionales realizados por profesionales extranjeros. Destaca entre ellos Rolf Blomberg, fotógrafo y explorador sueco, quien se radicó en el Ecuador y produjo decenas de reportajes para la televisión pública de su país sobre distintos tópicos de un Ecuador tropical y multicultural. Su mirada, reflejada en las miles de fotografías y horas de filmación, es un testimonio único del Ecuador del siglo XX y su compleja diversidad. Blomberg es, además, un puntal del indigenismo.

---

“The birth of a nation” refleja no sólo el interés artístico de Griffith por impulsar el lenguaje de una nueva disciplina sino de entrelazarlo, además, con el discurso histórico de construcción de la identidad yanqui.

Durante los años 60's es destacable el movimiento del cineclubismo que nace y se consolida con fuerza en la ciudad de Quito, lo cual genera una red de cinéfilos que se animan también con una u otra producción amateur. Posteriormente el cineclubismo penetraría de manera permanente también en la ciudad de Guayaquil.

Pero es recién a finales de los años 70's cuando se registra un hecho trascendente para el medio local: la fundación de la Asociación de Cineastas del Ecuador –ASOCINE–. Este acontecimiento marca un antes y un después en la breve historia fílmica del país porque escenifica el surgimiento de su primera generación de cineastas y el respectivo aumento en el número de producciones. Lo que en términos de producción se registra en años anteriores responde a una serie de figuras aisladas, personajes y personas que operan más como islas que como un archipiélago de creadores.

Este impulso generacional coincide con la acelerada etapa de urbanización de la sociedad ecuatoriana, la cual ve durante esos años variar, definitivamente, la proporción de población rural a favor de los habitantes de las ciudades. Se vive el primer boom petrolero de la historia del Ecuador y con ello el desarrollo de importantes obras de infraestructura y de expansión urbana reflejada, entre otras cosas, en la construcción de los primeros rascacielos en Quito y Guayaquil.

Por su parte y como una expresión de la existencia de acuerdos mínimos entre los cineastas ecuatorianos, que a través de su asociación asumen el rol de grupo de presión social, Asocine inicia sus gestiones por la aprobación de una Ley de Cine en el Ecuador. Larga lucha del sector que vería sus frutos recién 28 años después cuando, finalmente, es aprobada la primera Ley cinematográfica del Ecuador recién en el año 2006. Ecuador sería el penúltimo país de sudamérica en contar con una Ley de Cine. Actualmente es Paraguay el único país que no cuenta ni ha contado con legislación sobre esta materia.

La Asociación se funda el 1 de Junio de 1977

por iniciativa de 21 cineastas de Quito, Guayaquil y Cuenca que consideraban indispensable la promulgación de una Ley de Cine. Durante más de dos décadas y ante la inexistencia de una institucionalidad cinematográfica, Asocine debió asumir tareas de capacitación mediante convenios con entidades afines de otros países, la representación del cine nacional ante requerimientos públicos y particulares, y la ejecución de diversas actividades gremiales aunque su estatuto fundacional la definía ya como Asociación de Autores Cinematográficos.<sup>15</sup>

La descripción evidencia, en efecto, la ausencia de una institución especializada en el campo cinematográfico en esos años. ASOCINE, desde la sociedad civil, llenó en alguna medida ese vacío. Pero su calidad ambivalente entre gremio y sociedad de gestión ha influido para que no pueda consolidar su ejercicio como organización de presión para la determinación de políticas públicas. Quizás por ello en su página web mencionan que “ASOCINE cumplió su cometido histórico tras la promulgación de la Ley de Fomento del Cine Nacional y luego de organizar la elección de los delegados de la profesión para conformar el Primer Consejo Nacional de Cinematografía, en el año 2006”, hoy en día la entidad se encuentra en crisis de representación y al borde de la extinción. Ni siquiera cuenta con representación al interior del directorio del Consejo Nacional de Cine y hoy al menos seis distintas agremiaciones, más especializadas, han surgido y tomado fuerza entre 2008 y 2014.

Los avances en áreas en las que Asocine había intervenido antes como gremio cambian de perfil luego del enlace que alcanza con la Federación de Asociaciones de Directores y Guionistas de América Latina –FEDALA–, definiendo la prioridad de la “gestión del derecho autoral como principal tarea de la nueva Sociedad de Gestión de Derechos de los Autores Audiovisuales del Ecuador.” A pesar de lo positivo de la iniciativa esto ha llevado a un punto muerto a la organización. Es decir a pesar de sus años de existencia Asocine no llega a consolidarse como una comunidad epistémica propiamente dicha capaz de influir en la toma de decisión de políticas públicas para el sector.

---

<sup>15</sup> Información obtenida de la página web [www.asocine.org](http://www.asocine.org)

A nivel institucional, la Cinemateca Nacional del Ecuador se funda en 1981 dentro de la CCE, Casa de la Cultura, respondiendo a una iniciativa del poeta e intelectual Ulises Estrella quien sería su director por más de 20 años. Este departamento de la CCE ha llevado adelante una importante labor de investigación, rescate y restauración de producciones fílmicas nacionales existentes desde el año 1906. A propósito, con la restauración de *Los invencibles Shuaras del Alto Amazonas*, Ecuador conmemoró en 1995 los 100 años del nacimiento del cine (Plan Nacional de Cultura 2007: 7). Actualmente son cerca de 330 producciones y decenas de rollos y latas las que forman parte del archivo de la Cinemateca Nacional mismas que se encuentran en diferentes formatos.

Entrados en la década de los 80's, de la mano de la joven Asocine, la cinematografía ecuatoriana renueva su creación y se pone a tono con el movimiento de los Nuevos Cines Latinoamericanos haciendo presencia visible y constante en el Festival de La Habana, la más importante ventana cinematográfica continental del momento.

Durante la década se hacen pocos largometrajes de ficción, apenas cuatro. Es en el cortometraje donde hay más despliegue, sin duda por costos y accesibilidad de equipo, y varios proyectos argumentales aparecen de la mano de Edgar Cevallos, fundamentalmente. Pero es en el documental donde se manifiesta una consolidación del oficio cinematográfico en el Ecuador. Subrayo el hecho de que como una suerte de herencia transartística, por llamarlo de alguna manera, la vocación social de denuncia propia de las artes literarias y plásticas del Ecuador, a través de sus figuras cumbres, lleva a producir varias piezas documentales de denuncia indigenista de innegable importancia. La consolidación del género documental durante estos años se manifiesta en *Los hieleros del Chimborazo* de Gustavo e Igor Guayasamín, la cual se transformaría en la obra emblemática de la década y en una especie de canto de cisne del indigenismo en el arte ecuatoriano ya que después la figura entrará en desuso, especialmente a raíz de las marchas indígenas de 1990, cuando el indio deja de ser objeto de la mirada del otro, un mestizo, y pasa a ser sujeto de su propia historia, ya no necesita portavoces ajenos.

Desde entonces hasta hoy, por varias razones, el documental se ha constituido en el género de mayor aplicación y resultados para el cine nacional. Las raíces de su historia se encuentran en la obra pionera del mencionado Padre Crespi y con la obra de los hermanos Guayasamín alcanzaría un hito determinante. Es, hasta la fecha, la obra fílmica nacional que más premios internacionales ha recibido. Sin embargo el breve período de gran producción culmina con una crisis consecuencia de la falta de apoyo de los gobiernos de Hurtado y Febres Cordero, de la apatía generalizada del público así como por la falta de cohesión de los propios cineastas.

Hacia finales de “los noventa se asiste a la aparición de una segunda, y hasta una tercera promoción de cineastas ecuatorianos, ajena a las preocupaciones del cine precedente (Serrano, 2001: 60), la crítica social manifestada por estos creadores ha sido hasta cierto punto más “ácida y corrosiva” (Ibíd.: 61) con lo cual se mantenían ciertas constantes expresivas aunque la forma se moderniza. Pero

de algún modo podemos decir que mientras el mundo celebraba los cien años del cine, nosotros recién cumplíamos nuestros primeros, bisoños veinte años. Los restantes ochenta corresponden para el cine ecuatoriano a su prehistoria cinematográfica, a su etapa de formación (Serrano, 2001: 23)

Durante los años 90 en el ámbito cultural se vive también la orfandad de lo público reflejada en la dificultad de sacar adelante cualquier tipo de proyecto por falta de financiamiento e inexistencia de ningún tipo de política sistemática y permanente. El campo de la cultura nacional se caracteriza entonces quizás como nunca antes por un alto grado de aislamiento continental, provincianismo y repetidos autohomenajes entre los “prohombres” del sector. A esto reduce la “gestión cultural.” La autoreferencia es un vicio permanente, constante y característico de la institucionalidad cultural tradicional del país. Con las excepciones de Oswaldo Guayasamín o Jorge Enrique Adoum y pocos nombres algo más secretos, la proyección de artistas e intelectuales ecuatorianos hacia el resto del continente y el mundo seguía siendo escasa. Desconcertados e inmóviles algunos intelectuales locales veían cómo la Casa de la Cultura terminaba de convertirse en la expresión culminante del clientelismo y la peor forma de relacionarse con el

poder. Pero nada hacía suponer lo que, en conjunto, viviríamos como país a finales del siglo XX con la quiebra del sistema financiero del país tras la más grotesca trama de corrupción empresarial que este haya vivido, seguida de la expulsión de millones de ecuatorianos migrantes hacia un destino de sacrificio y dolor. Millones de personas perdimos los ahorros. En ese contexto se produce el segundo gran acontecimiento<sup>16</sup> de la cinematografía nacional reciente: la producción y estreno de la ópera prima de Sebastián Cordero, *Ratas, ratones y rateros*.

A partir de la entrada en campo de Sebastián Cordero con su primera película aparece toda una camada de profesionales del cine y el audiovisual en el Ecuador y la escena local da un giro de 180 grados. *Ratas, ratones y rateros* significa la irrupción de una forma dramática y narrativa renovadora para el cine ecuatoriano gracias a un lenguaje moderno que entusiasma. En repetidas ocasiones Cordero ha manifestado sentirse inspirado por el "si se puede" que acompañaba a la selección ecuatoriana de fútbol y cuyas clasificatorias mundialistas se convirtieron en el gran paliativo emocional del pueblo ecuatoriano durante los difíciles años de inicio del nuevo milenio. Ese espíritu positivo lo traslada al campo de las artes, contagiando al cine del espíritu luchador del campo deportivo. Este período alcanzaría su climax con la promulgación de la Ley N° 29 de 2006, o Ley de Fomento del Cine Nacional, primera ley de cine del Ecuador y a partir de ese momento las cifras irían en aumento.

Lo que permite la ley es, a través de las primeras políticas públicas aplicadas para el sector, consolidar una plataforma de apoyo y estímulos económicos para el fomento de la producción no solo conformada por fuentes nacionales sino que permitan el acceso a fuentes y espacios binacionales o regionales. Desde su fundación hasta este momento Cncine ha consolidado un mecanismo que garantiza tanto el número de producciones por estrenar cuanto las que se encuentran en marcha, es decir, como en la dinámica de una rueda de molino que gira por inercia cuando la corriente es lo suficientemente fuerte para impulsarla hay obras que salen al mercado y se ofrecen al público mientras otras se encuentran sumergidas en su proceso de elaboración.

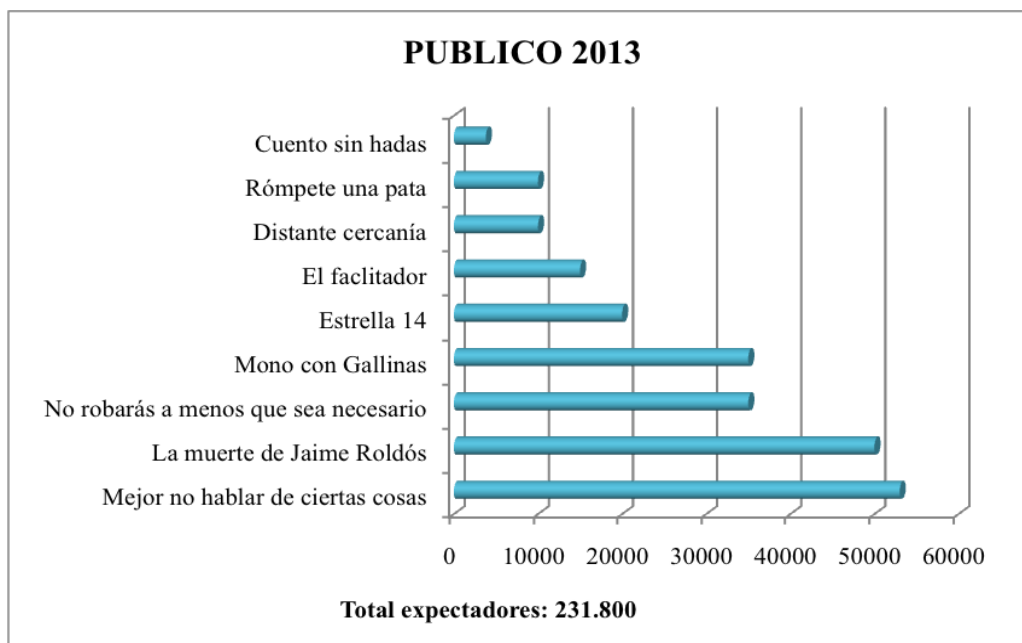
---

<sup>16</sup> Siendo la fundación de ASOCINE el primero.



Según un corte del CNCINE en 2012, desde el 2007 hasta ese año se registran 24 estrenos de cine nacional, 11 de ficción y 13 documentales; 15 proyectos más se encuentran en posproducción, 5 ficciones y 10 documentales. Además de 7 proyectos en rodaje: 6 de ficción y un documental. El incremento en la productividad del sector es innegable. En 2013 se registran 13 estrenos con una asistencia a nivel nacional de 231.800 personas para consumir cine nacional. Las cintas con sus respectivas asistencias fueron:

**Gráfico 1.**  
**Público del cine ecuatoriano, 2013.**



Fuente: elaboración propia a partir de datos de CNCINE (Anexo III)

A estos se suman los títulos *Ruta de la Luna*, de Juan Sebastián Jácome, *Resonancia* y *Tinta Sangre* de Mateo Herrera; y *Ya no soy pura*, de Edgar Rojas, de los cuales no disponemos cifras exactas.

El ciclo abierto por la película de Cordero habría de encontrar su cierre con el documental *Mi Corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo el cual no solo clausura una etapa de la cinematografía local, porque alcanza impactos sociales, mediáticos y

simbólicos que van mucho más allá de lo artístico y que ninguna obra fílmica nacional había alcanzado hasta entonces, sino que además abre nuestra cinematografía a una etapa de mayor madurez y consolidación.

### **Política Cinematográfica en el Ecuador: ASOCINE, filmecuador, CNCINE, CACI e Ibermedia.**

*Marco normativo internacional.*

Resulta fundamental arrancar esta parte girando la mirada al panorama internacional y en especial a los procesos de construcción de políticas cinematográficas en la región pues el modelo resultaría fundamental al momento de pensar las políticas locales. La firma en 1989 en la ciudad de Caracas del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, acuerdo intergubernamental de desarrollo y fomento a las industrias cinematográficas del área, fue el primer paso de un largo proceso de integración regional del cual Ecuador participa al suscribirlo siendo integrante del mismo desde su inicio<sup>17</sup>. Pero, curiosamente, a pesar de haber firmado el acuerdo Ecuador no participa de las reuniones anuales de este espacio sino hasta 2008, es decir 19 años después. Con esta normativa se dio pie a la creación del Consejo de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas –CACI–, que se constituye en el ente intergubernamental encargado de la formulación de líneas de política generales para la región.

Gracias a la labor de la CACI se implementa un cuerpo de normativas y proyectos de fomento que buscan impulsar las producciones locales de sus Estados miembros, con énfasis en aquellas cinematografías de menor desarrollo relativo, orientando además la articulación de un circuito de producción, distribución y consumo regional.

Así mismo en la mencionada ciudad de Caracas, el mismo año 89, se firma otro acuerdo fundamental para el campo cinematográfico regional: el Acuerdo Iberoamericano de Coproducción, que permitiría años después crear el Programa

---

<sup>17</sup> El impulso integrador con énfasis iberoamericano se ha visto muy venido a menos por las evidentes contradicciones entre los países europeos (Portugal y España) con los latinoamericanos, cediendo espacio a otras iniciativas más recientes como UNASUR y Mercosur.

Ibermedia, el más importante instrumento de fomento regional de las coproducciones cinematográficas iberoamericanas al cual Ecuador se incorporaría recién en 2008 como queda dicho. Antes habría de aprobarse la Ley de Cine en 2006, para la cual las líneas determinadas por la legislación internacional serían fundamentales.

*Ley de Fomento del Cine Nacional – “Ley de Cine” 2006.*

Acorde con la descripción del estado de bienestar que es el modelo al que aspira la institucionalidad pública ecuatoriana se puede medir esa aproximación señalando el número de normativa y leyes favorables creadas para el subsidio de las artes, la cultura y el patrimonio.

La producción cinematográfica en el Ecuador estuvo caracterizada por la intermitencia y la discontinuidad a lo largo de su historia hasta la promulgación de la citada Ley de Cine en el año 2006. La definición de políticas públicas de fomento para el cine y el audiovisual ecuatorianos no contaba con antecedentes así como tampoco los había para el campo de la cultura en general. Esto no quiere decir, como he venido diciendo, que no hayan existido recursos e instituciones culturales en el Ecuador pero la práctica era entregarlos discrecionalmente sin articularse a ninguna política estatal, ni responder a ninguna otra lógica que no sea el “eventismo”, es decir, la producción y realización de actos de distinto tipo sin desarrollar estructuras que garanticen procesos de continuidad a largo plazo, es decir sin incorporarlos dentro del ciclo de políticas que hemos revisado anteriormente. La terminología tecnocrática de políticas para la cultura no empieza a usarse en Ecuador sino hasta la llegada del gobierno de Rafael Correa. Antes de ello se solicitaban recursos desde una perspectiva que implicaba, en muchos casos, ningún beneficio de inventario.

En el año 2006 el Congreso Nacional aprueba la Ley número 29 denominada “Ley de Fomento del Cine Nacional”, la cual crea el marco general para la dotación de estímulos económicos a favor de la producción cinematográfica ecuatoriana. Este hecho es sin duda un hito histórico para la cinematografía nacional. El 18 de Octubre se firma por su parte el Decreto Ejecutivo N.1969 con el Reglamento de la Ley de Cine,

mediante el cual se establecen las disposiciones para la creación, producción, distribución, comercialización, exhibición de películas y otras actividades que buscan fortalecer el desarrollo de la industria cinematográfica, atendiendo la integración y fomento de la misma. (Registro Oficial N° 633 – 2006)

Una importante participación ciudadana de cineastas independientes avala la aprobación de estos instrumentos y normas jurídicas pues suponen la acción conjunta de diversos grupos de presión aglutinados en el autodenominado Colectivo Pro Ley de Cine al que se integraron la Asociación de Cineastas del Ecuador, ASOCINE, Cinememoria, Egeda Ecuador y la Fundación Cero Latitud, junto con el entonces todavía Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. La creación del CNCINE es anterior a la del Ministerio de Cultura del Ecuador que sería creado en 2007 por parte del gobierno de Rafael Correa.

#### *Origen del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, CNCINE.*

El Artículo 6 de la Ley de Cine estipula la creación de esta entidad, “como una persona jurídica de derecho público, con patrimonio propio, con sede en la ciudad de Quito como organismo encargado de dictar y ejecutar las políticas de desarrollo cinematográfico en el Ecuador”, lo cual implica la administración de los recursos destinados como estímulos a la producción cinematográfica. Este solo hecho, la existencia de una persona jurídica de derecho público, le permite a Ecuador y su cine incorporarse y estar representado en organismos multilaterales como la mencionada CACI.

La ley establece la existencia de un cuerpo colegiado como instancia máxima de toma de decisiones de la nueva entidad. El directorio estaría integrado por siete miembros, cuatro del sector público y tres de la sociedad civil.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Un delegado por el Ministerio de Industrias, uno por el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual, IEPI, uno por el Ministerio de Cultura y uno por la Casa de la Cultura, representando a lo público. Mientras se reserva una silla para el representante de las asociaciones de directores y guionistas, otra para el delegado de actores y técnicos y otra para los productores.

Desde esta institución bajo sus lineamientos base a favor del fomento de la actividad, se aplicarían por primera vez políticas públicas no sólo para el Fomento sino también en las áreas de Difusión, Promoción, Formación e Investigación y protección del Patrimonio fílmico; el Ecuador se incorporaba además a mecanismos regionales y continentales de integración y fomento de coproducción tales como el Programa Ibermedia y DOCTV (los dos programas principales de la CACI) así como se establecen vínculos con fondos y festivales en general<sup>19</sup>. Por este motivo a más de los fondos y políticas locales la producción cinematográfica también se beneficia de estímulos y apoyos definidos desde espacios regionales, sumándose a las estrategias bilaterales de coproducción impulsadas institucionalmente. Con lo cual se consolida una plataforma de posibilidades que permiten apalancar y hacer posible el desarrollo y producción de contenidos cinematográficos nacionales.

### **Nueva centralidad de la política cultural ecuatoriana y reformas institucionales: creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio.**

Hasta el año 2006 el ejercicio de la política cultural del Ecuador se encontraba a cargo de un número diverso y disperso de instituciones autónomas, creadas en distintos momentos de la historia que tanto en sus principios como en sus objetivos diferían entre sí y ninguna tenía la capacidad de coordinar a las otras.

Por este motivo una de las primeras acciones del gobierno de Correa es disponer la creación de un ente ministerial encargado de dirigir las políticas culturales del país. Se establece así el Ministerio de Cultura cuya denominación posterior sería la de Ministerio de Cultura y Patrimonio. Con este cambio Ecuador asume como una necesidad de gobierno la centralización de las diversas entidades que hasta ese momento se encontraban dispersas y, en especial, se determina la necesidad de definir políticas

---

<sup>19</sup> Según la página web del CNCINE entre los Fondos Internacionales con los que mencionan tener enlaces institucionales, además de los ya nombrados, figuran: Marché du Film en Cannes, Hubert Bals - Festival de Rotterdam en los Países Bajos, el Fondo del Festival de Gotemburgo en Suecia, el Festival Internacional de Cine de Amiens en Francia, la Fundación Jan Vrijman en Holanda y el Sundance Institute entre otros.

unificadas para la materia. Sin embargo hasta la presente fecha no ha sido expedida la Ley orgánica de Cultura.

A partir de su creación los diversos responsables de la cartera del Ministerio de Cultura han intentado plasmar sus miradas particulares como lineamientos del ministerio. El sucesivo cambio de cabezas, sin embargo, no ha sido positivo y ha generado como consecuencia inestabilidad y falta de certezas en los actores del sector. Todo lo contrario a lo que sucedía con el Consejo Nacional de Cinematografía que desde un inicio aglutina los intereses de los cineastas nacionales.

De cualquier forma es posible encontrar en su historia al menos dos Planes Nacionales de Cultura: 2007 y 2011, los cuales parten de patrones culturales diferentes. El Plan del 2007, dispuesto por el poeta afroecuatoriano Antonio Preciado, primer Ministro de Cultura, organiza la gestión del Ministerio a partir de 5 ejes: El fortalecimiento de la recién creada institucionalidad. La revalorización de las identidades nacionales. El incentivo a las industrias creativas. La igualdad en el acceso, entendido como consumo, de las ofertas culturales. Y la participación social, en el proceso de toma de decisiones .<sup>20</sup>

El interés del Estado en la Cultura se consolida bajo la reforma constitucional de 2008. La nueva carta consagró al Estado como intercultural, lo cual implica además una transversalidad de los derechos culturales a todo el aparataje institucional. Por ello en el terreno de los asuntos de la política cultural se estableció un marco de derechos específicos a favor de la cultura.

Tomando como base este espíritu, en el 2011 se expide un nuevo Plan Nacional de Cultura “Plan para una Revolución Cultural”, el cual materializa esta idea intercultural en sus líneas de política, de las cuales destaca López Jaramillo (2013) que

---

<sup>20</sup> Ministerio de Cultura del Ecuador (2007) Plan Nacional de Cultura: un camino hacia la revolución ciudadana desde la cultura. 2007- 2017. Consultado el 20/02/2014.

<http://oegpc.flacsoandes.org/sites/default/files/Plan%20Nacional%20de%20Cultura%20del%20Ecuador%2021-11-07.pdf>

“tanto el nuevo esquema organizacional, como la normativa en materia de cultura pretenden apuntalar lo que se denomina como democracia cultural, para dotar de vías de acceso y garantizar la participación colectiva” (López Jaramillo, 2013: 13).

La nueva institucionalidad representa la intención de otorgarle una nueva centralidad a la cultura, por ello el gobierno nacional consolida paralelamente un paulatino proceso de centralización de la cultura en el Ministerio que es afín a otros sectores de lo público en general. A este proceso se le denomina Reforma Democrática del Estado. La expedición del decreto 985 de 2012 permite integrar instituciones culturales que permanecían autónomas al Ministerio. Sin embargo, continúa pendiente una necesaria articulación y fusión entre el Ministerio de Cultura y Patrimonio y la Casa de la Cultura Ecuatoriana que permita optimizar recursos y contar con una institucionalidad clara y precisa para la cultura nacional. Es sintomático que en la reforma institucional del gobierno de Rafael Correa, el cual ha llevado adelante una transformación profunda de toda la institucionalidad pública, el de cultura sea el más rezagado de todos.

En 2011 aparecería un nuevo plan nacional de cultura del Ministerio de Cultura del Ecuador entonces a cargo de la socióloga Eryka Silva, el cual establecía cuatro ejes programáticos: 1. Descolonización; 2. Derechos Culturales; 3. Emprendimientos Culturales; y 4. Nueva Identidad Ecuatoriana Contemporánea. Dichos ejes, vinculados entre sí y mediados, por cuatro transversales: la interculturalidad, la equidad en sentido integral (de género, étnica, intergeneracional), el fortalecimiento de la institucionalidad ligada al quehacer cultural y el posicionamiento internacional de la cultura ecuatoriana diversa (Ministerio de Cultura: 2011. Pg. 11).

En mayo del 2013, la denominación de "Ministerio de Cultura" muda a la de "Ministerio de Cultura y Patrimonio" una vez se fusiona con el hasta entonces Ministerio Coordinador de Patrimonio. Esto permite integrar la gestión de la cultura y el

patrimonio cultural, tangible e intangible, en un sólo ente desde una perspectiva a favor del desarrollo del sector<sup>21</sup>.

*Reformas constitucionales: de los derechos de la multiculturalidad a los de interculturalidad.*

La Constitución de Montecristi abre una nueva etapa para los derechos culturales en el Ecuador. Como se señala en el Plan Nacional de Cultura del Ecuador 2011, que retoma el texto constitucional, denominado “Políticas para una Revolución Cultural”, la interculturalidad es vista como la posibilidad de elaboración de un contrato social renovado entre diversos, o, en otras palabras, una “nueva forma de interrelación entre los ecuatorianos”, es decir un

“nuevo modelo de convivencia” social basado en el respeto y la aceptación de lo distinto” (2011: 11). Tal “nuevo contrato social” como es mencionado, “señala y alienta [...] un proceso y proyecto social y político dirigido a la construcción de sociedades, relaciones y condiciones de vida nuevas y distintas, no solo económicas, sino a las que tienen que ver con la cosmología de la vida en general, incluyendo los saberes de la memoria ancestral y la relación con la madre naturaleza, y la espiritualidad, entre otras.

La base de la interculturalidad es manejada a partir de los principios de la filosofía del “Otro” y del de democracia; los cuales buscan la horizontalidad de las relaciones entre culturas eliminando jerarquías y superando la lógica de relaciones subalternas, reconociendo la potencialidad del mutuo enriquecimiento que implica el contacto y encuentro con esos “otros”; el segundo principio, “materializa políticamente la interculturalidad, erradicando el racismo, la discriminación y la inequidad basada en toda clase de supremacías (sean estas de clase, étnicas, de género) para garantizar la

---

<sup>21</sup> En su Visión consta que “El Ministerio de Cultura y Patrimonio ejerce la rectoría del Sistema Nacional de Cultura para fortalecer la identidad Nacional y la *Interculturalidad*; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguarda de la memoria social y el patrimonio cultural, garantizando el ejercicio pleno de los derechos culturales a partir de la descolonización del saber y del poder; y de una nueva relación entre el ser humano y la naturaleza, contribuyendo a la materialización del Buen Vivir”. En: [www.culturaypatrimonio.gob.ec](http://www.culturaypatrimonio.gob.ec)



governabilidad en sociedades diversas y heterogéneas” (Plan nacional de cultura 2011: 11-12).

### **Superar el clientelismo y la discrecionalidad en la asignación de recursos a la cultura en Ecuador.**

#### **Arribo de las comunidades epistémicas a escena.**

El principal desafío asumido por el CNCINE al momento de mentalizar la primera convocatoria en 2007 consistió en encontrar un sistema de reparto adecuado y transparente tanto como definir una metodología de selección de proyectos que rompiera con la vieja práctica de la institucionalidad cultural ecuatoriana acostumbrada a la asignación de recursos a dedo, es decir al clientelismo y la discrecionalidad. El mecanismo que hace posible el proceso, en esencia, se mantiene hasta la actualidad y consiste en un concurso público cuyas bases son resultado de un análisis comparado de experiencias ibero y sudamericanas. El concurso prevé la participación de jurados o comités de selección externos, compuestos por cineastas y profesionales europeos, latinoamericanos y ecuatorianos los cuales, a su vez, son definidos por los miembros del Directorio del Consejo Nacional de Cinematografía en una sesión expresamente convocada para ello. Es decir, existe un mecanismo con filtros que se piensa son suficientes para neutralizar los viejos males de la cultura ecuatoriana. Es en este punto en que opera lo que podríamos definir como una comunidad epistémica del cine latinoamericano.

La selección de proyectos a través de jurados externos es una mecánica muy extendida en toda la región y buena parte del mundo. Por lo general comprende dos etapas, una de preselección y una final de entrevistas en persona o *pitching*. De esta manera el jurado o Comité de Selección de Proyectos, decide los proyectos que recibirán los estímulos, es decir define dónde se pondrán los recursos públicos. Finalmente eso es lo que hace una comunidad epistémica que en este caso también va a imponer sus “normas de comportamiento” y sus “estándares de verificación.”

Se trata de un sistema que garantiza unas condiciones generales de arranque comunes a todos los participantes, fundamentalmente referidas a la no vinculación de los jurados a los proyectos así como al juzgamiento de las reales posibilidades de llevar adelante cada proyecto tanto como la fortaleza de los equipos de producción propuestos y sus fuentes adicionales de financiamiento o coproducción buscando objetividad y transparencia por esta vía. Esto además está prescrito en las condiciones estipuladas en el artículo 2 de la Ley de Cine.<sup>22</sup>

En términos generales las Convocatorias han logrado, desde el primer año de su expedición en 2007 hasta el presente, abrir los productos cinematográficos y audiovisuales ecuatorianos a una diversidad de estilos de acuerdo al género (ficción, documental y animación) y su etapa de desarrollo (escritura, preproducción, producción, postproducción, hasta distribución y exhibición). Garantizando plena libertad creativa y absoluto ejercicio de la libertad de expresión a los artistas participantes.

Hasta el momento en las nueve ediciones de la Convocatoria se han convocado 12 categorías distintas.<sup>23</sup> Con leves cambios en la oferta de cada año en cuanto a

---

<sup>22</sup> El cual señala textualmente: “Para hacer efectivos los beneficios contenidos en esta Ley, el Consejo Nacional de Cinematografía deberá emitir la correspondiente calificación de película nacional, a las obras cinematográficas, que siendo producidas por personas naturales o jurídicas con domicilio legal en el Ecuador, reúnan por lo menos dos de las siguientes condiciones:

- a) Que el director sea ciudadano ecuatoriano o extranjero residente en el Ecuador;
- b) Que al menos uno de los guionistas sea de nacionalidad ecuatoriana o extranjero residente en el Ecuador;
- c) Que la temática y objetivos tengan relación con expresiones culturales o históricas del Ecuador;
- d) Ser realizadas con equipos artísticos y técnicos integrados en su mayoría por ciudadanos ecuatorianos o extranjeros domiciliados en el Ecuador; y,
- e) Haberse rodado y procesado en el Ecuador.

No podrán obtener estos beneficios las obras cinematográficas producidas con fines publicitarios, ni las telenovelas o los programas de televisión. Se garantizará la libertad de creación de los productores de cine.” En: [www.cncine.gob.ec](http://www.cncine.gob.ec)

<sup>23</sup> Escritura de guión; Desarrollo de proyectos; Producción de Cortometraje; Producción de Largometraje de Ficción; Producción de Largometraje Documental; Postproducción de largometrajes; Distribución y

categorías; el número de proyectos presentados ha tenido un incremento en ascenso desde el 2007, cuando se presentaron un total de 116 proyectos, hasta 2013 con un total de 236. Las categorías con más inscritos son: Escritura de Guión, con un total de 455 proyectos inscritos (32%), seguida por Producción de Cortometrajes con 260 proyectos (21%), y producción de Largometrajes Documental: 133 (10%).

Según la procedencia de los inscritos de acuerdo a la provincia se puede ver una marcada centralización de la oferta y la demanda en Pichincha, la cual obtiene el mayor porcentaje con un altísimo 82% de Origen y un 54% de Realización de los proyectos beneficiados de y en Pichincha respectivamente; seguida por Guayas con un 9% de Origen y un 26% de Realización, y por Chimborazo con un 2% y 4% respectivamente. Igualmente es de resaltar los porcentajes para realización de proyectos en Esmeraldas 7%, fuera del país 8% y en Manabí 9%, a pesar de contar con 0, 0 y 1% en Origen respectivamente. También que 16 de las 25 Provincias no registran porcentaje en Origen; pero todas, al menos en un 1%, han sido beneficiadas en cuanto a Realización.

---

exhibición de largometrajes; Festivales y muestras; Formación, capacitación e investigación en materia cinematográfica; Desarrollo de proyectos audiovisuales comunitarios; Adquisición de derechos para la difusión de películas por televisión pública y Diseño de la primera colección básica de cine ecuatoriano.

### CAPÍTULO III

## EL ROL ESTRUCTURADOR DE LA COMUNIDAD EPISTEMICA AL INTERIOR DEL CNCINE Y LA SELECCIÓN DE PELÍCULAS.

### **Análisis de películas beneficiarias y no beneficiarias de las convocatorias públicas de fomento al cine ecuatoriano.**

Un vez identificado y definido el peso que una comunidad epistémica alcanza en contextos donde el criterio de un grupo de expertos en una materia genera líneas de conocimiento, relaciones de poder y asignación de recursos, en este caso organizados como un jurado de selección de propuestas cinematográficas, es importante describir el procedimiento de las convocatorias así como algunos resultados que grafican la orientación que la presencia e incidencia de esta *sui generis* comunidad epistémica del cine latinoamericano le ha dado al cine ecuatoriano.

El presente capítulo explorará las tendencias marcadas dentro de los procesos de convocatoria y selección de la producción cinematográfica nacional, tomando en cuenta la existencia de continuidades o similitudes en las formas y propuestas narrativas y de discurso visual así como en los recorridos internacionales privilegiados en los resultados de los concursos.

### **Circuitos de circulación y economías relacionadas a la imagen.**

Proponemos hablar de un mercado específico para las producciones cinematográficas entendido desde una economía de mercado o economía visual. Esta *economía visual* y los circuitos de los que pretende hablar podrían ser analizados y explicados a partir del *habitus*<sup>24</sup> específico del sistema de producción audiovisual, mismo que está determinado por los *regímenes escópicos* (como régimen escópico se entienden a las formas de ver e interpretar las imágenes en un momento determinado) y los circuitos

---

<sup>24</sup> “Los condicionamiento asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas y predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por ello colectivamente orquestadas sin el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.” (Bourdieu: 1991).

por donde circulan, se producen y se consumen las producciones. Si bien estos conceptos han sido usados por la teórica de la imagen y antropóloga Deborah Poole (2000), a la hora del análisis de imágenes fotográficas, pueden ser pertinentes para el análisis del circuito por donde recorren y se consumen las producciones cinematográficas:

La economía visual (...) está formada por la producción, circulación, consumo y posesión de imágenes. (...) En la moderna economía visual el dominio de la visión está organizado alrededor de la producción y circulación continua de objetos- imagen y experiencias visuales intercambiables o en serie. Segundo el lugar de sujeto humano – u observador- ha sido rearticulado para adecuarse a este campo visual altamente móvil o fluido. (Poole, 2000: 16,17).

La autora usa el concepto de economía visual para dar a entender canales o espacios de circulación globales a partir de los cuáles tanto as imágenes como sus discursos adyacentes fluyen a semejanza de la mercancía: “Utilizo el termino *economía* para aprehender mejor el sentido del entrecruzamiento entre las imágenes visuales y las fronteras nacionales y culturales” (Poole,2000: 16). De esta forma se puede ver que el mercado económico es determinante para las producciones cinematográficas ya que de él depende tanto su consumo como su producción, sin hacer diferencias entre circuitos de circulación netamente comerciales y espacios alternativos.

### **Categorías de los fondos concursables.**

Desde sus inicios en el año 2007 con pequeñas variables cada año los fondos concursables del CNCINE constan de las siguientes categorías:

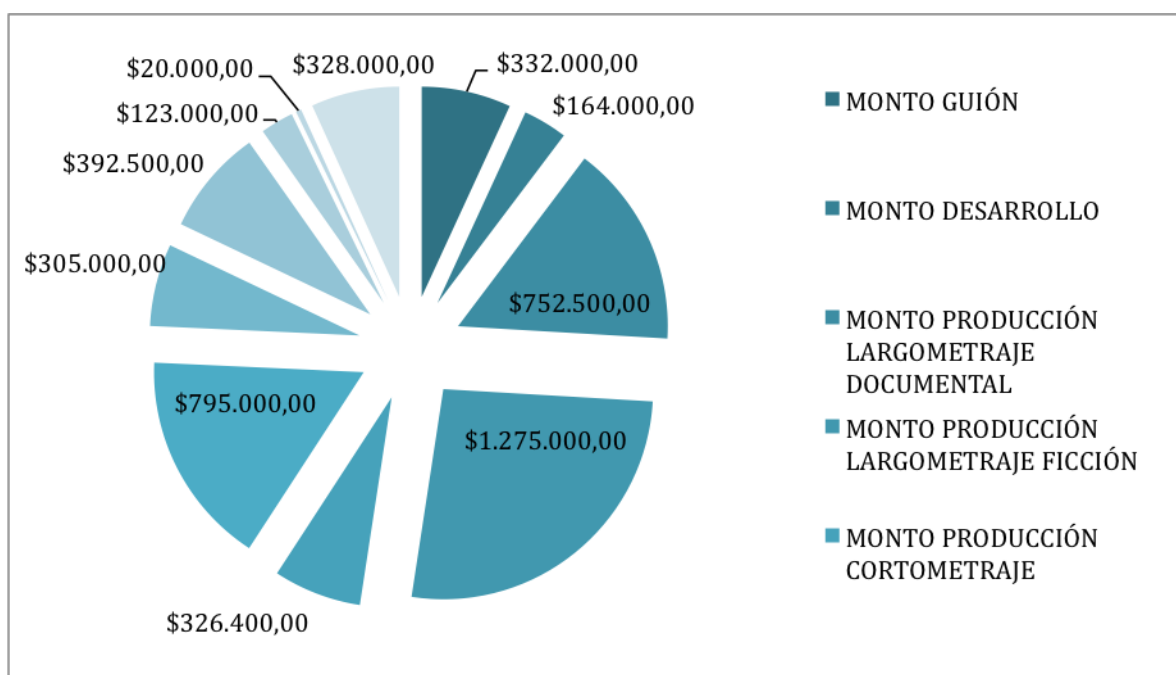
1. Escritura de guión;
2. Desarrollo de proyectos;
3. Producción de Cortometraje;
4. Producción de Largometraje de Ficción;
5. Producción de Largometraje Documental;
6. Postproducción de largometrajes;
7. Distribución y exhibición de largometrajes;
8. Festivales y muestras;

- 9. Formación, capacitación e investigación cinematográfica;
- 10. Desarrollo de proyectos audiovisuales comunitarios;<sup>25</sup>

Estas categorías se han organizado en función de las etapas “naturales” de la creación cinematográfica, en términos generales se identifican tres grandes momentos: el primero (pre-producción) cuando surge la idea y el realizador o guionista la plasma en el papel; el segundo (producción) cuando esa idea finalmente es llevada a una puesta en escena y se rueda el proyecto, es la etapa más costosa; y el tercero (post-producción) cuando se juntan los pedazos en el cuarto de edición y se añade sonido, música, efectos, etc., en el montaje final de la obra. Luego vendrá la distribución y exhibición de la película.

**Gráfico 2.**  
**Distribución de los estímulos por categorías**  
**2007-2013**

Total invertido: 4'813.400 usd



<sup>25</sup> Listado disponible en: [www.cncine.gob.ec](http://www.cncine.gob.ec)

## **El ‘Pitching’ ¿Filtro o barrera?**

Es común que en el mundo del arte en general y del cine en particular se encuentren propuestas muy bien presentadas en el papel pero con debilidades al momento de que sus representantes reciban preguntas directas o, todo lo contrario, propuestas no muy bien presentadas en el papel pero con fortalezas al momento de oír a sus representantes. Por tal motivo el proceso de selección utilizado en el Ecuador comprende dos etapas, una primera en donde cada miembro del jurado realiza una revisión personal e individual de cada proyecto presentado por escrito, es decir, en este momento se tiene acceso a carpetas y archivos donde constan las propuestas de acuerdo a un formato común puesto a consideración de todos los participantes. En esta primera etapa, que podemos llamar de “defensa escrita” de los proyectos, el jurado no se ha reunido todavía y sus miembros realizan una preselección individual de las propuestas, si un proyecto alcanza un mínimo de votos avanza a la siguiente etapa que consiste en una entrevista personal donde se hará la defensa oral de la propuesta. Para esto es necesario que el jurado se reúna y delibere. Esta segunda etapa asume el nombre de ‘Pitching.’

El ‘Pitching’ o entrevista entre jurados y concursantes es el método más usado a nivel internacional para la presentación y selección de proyectos audiovisuales. Aparte de ser el espacio operativo de la comunidad epistémica del cine ¿en qué consiste? Es difícil encontrar bibliografía que exponga de manera sistemática lo que dicho procedimiento es más allá de innumerables manuales ‘prácticos’, sin embargo en trabajos como el de García Serrano (2009) es posible encontrar algunas características del procedimiento. En primer lugar, el ‘pitching’ debe ser entendido como una charla en la cual el proyecto es expuesto a los posibles financiadores y/o agentes de circulación. En palabras de García Serrano (2009):

no es otra cosa que la venta de una idea por parte de quien la genera (tradicionalmente el guionista) a quién la gestiona (el productor) y a quién la compra (la entidad o institución que la pone en el mercado), ya que en este caso el “cliente” no es el público (destinatario final del producto) sino el intermediario. (García Serrano: 2009, 3)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> En un artículo de prensa de agosto de 2014 el cineasta Camilo Luzuriaga plantea al respecto del financiamiento de proyectos a través de esta mecánica la siguiente reflexión: “Desde 2007, el financiamiento de los gastos en efectivo de la producción ecuatoriana viene sobre todo del CNCine y de

El pitching es una técnica desarrollada por la industria cinematográfica estadounidense, es decir por el propio complejo industrial de la cultura hegemónica que, gracias a su practicidad, se ha generalizado en el mercado mundial y su uso se ha expandido hasta convertirse en un procedimiento común no sólo al interior de la propia gran industria sino también como herramienta de selección para organismos públicos en el mundo entero. En general, durante el breve tiempo que dura la entrevista, el desarrollador de la idea audiovisual debe lograr convencer “a través de la emoción, más que de la lógica” (Rodríguez: 2013) sobre las cualidades y potencialidades en torno al desarrollo, producción, postproducción o distribución del proyecto cinematográfico. Para lograr la consecución de cualquiera de estos apoyos, el encargado del proyecto debe concentrarse en sus habilidades comunicativas para lograr la aceptación del producto ofertado. Aquí podemos identificar una dificultad y limitación objetiva del procedimiento para las personas que no poseen facilidad de palabra y que enfrentan una desventaja real.

De cualquier forma entre las causas de su popularización como método, García Serrano (2009, pag 4) permite delimitar algunas, tales como

la necesidad de agilizar los procesos, generalmente condicionados por un exceso de oferta en relación a la demanda real” (pag. 4), y “la necesidad de orientar el producto desde su origen a las expectativas del mercado. La figura del gestor de la producción se impone en la génesis del proyecto. (García Serrano. 2009. pag. 4).

Esto último, como vemos, articula la idea original del pitching a las necesidades y lógica de la gran industria cultural. De la cita se saca la conclusión que el proceso generaliza su uso gracias a parecer el más eficiente para la selección de proyectos, además de que agiliza los tiempos en un medio que cuenta con sobreoferta de proyectos y un reducido número de recursos, auspiciantes o benefactores. La descripción aplica al caso ecuatoriano. La paradoja consiste en que esto está enmarcado por una lógica global

---

otras fuentes estatales del país y del exterior. En estas condiciones, el cine no es una inversión de riesgo, porque no es inversión privada en efectivo y, por tanto, tampoco es riesgo. Entonces, ¿para qué luchar por incrementar el número de espectadores?” En: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/la-industria-ecuatoriana-del-cine-otra-quimera.html>



del mercado de bienes culturales, una lógica invisible que, de cualquier forma, se presenta como independiente del carácter autónomo de la creación artística y orienta sus fines a la relación con una industria mundial compleja como la cinematográfica.

Hay que considerar que la dinámica del ‘pitching’ impone que el realizador tenga que producir una idea ‘vendible’, es decir, construir un proyecto, que cuente con un lenguaje y una presentación específica que conjugue con los escenarios previstos por los jurados, uno de los cuales puede ser el mercado y el circuito comercial, pero es muy común que estos cuerpos colegiados, en América Latina especialmente, privilegien las posibilidades de acceso al circuito de festivales<sup>27</sup>. En este punto, tal como lo resalta García Serrano (2009), se ha desarrollado un mercado de formación y preparación académica para “pitchings”, con el fin de que los productores o realizadores sepan las condiciones y características que deben enfrentar cuando intenten ingresar al campo cinematográfico.

Al interior de la gran industria cultural el fenómeno del ‘pitching’ ha dado un cambio a la dinámica del creador audiovisual, pues de él se demandan “menos (...) guiones originales ya desarrollados, con caracteres de autor bien definidos y un tratamiento estético personalizado; por el contrario, se impone la compra de ideas “en bruto” (el caramelo) que son desarrolladas de cara a las expectativas comerciales y de audiencia.” (García Serrano: 2009, Pg. 4). De acuerdo a las evidencias provistas por la cartelera cinematográfica actual puede decirse que el ‘pitching’ abrió una dinámica de mercado mucho más comercial en la gran industria que ya no permite la selección de películas artísticas, o películas de autor, sino que privilegia la capacidad de los productores o realizadores de vender globalmente el producto que están ofertando.

---

<sup>27</sup> La clave para entender el funcionamiento de los festivales de cine radica en conocer sus estrategias de programación. En términos generales podemos decir que el beneficio que obtienen los festivales de cine es el reconocimiento y el respeto: los festivales de cine ganan legitimidad cuando premian películas que “prestigian” al propio festival. Cerrando el círculo, las películas y sus directores labran su carrera participando y ganando premios en festivales de “prestigio.”

El mecanismo de selección a través de jurados implica, de cualquier forma, la confianza del participante en la existencia de unos filtros para esa selección. Podemos decir entonces que, como la democracia para algunos de sus críticos, el pitching no es necesariamente el método perfecto pero al menos es el menos malo pues evita y constriñe la discrecionalidad de los administradores y el clientelismo de los gestores. Hay que añadir que, según lo dispone la ley de cine del Ecuador los nombres de los jurados se deciden también mediante la intervención de un cuerpo colegiado: el consejo de cine en pleno, del cual ya analizamos su representación en el capítulo anterior.

### **El nuevo cine ecuatoriano: un laboratorio latinoamericano.**

La temporada 2007 – 2014 sin duda arroja cuantitativa y cualitativamente lo que podemos llamar un “nuevo cine ecuatoriano” para definir e identificar temporalmente un período de renovada dinamia y productividad del sector. Al revisar los nombres y procedencia de las personas que han conformado los distintos comités de selección o jurados del CNCINE desde 2007 hasta mediados de 2014 tenemos los siguientes resultados generales:

Han participado 72 jurados, de estos:

- 22 han sido mujeres y 50 hombres
- 21 han sido ecuatorianos/as (30%).
- 51 extranjeros (70%)
- 26 directores/as;
- 12 productores/as;
- 7 representantes y expertos de Festivales;
- 5 gestores expertos en políticas.
- 3 críticos;
- 2 actores;
- 1 historiadora;
- 1 músico;
- 1 artista plástico;
- 1 literato;

- 1 galerista.

México es el país que ha provisto más jurados: 9; Colombia ha aportado 6 jurados; España también 6; 5 de Uruguay; 4 de Argentina; 4 de Chile; 2 de Venezuela; 2 de Costa Rica; 2 de Bolivia; 1 de Bélgica; 1 de Perú; 1 de Italia y 1 de Cuba.

Entre las personalidades del cine latinoamericano y mundial que han formado parte de los jurados de Cncine mencionamos a Pablo Giorgelli, ganador de la cámara de oro del Festival de Cannes; Miguel Littin cineasta de amplio recorrido y trayectoria histórica; Verónica Cura, productora de Lucrecia Martel; Jorge Sánchez, productor mexicano y actual presidente del IMCINE en México; Paulo de Carvalho, asesor de los Festivales de Berlín y Cannes, así como Jan Vandierendonck, ex presidente de Euroimages, entre otros nombres representativos de quienes han formado parte de los jurados del Cncine. Esta conformación con personalidades de amplio recorrido en cada uno de sus países y con presencia regional dominante nos permite afirmar que el cine ecuatoriano, a partir del año 2007, es una suerte de laboratorio latinoamericano en el sentido de que los jurados han impuesto una dirección de la cinematografía nacional a través de sus selecciones sobre la base de lo que el cine latinoamericano es y ha sido y del espacio que ocupa actualmente en el mundo.

La comunidad epistémica está aquí claramente graficada. Ha sido el criterio de estos 72 expertos el que ha definido el destino de los recursos y el que ha terminado desarrollando una continuidad de la cinematografía ecuatoriana tanto numéricamente cuanto en un estilo y ambiente general. Es en este punto donde las coincidencias de la narrativa, visual y dramática, de esta camada de producción se devela a través de ese aire de familia que también, sin duda, expresan las personas que han formado parte de la selección.

### **Características comunes en el cine latinoamericano.**

El cine latinoamericano no es uno solo, ya que no se trata de un género cinematográfico sino de la suma discontinua de estilos y esfuerzos expresivos de hombres y mujeres de cine provenientes de la región. Quizás sea más correcto hablar de cineastas

latinoamericanos, cada uno/a con sus características y búsquedas personales. Por lo tanto resulta difícil y podría ser un error caracterizarlo como un todo unitario cuando se presenta como un complejo rompecabezas. De cualquier forma, a pesar de las asimétricas realidades <sup>28</sup> de cada una de las sociedades que conforman el espacio latinoamericano, es posible encontrar rasgos y características comunes de forma y fondo a lo largo y ancho del continente y es que Latinoamérica es, en potencia, un territorio adecuado para la implantación y progreso de la industria audiovisual, mediante la cual se pueden expresar los imaginarios e identidades diversas de cada pueblo. Esta idea ha sido expresada y trabajada por autores como Octavio Getino, por ejemplo, quien hacía énfasis en las posibilidades identitarias y culturales del cine latinoamericano antes que en los aspectos de desarrollo industrial propiamente dicho.

““Diversidad en la unidad” y “Unidad en la diversidad”, son llamados que responden a una misma voluntad, como es la de avanzar en la integración de los cines de Iberoamérica, viejo proyecto que arranca en los primeros y desafiantes inicios de nuestras industrias y que aún se mantiene vivo en nuestros días.” <sup>29</sup>

Pero el problema de fondo tiene que ver con que “la cultura latinoamericana no puede ser estereotipada en términos de una cruda oposición *tercermundista* a los discursos metropolitanos: ella ha evolucionado, en parte, como un diálogo con Occidente.” (King, 1990, pag 18). Bien podemos aplicar en nuestro continente, *mutatis mutandi*, la dinámica propuesta por Said y el orientalismo. Dicha relación entre metrópoli y periferia terminaría configurando precisamente el espacio a ocupar por la cinematografía latinoamericana dentro del gran aparato de la industria cultural hegemónica la cual si bien no ha impedido la producción de contenidos autóctonos así

---

<sup>28</sup> El concepto de asimetría es percibido como una traba central en el proceso de integración regional por su efecto en el desarrollo dinámico y sustentable de los países de menor crecimiento o de menor tamaño y hace referencia a las grandes diferencias existentes, a su vez, en las distintas subregiones de América Latina (SELA, 2011, pg 3). Estas asimetrías entre países (y entre subregiones) son de carácter estructural; comerciales en cuantitativo y cualitativo; de políticas públicas, especialmente en acceso y en incentivos; e institucionales. El grado de intensidad de estas asimetrías difiere y determina las verdaderas posibilidades de integración latinoamericana.

<sup>29</sup> Getino, Octavio. Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo. Veritas. Unesco. San José. 2006.

como la consolidación de mecanismos nacionales de fomento, en cambio ha ahogado los circuitos de distribución y exhibición tornándolos prácticamente inaccesibles. Con excepción de México, Brasil y Argentina, que en su conjunto representan el 85% del mercado de la exhibición regional, América Latina es un mercado menor e incluso insignificante para las finanzas de las grandes *majors* hollywoodenses. Esta región aparece entonces como una reserva de talento creativo para la gran industria, por un lado, y como un mercado marginal por otro. De ahí que una forma de validar una carrera o una cinematografía sea a través de los premios que se consiguen en Festivales Internacionales, los cuales se han convertido en uno de los principales estándares de verificación para la comunidad cinematográfica regional.

Gran parte de la historia del cine latinoamericano se confunde con la historia de las cinematografías más grandes de la región, la de aquellos países que tanto poblacional cuanto territorialmente disponen de un mercado interno que consume su producción. Hablamos de México, Argentina y Brasil. Durante casi todo el siglo XX estos tres países concentran el 90 por ciento de la producción regional, mientras el 10 por ciento restante se lo reparten los demás países. Durante un período intenso, entre las décadas de 1930 hasta 1950, la producción de estos países, especialmente la de México, consigue distribución regional y personajes de la cultura mexicana, como Cantinflas o Pedro Infante, se convierten en íconos de Latinoamérica. Tras el final de la segunda guerra mundial la influencia mexicana empieza a decaer hasta casi desaparecer poco después. Es por este motivo que Paulo Antonio Paranaguá (2003) habla de un “espejismo industrial” en nuestra región en el sentido de que los intentos mencionados si bien significativos no llegaron a consolidar un verdadero sistema de producción y distribución industrial.

Y es que desde un inicio la región estaría en la mira de la producción norteamericana y sus aparatos de distribución por su potencial como mercado de consumo.

“La gran ofensiva lanzada por Hollywood en los mercados internacionales coincidiendo con la Gran Guerra haría de esta región uno de sus objetivos fundamentales y terminaría por copar sus pantallas, dejando escasos resquicios para la difusión de una

producción autóctona. Acabaron así abruptamente los sueños de pioneros ahora convertidos en meros outsiders.”<sup>30</sup>

No solo eso sino que antes de la segunda guerra mundial países como Argentina adquirirían el 40% de su película virgen en Alemania y el 60% en Estados Unidos. Gracias al conflicto los productores y distribuidores argentinos pasarían a depender enteramente de la provisión de material norteamericano.

Luego de la edad de oro del cine mexicano y a partir de los años sesenta la población de la región desconoce la producción cinematográfica de sus vecinos. Si bien algunas políticas de fomento se consolidan en países de la región, la distribución y circulación de contenidos es prácticamente inexistente. La producción se orienta casi exclusivamente para el mercado interno que, por su parte, también presenta serias dificultades. Festivales de Cine y muestras suplen marginalmente la posibilidad de conocer la producción culturalmente afín de los países latinoamericanos. El mercado es, en esencia, un espacio vedado para la producción autóctona el cual, sin embargo, se encuentra abarrotado por títulos hollywoodenses. La diferente legislación y las realidades asimétricas de los países de la región completan un cuadro donde mandan los intereses de las multinacionales de distribución cinematográfica.

En este contexto, en marzo de 1967 se celebra en la ciudad de Viña del Mar la quinta edición de su célebre Festival de Cine y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, evento que tendría enorme repercusión posterior en el afán de consolidar un movimiento continental de cineastas. Señala Edmundo Aray al respecto:

Permitió verificar la eclosión de un nuevo cine latinoamericano que se manifestaba de manera singular en la formidable carga expresiva de películas de Brasil, Argentina y Cuba, y, al mismo tiempo, evidenció la causa común de los cineastas, dígase la defensa de las cinematografías nacionales emergentes, de su debido espacio en las pantallas, el enfrentamiento a la acción desnaturalizadora de la metrópoli imperial, la búsqueda urgente de nuestra identidad y la

---

<sup>30</sup> Elena, Alberto. Díaz Lopez, Marina. Tierra en Trance. El cine latinoamericano en 100 películas. Alianza Editorial. Madrid. 1999

defensa de la soberanía. Conciencia plena de la <<reafirmación de nuestros pueblos y de sus más legítimas aspiraciones>><sup>31</sup>

En el cine latinoamericano es posible distinguir al menos cuatro períodos. El primero va de los años 30 a los 60, caracterizado por los melodramas y las películas de cabaret. Este período también puede ser llamado de “tradicción y renovación.” (Elena; 1999, pag 11). El segundo período corresponde a los años 60, con un cine comprometido política y socialmente, de denuncia, que se concibe como un arma cultural para la transformación social. Es el llamado Nuevo Cine Latinoamericano que encuentra en el Neorrealismo italiano una referencia formal y conceptual fundamental<sup>32</sup>. Este segundo período finaliza en los años 70 con los golpes de estado, las consecuentes dictaduras y la persecución de muchos cineastas e incluso su muerte o desaparición física. En el cine de la década de los 70 la problemática latinoamericana recibe un tratamiento más intimista y simbólico. El nuevo cine comienza a privilegiar nuevos espacios, como las contradicciones familiares y el humor toma un papel preponderante. La estrategia de los cineastas estaba dirigida a a profundizar un lenguaje propio y, consigo, universal; orientada a impulsar leyes de fomento a la producción y protección al autor y a las incipientes industrias cinematográficas nacionales; el fortalecimiento de los gremios, la generación de movimientos cineclubistas y de redes alternativas de difusión, la generación y preservación de archivos filmicos, normas de comercialización, fondos financieros de fomento, coproducciones, acuerdos bilaterales y multilaterales.

---

<sup>31</sup> Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985 – 2005. FNCL. Diputación de Córdoba. La Habana. 2005.

<sup>32</sup> Entre las características del neorrealismo podemos anotar la menor relevancia que tienen los actores y sus personajes ya que importan más sus condiciones sociales: de vida, trabajo y vivienda. Esto impulsaría una característica central del neorrealismo que consiste en la utilización de personajes reales o actores no profesionales seleccionados en los lugares donde ocurre la acción, con historias de vida cercanas al caos social. Como consecuencia lógica los directores neorrealistas abandonan los estudios de filmación para salir a la calle hacia los lugares donde suceden las historias. El guión, entonces, es mucho más flexible y se da espacio a la improvisación y espontaneidad. Finalmente la paleta cromática se centra en los negros y grises como forma de expresar la época oscura que da lugar al nacimiento de esta corriente cinematográfica. Caro Pío “El Neorrealismo Cinematográfico Italiano” México, Alameda, 1955.

El cuarto período del cine latinoamericano es el que se vive hoy en día, en el cual se manifiesta un fuerte pesimismo acompañado de un humor corrosivo. Es un cine que tiene en común la incorporación de lo lúdico y una caída casi total del principio de impresión de realidad con una fuerte influencia de la estética posmoderna y sus consecuencias formales e ideológicas especialmente en su cinismo y ausencia de solidaridad.

En términos formales podemos anotar unas características aparentemente comunes al cine latinoamericano:

- Bajo presupuesto.
- Tendencias fuertemente localistas y apegadas a la idiosincrasia nativa.
- Generalmente orientado a la denuncia social.
- En ocasiones se plantea como imitación de lo producido en Hollywood y sus efectos especiales.
- De circulación restringida o difusión heroica.
- Resultado mayoritariamente del régimen de coproducción.
- Con cierta tendencia a recurrir al humor aún en situaciones dramáticas.

### **Ibermedia: lo local en lo global.**

Los movimientos de los nuevos cines latinoamericanos estaban orientados a garantizar la continuidad de la producción nacional de cada uno de los países de la región. Ese ha sido un objetivo permanente y por ello actualmente los esfuerzos se orientan a Centroamérica y el Caribe donde aun se registran asimetrías importantes en esta materia y otras. De tal forma que el movimiento civil y ciudadano de los cineastas de la región ha tenido que lidiar con la aparente contradicción de que, ante unas condiciones inapropiadas para el establecimiento de una industria cultural regional, eran los estados los que podían garantizar aquello a través de políticas públicas pero que no censuren ni controlen contenidos. Este empeño integrador de cualquier forma daría sus frutos con la constitución de la CACI: Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas, cuya acta fundacional se firma en Caracas en 1989. A partir de entonces los Estados de la región que adhieren a este organismo asumen la



responsabilidad de organizar internamente instrumentos jurídicos, normas, instituciones y planes de fomento que garanticen una continua producción cinematográfica nacional. Siendo que el Ecuador suscribe este y otros acuerdos en Caracas en 1989 y que cine ecuatoriano participa de la totalidad de características descritas para el cine latinoamericano bien vale revisar ciertos aspectos del principal programa de fomento del cine de la región, el Programa Ibermedia.

La política cinematográfica del Ecuador hace parte de una red de política cultural regional. Tal como se mencionó en el capítulo II la creación del acuerdo de coproducción latinoamericano, firmado por las autoridades culturales iberoamericanas en 1998, fue un impulsó fundamental para la constitución de una normativa nacional sobre el tema. Producto de dicho acuerdo se creó el programa Ibermedia, como encargado de la realización y ejecución de los acuerdos de coproducción, recursos públicos entregados por los países miembros. Dicho programa de coproducción ha financiado, entre 2010 y 2013, a ocho largometrajes nacionales, y aunque parecería un número bajo, si se toma en cuenta la cantidad de estrenos en el mismo periodo de tiempo (descontando al año 2010 dado los requerimientos técnicos de post producción) es una cifra significativa, pues correspondería a un aproximado del 40% de la producción nacional. 40 proyectos apoyados entre 2008 y 2013 por la suma de 1'852.384 dólares es lo que el Programa Ibermedia ha invertido en el cine ecuatoriano. A continuación un comparativo de los recursos aportados por el programa Ibermedia para cada película ecuatoriana, frente al total de aportes obtenidos del CNCINE:

**Cuadro 2.**

**Aportes de Ibermedia a producciones de Ecuador (8 casos).**

<b>Nombre del largometraje</b>	<b>Monto y categoría IBERMEDIA</b>	<b>Monto total CNCINE</b>
<i>En el nombre de la hija</i>	Coproducción (\$80.000 USD) y 'Delivery' (\$10.000 USD.). Total: \$90.000 USD.	\$71.000 USD
<i>Mono con Gallinas</i>	Coproducción (2010) \$80.000 USD	\$100.000 USD.

<i>Ciudad sin sombra.</i>	Coproducción (2011) \$55.000 USD	\$70.000 USD.
<i>Feriado.</i>	Coproducción (2011) \$90.000 USD	\$50.000 USD.
<i>Pescador.</i>	Coproducción (2010) \$100.000 USD.	\$90.000 USD.
<i>Saudade.</i>	Coproducción (2011) \$90.000 USD.	\$91.250 USD.
<i>Sin otoño, sin primavera.</i>	Coproducción (2011) \$85.000 USD	\$90.000 USD.
<i>Tres.</i>	Coproducción (2010) \$85.000 USD	\$60.000 USD.

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de CNCINE (Anexo III)

De las películas financiadas por Ibermedia, tan solo una de las mencionadas en este grupo (*Ciudad sin sombra*) no obtuvieron sino solo un estímulo del CNCINE, las demás clasificaron en varias categorías. Los recursos entregados varían entre cada largometraje, sin embargo es posible señalar que dichos recursos fluctúan en los casos más extremos entre + \$40.000 USD y -\$ 20.000 USD frente a los fondos otorgados por el CNCINE.

### **Proyectos beneficiarios en más de una convocatoria.**

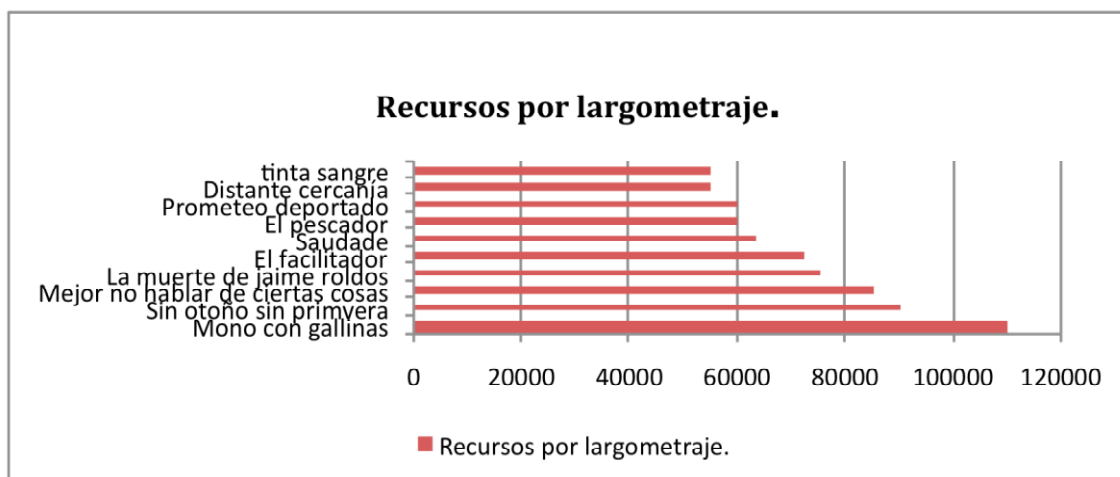
“El cine ecuatoriano es castellano, urbano europeizado y anglo-norteamericano. No es kichwa, no es shuar, no es afroecuatoriano, desde el punto de vista de los resultados frente al público, frente a la crítica y la opinión pública, el cine ecuatoriano se percibe como quiteño, no se percibe como ‘nacional’.” (Luzuriaga: 2014)

Sobre esta base más lo que hemos apuntado sobre los aspectos compartidos por el cine de la región podemos identificar la mano invisible de la comunidad epistémica del cine latinoamericano en los proyectos que han sido beneficiados repetidas veces en convocatorias operadas por distintos jurados que no se conocen entre sí, que emiten criterios no vinculantes para futuros jurados pero que comparten un aire de familia por el parentesco epistemológico que comparten. Es importante subrayar que las bases de

los fondos concursables obligan a todos los proyectos, especialmente a los beneficiarios de una convocatoria anterior, a participar nuevamente desde cero, es decir, el hecho de que un proyecto hubiese recibido el apoyo para la escritura o desarrollo, por ejemplo, no garantiza el apoyo en la etapa de producción o rodaje, el proyecto debe volver a participar.

De los datos anteriores es posible extraer algunas conclusiones. Solo una película de desarrollo comunitario ha ganado más de un estímulo, además dicha producción es dirigida por un documentalista con trayectoria en lo audiovisual. Los premios se concentran en cuatro categorías: producción, post producción, guion y distribución, siendo las dos primeras las de mayor costo por sus requerimientos técnicos. Así mismo no hay una diferencia porcentual en los estímulos del CNCINE entre documental y ficción, los recursos se distribuyen equitativamente. Tomando en cuenta las diversas categorías de los fondos concursables, así como las distintas etapas de realización de un proyecto audiovisual, a continuación señalo una serie de películas que fueron beneficiarias más de dos veces, lo cual sin duda les permitió adelantar el proyecto de mejor forma.

**Gráfico 3.**



Fuente: CNCINE y El Comercio (2014)

**Gráfico 4.**



Fuente: Elaboración propia a partir de datos de CNCINE (Anexo III)

Las sinopsis completas de los proyectos beneficiados se encuentran en el Anexo II.

### **Festivales, circulación internacional del cine local o los daños colaterales del “efecto Rotterdam”.**<sup>33</sup>

Un criterio de validación o una manera de medir la aceptación de los productos cinematográficos es la circulación que estos alcanzan en festivales internacionales, pues son estos espacios de exhibición y relacionamiento entre productores, realizadores y públicos que permiten ampliar la exposición de la obra. Los festivales se han

<sup>33</sup> El efecto Rotterdam es una expresión acuñada por el crítico chileno Gonzalo Maza quien señala que desde 1995 el Festival de Cine de Rotterdam selecciona para su competencia oficial únicamente primeras o segundas películas siendo un festival que se propone como una vitrina para el nuevo talento no solo de Europa sino también de cinematografías “emergentes” de Asia, Medio Oriente, Europa del Este, África y América Latina. Dice Gonzalo Maza que “la estrategia de Rotterdam, que le ha ganado un espacio muy influyente en el concierto de festivales del mundo en poco tiempo, apunta precisamente a descubrir talento “nuevo”: o directores que hacen sus primeras películas, o que provienen de países fuera de la órbita Europa Occidental-Estados Unidos, o que siguen haciendo películas de bajo presupuesto. Los triunfos de esos nuevos directores, de alguna manera, se transforman en triunfos de Rotterdam.” En: <http://www.lafuga.cl/para-que-sirven-los-festivales-de-cine/304>

transformado en “la hoja de vida” de las películas y sus directores aunque en efecto amplían el público local y logran dar resonancia a filmes aún no exhibidos en el espacio nacional, como también dan continuidad a la proyección de productos tras su retirada de salas de cine locales las cuales, por lo general, las ofertan un tiempo muy limitado. Una de las nociones de valor de mayor penetración dentro de las comunidades epistémicas del cine latinoamericano es esta que señala a los festivales como el curriculum de las películas. Estos tienen, por tanto, un valor estratégico.

El efecto Rotterdam hace referencia a una lógica perversa que rodea al circuito de festivales en todo el mundo y hace referencia a la influencia que los festivales de cine y su orientación, o moda, han llegado a tener en la determinación de las políticas de fomento a la producción así como en los fondos internacionales existentes para el financiamiento del cine. Las películas que han ganado premios incluso en los festivales más importantes y reconocidos no garantizan, necesariamente, su distribución internacional. Pero lo que si permiten es posicionar el nombre de un director dentro del campo de expertos, agentes en mayor o menor medida de la comunidad epistémica del cine. Esto es algo que muchos jurados conocen.

Entonces, caemos en una dinámica cultural no exenta de histeria: un director tiene dos películas para demostrar que es “un autor” o tiene un cine “propio”, o para hacer la suficiente cantidad de conexiones para ser apadrinado por alguien que ya está adentro del círculo de hierro del comercio del cine off-Hollywood. Tenemos, entonces, que los directores deben hacerse notar con rapidez, y ello trae un riesgo que con rapidez se constata en los festivales de cine. Para los realizadores deja de importar la exploración de estrategias narrativas, y empiezan a ser más importantes las estrategias de visibilidad. O dicho de otra manera: ¿Qué clase de película debo hacer para hacerme notar? (Maza: 2014)

Desde este punto de vista los encuentros internacionales de cine sirven como espacio para el levantamiento de recursos para proyectos emergentes que necesitan fondos para cerrar las etapas de producción y post producción, lo que permite avizorar a los estímulos locales como un eslabón más dentro de la cadena de elaboración audiovisual.

A continuación un breve listado de las películas ganadoras de reconocimientos en festivales y muestras de cine internacionales por año tras su estreno.

2014:

- “Feriado” (2014) Director: Diego Araujo. Generación, Festival de Berlín.

2013:

- “La muerte de Jaime Roldos” (2013) Directores: Manolo Sarmiento y Lisandra sarmiento, Mejor documental, Cinelatino, Toulouse, Festival latino de Chicago, Festival Latino-americano de Sao Pablo;
- “El Grill de Cesar” (2013) Directora: Daniela Merino. Mejor documental, Cine Latino de Toulouse.

2012:

- “Mejor no hablar de ciertas cosas” (2012) Director: Javier Andrade. Mejor película muestra de cine latino Cataluña. Festival de Lleida;
- “Sin Otoño, sin Primavera” (2012) Director: Alfredo Mora Manzano, Mención de Honor, Global Fil Initiative;
- “La Llamada” (2012) Director: David Nieto premio del público en el XX Festival Ibero- Americano CINESUL Best International Film Oregon;

2011:

- “Con mi Corazon en Yambo” (2011) Directora: María Fernanda Restrepo. Premio del Jurado y del Público, Festival De Femmes. Mejor Documental, Festival de la Habana Premio Dirk Vandersypen, Bélgica, mejor documental), FIDOCS, Chile, Premio del público;
- “Pescador” (2011) Director: Sebastian cordero. Festival de cine de Guadalajara, mejor actor/ Festival de Cartagena, mejor actor.
- “En el nombre de la Hija” (2011) Directora: Tania Hermida. Premio Caminos, Nuevo cine latinoamericano.;
- “Abuelos” (2011) Directora: Carla Valencia. BAFICI, É Tudo Verdade, Encuentros de América Latina de Toulouse, Festival de Cine africano, Asia y América Latina de Milán, Premio EICTV DocBsas, International Documentary Festival Amsterdam.

2010:

- “Prometeo deportado” (2010) Director: Fernando Miele. Mejor Guion, Festival de Cine Jibara.  
2009:
- “Rabia” (2009) Director: Sebastián Cordero. Festival Internacional de Cine de Tokio, Premio Especial del Jurado / Festival de Cine de Guadalajara Mejor actor/ director / fotografía/ Festival de cine de Málaga, mejor película, mejor actor de reparto y fotografía;
- “La Churona” (2009) Directora: María Cristina Carrillo. Nuevo cine latinoamericano, premio alba cultural;
- Impulso (2009) Director: Mateo Herrera. Premio Gran Flechazo del Encuentro de cine de América Latina en el XXI Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse.

### **Asistencia a Salas.**

La política de fomento cinematográfico surge con la idea de superar las desigualdades entre las producciones locales y el mercado cinematográfico internacional en la competencia de mercado, y aunque su objetivo primordial no implica necesariamente la demanda por una amplia asistencia a salas, es inevitable relacionar la política cinematográfica con la audiencia de las películas financiadas. Cruzando los datos de los portales El Universo (2013) y Agencia Andes (2012) es posible determinar un histórico de audiencias entre los años 2006 y 2013.

1. “Qué tan lejos” (2006) 220 mil espectadores.
2. “Con mi corazón en Yambo” (2011) 150 mil espectadores.
3. “A tus espaldas” (2011) 110 mil espectadores.
4. “Pescador” (2009) 105 mil espectadores.
5. “Mejor no hablar de ciertas cosas” (2013) 53 mil espectadores.
6. “La muerte de Jaime Roldós” (2013) 50.123 espectadores.
7. “No robarás (a menos que sea necesario)” (2013) 35 mil.
8. “Mono con gallinas” (2013) 35 mil aproximadamente<sup>34</sup>.
9. “Estrella 14” (2013) 20 mil.

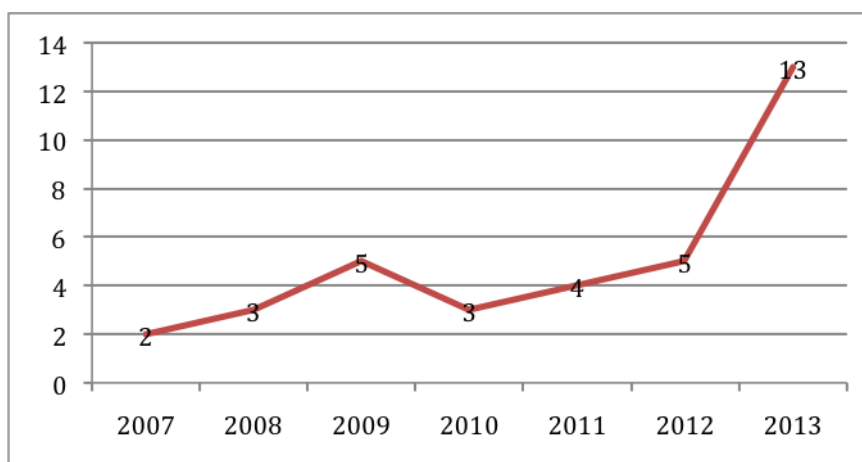
---

<sup>34</sup> El portal web Plan V, afirma que fueron 40 mil los espectadores para esta película.

10. “El facilitador”, (2013) 15 mil.

Es posible ver de las cifras, un progresivo descenso en el número de asistentes a las salas de cine, sin embargo este se relaciona también con el número de producciones estrenadas.

**Gráfico 5**  
**Estrenos nacionales 2007-2013**



Fuente: CNCINE (2014)



## CAPÍTULO IV CONCLUSIONES

La industria cultural hegemónica, cinematográficamente expresada en la montaña rusa de su cine, ha consolidado la lógica de producción en serie utilizando no solo tecnología de punta para incrementar su productividad sino los más sutiles mecanismos de narración e identificación del espectador con lo narrado, de manera tal que, por repetición hasta el cansancio, ha formado y forma el gusto de sus consumidores en el mundo entero.

Hasta finales del siglo XX e inicios del XXI se registran testimonios sobre los esfuerzos que delegados de la MPAA (Motion Picture Association of America) hacían en Latinoamérica para evitar la promulgación de leyes de fomento. Pero hoy la división cinematográfica de la gran industria cultural no se opone a la creación de mecanismos de fomento nacional al menos por dos razones: porque estos se han transformado en fuente de reserva de talento y temáticas para su propia renovación y porque no molesta la distribución, exhibición, circulación y consumo de los contenidos de esa industria en los países donde existen leyes e institutos de fomento. En un promedio general en todo el hemisferio occidental, tomando en cuenta las enormes asimetrías institucionales y normativas de países como algunas potencias europeas, que cuentan con restricciones y medidas proteccionistas a favor de su producción doméstica, hasta aquellos donde no existe norma ni institución alguna, la prevalencia de contenidos de la gran industria norteamericana supera cómoda y ampliamente el 90% de la cuota de mercado o *market share* en todo el hemisferio. Desde inicios del siglo XXI el consumo de cine en el mundo crece anualmente un 6%.<sup>35</sup> Como ejemplo solo en 2008 el consumo global alcanzó la cifra de 105.751 millones de dólares. Estados Unidos produce cerca de 800 películas cada año, centenas de series de televisión y miles de horas de videojuegos.

---

<sup>35</sup> Fuente: BMO Capital Markets

En los países de América Latina, al igual que en Europa cuya tradición institucional y normativa seguimos en este campo también, los diferentes eslabones del sector audiovisual demandan distintos tipos de normas y políticas para su tratamiento: fomento para la producción, regulación y control para la distribución y consumo. Qué quiere decir esto? Que la producción nacional de contenidos audiovisuales y cinematográficos no puede prosperar sin políticas públicas de fomento porque se trata de un sector que, bajo las condiciones de nuestra realidad, no desarrollará músculo industrial por su propia cuenta. Mientras que el sector de la distribución y exhibición entre nosotros se desarrolla por sí solo, sin necesidad de políticas de fomento, crédito o apoyo, porque opera dentro del mercado global como herramienta de divulgación de los contenidos de la gran industria. Este sector demanda políticas de regulación y control a favor de la producción nacional, de tal forma que lo que se produce localmente pueda ser ofrecido al consumo. Lo que muchos autores de la región se niegan a reconocer es que el gusto de las audiencias se forma a través de la repetición en el consumo de determinadas fórmulas narrativas. Y, sin duda, ese es el verdadero territorio en disputa.

Nótese precisamente que a diferencia de otros campos donde existen contrapartes institucionales que facultan el relacionamiento con otros países, en Estados Unidos no existe Ministerio ni Secretaría de Cultura, así como no hay un símil a los institutos nacionales de fomento cinematográfico tan comunes en la realidad europea y latinoamericana. La producción opera desde una lógica privada plenamente industrial y de negocio orientado a un mercado local y global que domina cómodamente y sobre el cual ha impuesto su modelo de cultura, con patrones, estereotipos, roles y espacios preasignados subalternos para las demás culturas del mundo.

Por otro lado, como si la lógica que acabamos de reseñar no fuese evidente, de manera a veces ingenua o simplemente despreocupada, existe una bien constituida comunidad epistémica dentro del cine latinoamericano que asesora a los organismos de fomento y participa de los procesos de selección de proyectos de la mayoría de países de la región, que han adoptado un sistema de asignación de recursos a través de expertos que si bien, en nuestro caso, ha permitido combatir la discrecionalidad y el provincianismo del pasado, han privilegiado unas estructuras de enunciación, unos

criterios de validación y unas formas de articulación con la gran industria cultural hegemónica que si bien ha incorporado al Ecuador a circuitos internacionales, regionales e interregionales implican, a su vez, una suerte de *aggiornamento* marginal a la misma. Explico por qué en palabras de Octavio Getino:

Más de 35 mil pantallas cinematográficas<sup>36</sup> diseminadas en todas las ciudades de Estados Unidos y un volumen de espectadores que en 2003 se aproximó a los 1.600 millones por año –equivalente a una concurrencia de más de 5 veces por persona al año, con un promedio de 5,8 USD la entrada– explican la recaudación media anual que superó en dicho período los 9 mil millones de dólares en las salas locales –sin contar las otras ventanas de comercialización y las recaudaciones en el resto del mundo– lo que convierten a la industria del cine de este país en la más poderosa del mundo, la única de carácter efectivamente internacional.

Su dominio de las pantallas a escala internacional –superior al 90% como promedio– no se compadece sin embargo con la presencia de otras cinematografías en los cines locales, las que apenas representan el 2% de los títulos que se ofrecen a sus espectadores. (Getino: 2006. Pg. 10)

Lo cual significa que a pesar de la existencia de políticas de fomento locales o regionales, las cuales efectivamente han disparado y consolidado una producción doméstica, nuestras cinematografías tienen mínimo impacto en el consumo de contenidos por parte de la ciudadanía, la cual está sometida a una dominación cultural de mercado. Los seres humanos son la suma y resultado de los hábitos que adquieren a lo largo de la vida y una costumbre disfuncional puede llegar a naturalizarse. No bastan las políticas de fomento si no vienen acompañadas por mecanismos regulatorios que equilibren la posibilidad de acceso a contenidos nacionales, o simplemente diversos, y que, por esta vía, disputen el gusto y las mentes de la ciudadanía.

Ecuador no ha sido la excepción y nos hemos sumado a la corriente central en la implementación de políticas culturales creadas bajo la matriz conceptual de la economía de la cultura, la cual asigna recursos a través de la metodología reseñada arrojando contenidos de calidad pero que son poco vistos por la población nacional pues no tienen

---

<sup>36</sup> En Ecuador existen 220 pantallas en todo el territorio nacional.

la fuerza comercial para repetirse hasta el cansancio, tal como es una de las normas de la industria cultural.

Si bien el proceso de selección de proyectos cinematográficos en el Ecuador implementa un sistema participativo facilitando la expresión de una diversidad cultural hasta entonces oculta y sin vías de escape, rompiendo con prácticas discrecionales de la vieja institucionalidad cultural del Ecuador y su clientela, el esfuerzo orientado hacia la expresión de la mayor cantidad de puntos de vista diversos y posibles termina saturado por la reiterada presencia de temáticas que, a su vez, resultan favorecidas repetidamente por los distintos jurados participantes de los comités de selección del Consejo Nacional de Cinematografía. Más de 70 personas de distintas nacionalidades que conforman estos jurados desde su fundación hasta la presente fecha operan guiados como miembros de una suerte de “colegio invisible” que los hace compartir una orientación y un aire de familia. Esto se refleja en los proyectos seleccionados que han consolidado una corriente principal en el cine ecuatoriano con la temática reiterada de la adolescencia de sus autores, los cuales son, además, mayoritariamente de origen quiteño. Es así que el Ecuador cuenta hoy con un caleidoscópico retrato cinematográfico de la clase media serrana de los últimos 25 años.

Los jurados de selección del Cncine operan la estructura estructurante de las convocatorias en las políticas de fomento y ciertamente lo hacen como miembros de la comunidad epistémica del cine latinoamericano, la cual consciente o inconscientemente ha definido un rol para el cine de la región. La mecánica del concurso público con jurados de selección establece también una situación de partida que garantiza mínimas condiciones de igualdad para todos los participantes, pero que no contempla la formación previa de cada uno de ellos así como su capital cultural. Se trata de un factor determinante al momento del *pitching* durante las entrevistas de selección, pues en ese momento se definen afinidades, o no, con los miembros de cada comité los cuales, finalmente, seleccionan proyectos de acuerdo a su propio *habitus*.

Aunque también se implementan estrategias de formación para reducir las brechas de aprendizaje entre cineastas del centro y las periferias del Ecuador, finalmente

la selección de proyectos responde también a una visión que otorga una importancia de primer orden al reconocimiento social que en potencia estos puedan tener, fundamentalmente en su recorrido por festivales. En esta vía las narrativas comunitarias, indígenas, nativas o subalternas encuentran de manera lógica un callejón sin salida para su realización.

Las políticas implementadas en Ecuador durante el período 2007-2013 orientadas a fomentar la producción cinematográfica nacional en efecto la impulsan cuantitativamente de manera notable: el sector crece más de 300% en términos de proyectos producidos y estrenados. El país supera la etapa de una cinematografía intermitente, casi inexistente. Desde 2007 hasta el presente se registran más de 4 estrenos nacionales en el circuito comercial por año alcanzando un promedio anual sobre los 200.000 espectadores. Esto implica que al menos un millón y medio de espectadores, entre 2007 y 2013, han consumido cine nacional de al menos 84 millones de espectadores en total<sup>37</sup>, es decir, se trata de una asistencia todavía minoritaria frente a los contenidos de la gran industria cultural. El mercado local expresa su preferencia por los *blockbusters*. Ciertamente el ecuatoriano promedio que tiene acceso a salas de cine forma parte de la cultura de masas, descrita y definida por Adorno, y consume acríticamente los contenidos que se le proveen para olvidar sus sufrimientos y reasumir su rol, “odiando al oprimido y amando al opresor”, sin que se cuestione el por qué de las cosas.

Se puede plantear entonces que las políticas públicas hacen posible, en primer lugar, más que el germen de una industria cultural nacional una suerte de resistencia simbólica frente a la cultura hegemónica. Insistir en el valor inmaterial de las expresiones culturales, y las películas como una de ellas, no es menos importante frente a quienes argumentan el fracaso comercial del cine local, pues se abren, además, esos retos pendientes en materia de formación de gustos así como la definición de una normativa de mayor alcance que permita ampliar el rango de las políticas públicas al campo de la circulación y la comercialización.

---

<sup>37</sup> Poniendo un modesto promedio de 12 millones de espectadores por año.

Las contribuciones de películas documentales como *Mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós*, títulos emblemáticos de este período de fomento, para recuperar la memoria histórica y social de los ecuatorianos, se han transformado en ejemplos de que, bajo cualquier premisa, las políticas culturales que permiten la expresión de la diversidad son necesarias por el valor intangible que ostentan, desdiciendo así los argumentos de quienes señalan que es el éxito comercial el que debe guiar la selección de proyectos y la asignación de recursos públicos. Ciertamente, más allá de los resultados en términos cuantitativos la existencia de obras de calidad que se transforman en testimonio de una época hacen evidente la necesidad de esas políticas culturales.

La existencia de estas políticas públicas para la cultura es, sin duda, un indicador importante del estado de desarrollo económico de la sociedad ecuatoriana que se permite niveles de acumulación que, a su vez, facilitan que, aunque modestamente, se puedan llevar adelante procesos de inversión económica inicial y redistribución en actividades culturales desde el enfoque de la economía de la cultura. El Ecuador se ha sumado, a través de las políticas de fomento del cine nacional, en particular, y del arte y expresiones culturales en general, a la dinámica de aquellos estados que atienden el sector de las artes y la cultura como contenedor de valor no solo material y económico sino también simbólico e inmaterial, el cual contribuye sin duda a mejorar la vida de las personas.

No será la acción individual heroica, al mejor estilo hollywoodense, propiciada por algún paladín elegido, pero aun desconocido, lo que salve nuestras expresiones culturales generando las respuestas necesarias a cada uno de los problemas planteados, sino la acción colectiva organizada, consciente y repetida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1971) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur
- Anaverre, Ari; Breton, Albert; Gallagher, Margaret. Et Al. (1982) *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Paris- México: Fondo de Cultura Económica- Unesco.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Ítaca Editorial.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.
- Cosette, Castro (2007) *Las industrias de contenidos en Latinoamérica*. Informe de grupo de trabajo ELac2007. Versión en digital:  
En: [http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/Gdt\\_eLAC\\_meta\\_13.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/Gdt_eLAC_meta_13.pdf)
- Echeverría, Bolívar (2003) *Introducción*. En: Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Ítaca Editorial.
- García Serrano, Federico (2009) *Las técnicas del "pitching" en el mercado audiovisual español: del caramelo al guión*. In Congreso Internacional Brand Trends, 16/02/2009, Valencia. Enlace web: <http://eprints.ucm.es/8577/>. Fecha de consulta (14/5/2014)
- Granda, Wilma. (1995). "El cine silente en Ecuador (1895-1935)". Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana - Cinemateca Nacional - UNESCO.
- Honneth, Axel (1998) *Teoría Crítica*. En: Guiddens, Anthony; Turner, Jhonathan Et. Al. (1998) *La teoría Social*, Hoy. Madrid: Alianza Editorial.
- Jaén, Manuel; Piedra, Laura (2006) *Los efectos redistributivos de la política cultural en España*. Revista Oikos. Número 6, año IV. Diciembre de 2006. Sevilla: Observatorio Andaluz de políticas culturales. Pp: 26- 36. Edición en digital en: [http://www.oikos.org.es/mnu\\_ec/pdf\\_ec6/art\\_efectos.pdf](http://www.oikos.org.es/mnu_ec/pdf_ec6/art_efectos.pdf)
- López Jaramillo, María Fernanda. (2013). "Democratización y democracia cultural". En: Arteaga, Christian. Ed. (2013). *Culturas y política cultural en el DMQ: Una colección de ensayos*. Quito. Secretaría de Cultura. Instituto de la Ciudad.
- Roth, André Noël (2002) *Políticas Públicas. Formulación, implementación y evaluación*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- Mattelart, Armand; Piemme, Jean-Marie (1982) *Las industrias culturales: génesis de una idea*. En: Anaverre, Ari; Breton, Albert; Gallagher, Margaret. Et Al. (1982) *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Paris- México: Fondo de Cultura Económica- Unesco.
- Ortiz, Renato (2004) *Mundialización y Cultura*. Bogotá. Convenio Andrés Bello.
- Palma, Luis Antonio; Aguado, Luis Fernando, (2009). *Economía de la Cultura, una nueva área de especialización de la economía*. Versión digital en: <http://www.economiainstitutional.com/pdf/No22/lpalma22.pdf>
- Poole, Deborah. 2005. "An Excess of Description: Ethnography", *Race and Visual Technologies*. Annual Review of Anthropology, No.34
- Poole, Deborah. 1997. *Visión, raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Princeton University Press, New Jersey.

- Rodríguez Ferrándiz, Raúl. (2009) Tiempos de cambio. Industrias culturales en clave posindustrial. Revista Telos. Versión digital en: [http://193.145.233.67/dspace/bitstream/10045/14493/3/revista%20TELOS%20Tiempos%20de%20cambio\\_%20Industrias%20culturales%20en%20clave%20posindustrial.pdf](http://193.145.233.67/dspace/bitstream/10045/14493/3/revista%20TELOS%20Tiempos%20de%20cambio_%20Industrias%20culturales%20en%20clave%20posindustrial.pdf)
- Rifkin, Jeremy (2000) La era del acceso. Revolución de la nueva Economía. Barcelona: Paidós.
- Serrano, Jorge Luis. (2001). “El nacimiento de una noción: apuntes sobre cine ecuatoriano”. Quito: Ediciones Acuario.



**Documentos y otras Fuentes:**

“Catálogo Cine Ecuatoriano 2014” – Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador – CCINE. <http://www.cncine.gob.ec/catalogo2014/#1/z>

Ley No. 29 - Ley de Fomento al Cine Nacional Ecuatoriano  
<http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/ec/ec059es.pdf>

Measuring the economic contribution of the cultural industries. A review and assessment of current methodological approaches. 2009 FRAMEWORK FOR CULTURAL STATISTICS HANDBOOK NO. 1. UNESCO. 2009. En: <http://www.uis.unesco.org/Library/Documents/framework-cultural-statistics-hbk-1-measuring-economic-contribution-cultural-industries-2012-en.pdf>

Nota de prensa: “2013: Un año para el cine ecuatoriano”. El Universo. 26 Diciembre/ 2013. <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/12/26/nota/1957856/2013-ano-cine-ecuadoriano>

Página Asociación de Cineastas del Ecuador –ASOCINE–.  
<http://www.asocine.org/web/>

Página Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador –CNCINE–.  
<http://www.cncine.gob.ec/homecncine.php?c=43>

PLAN NACIONAL DE CULTURA DEL ECUADOR 2007: “Un camino hacia la revolución ciudadana desde la cultura 2007-2017”. Octubre/ 2007.

<http://oegpc.flacsoandes.org/sites/default/files/Plan%20Nacional%20de%20Cultura%20del%20Ecuador%2021-11-07.pdf>

PLAN NACIONAL DE CULTURA DEL ECUADOR 2011: “Políticas para una Revolución Cultural”. Ministerio de Cultura. Julio/ 2011.

<http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2013/04/Revolucion-Cultural-2011-Folleto.pdf>

Reglamento de la Ley de Fomento del Cine Nacional - (Decreto No. 1969)  
<http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/ec/ec060es.pdf>

Reglamento de Concursos Proyectos Audiovisuales y Cinematográficos  
[http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/26382.reglamento\\_fomento.pdf](http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/26382.reglamento_fomento.pdf)

Agencia Andes: <http://www.andes.info.ec/cultura/4602.html>

El Universo: <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/12/26/nota/1957856/2013-ano-cine-ecuadoriano>

## ANEXOS

Sinopsis de los proyectos beneficiados más de una vez por Cncine y detalle de las categorías adjudicadas.

**Mono con gallinas** (2013) Película resultado de una coproducción ecuatoriano-argentina y que fue dirigida por el ecuatoriano Alfredo León León, estrenada en septiembre del 2013 en las salas de cine ecuatorianas. El rodaje de la cinta se lo realizó en las ciudades amazónicas de Puyo y Shell Mera. La cinta está basada en la historia de vida del tío abuelo del director, Jorge León Chávez quien cuando tenía 18 años fue soldado y partícipe en los combates del conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú en el año de 1941.

Aunque la historia que se lleva a la pantalla tiene varias partes de ficción, la historia se desencadena a partir del secuestro de Jorge, por parte del ejército peruano por varios meses. El protagonista va a parar en Iquitos, pueblo del Perú y es mantenido cautivo por varios meses, lo que provoca que el ejército ecuatoriano lo de por muerto. Si bien el conflicto será uno de los temas que desarrolle la película, la trama se desenvuelve alrededor del cautiverio del protagonista y los conflictos a su alrededor.

Proyecto apoyado por el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (Cncine) organismo que le otorgó el premio para el desarrollo y producción en el año 2007 por su guión.

Número de veces beneficiario: 4

1. 2007: Desarrollo de guiones y proyectos de ficción
2. 2008: Producción de largometraje de ficción
3. 2012: Postproducción y finalización de largometraje de ficción
4. 2013: Distribución.

**Ochenta siete** (2014): Dirigida por Daniel Andrade y Anahí Hoenesein, cuenta la historia de Pablo, Andrés y Juan, vecinos, amigos y confidentes. Adolescentes de clase media que crecen en Quito durante los años 80. Juan ha escapado de su casa

intentando evitar que lo cambien a una escuela militar. Andrés se cuestiona las historias que su madre le cuenta sobre la ausencia de su padre. Pablo vive en una ansiedad constante a causa de las inclinaciones políticas de su familia y la posibilidad de que éstas los lleven a la cárcel o a una situación peor. Pablo y Andrés ayudan a Juan a esconderse en una casa abandonada donde experimentarán sensaciones por primera vez creando fuertes lazos de unión entre ellos. Lazos que se romperán irremediabilmente causando el regreso de Pablo a su natal Argentina. Cuando él y Andrés finalmente se reúnen quince años después no tendrán otra opción que la de hacer algo que no han podido hacer en 15 años: enfrentar lo que le pasó a Juan.

Número de veces beneficiario: 4

1. 2007: Desarrollo de guiones y proyectos de ficción
2. 2008: Producción de largometraje ficción
3. 2013: Postproducción y finalización de largometraje
4. 2014: Promoción y distribución

**Sin otoño, sin primavera** (2012): Dirigida por Iván Mora Manzano, fue bautizada por su mismo director como “una balada punk”. La película está centrada en la historia de nueve jóvenes guayaquileños, quienes llegan a entrelazar sus historias en situaciones o lugares de la ciudad de Guayaquil. La película no sólo es el retrato de una generación que se niega a crecer y a afrontar sus problemas, sino que también es un espejo de la sociedad en la que vivimos, arraigada a convenciones sociales; estos personajes sea por varios meses, días u horas deciden escaparse de sus rutinas y vivir de forma anárquica su día. Una de las formas que tiene para hacerlo es consumiendo grandes cantidades de drogas, medicamentos y alcohol, uno de los temas transversales abordados en el largometraje.

Número de veces beneficiario: 3.

1. 2007: Desarrollo de guión;
2. 2008: Producción de largometraje;
3. 2011: Posproducción de largometraje

**Con mi corazón en Yambo** (2011) Dirigido por María Fernanda Restrepo, este documental puede ser de los trabajos más cuidados, sistemáticos y sensibles del cine ecuatoriano. La documentalista asume el reto de hablar uno de los hechos históricos más trascendentales de las últimas décadas de la historiografía nacional: el Caso Restrepo; ocurrido el 8 de enero de 1988, desde sus propios recuerdos y como una forma de enfrentar al olvido sistemático y la pérdida de memoria.

La desaparición de Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo Arismendy, tema central desde donde se desenvuelve el filme, fue declarada como declarado crimen de Estado en años posteriores y representa no solo un período oscuro dentro del escenario político de la historia ecuatoriana, sino también se convirtió en el estandarte de lucha de un pueblo por recuperar su memoria y exigir explicaciones sobre las decisiones que se tomaron desde las esferas de poder.

El documental de Restrepo, hermana menor de los desaparecidos, quienes fueron asesinados a las edades de 17 y 14 años respectivamente por parte de la Policía Nacional, es uno de los documentos claves para visibilizar como a partir del arte pueden enfrentarse procesos violentos y resignificarlos logrando una reflexión sobre el pasado, una recuperación de la memoria y una autocrítica del futuro.

Número de veces beneficiario: 3

1. 2007 Producción de largometraje documental
2. 2009 Post-producción de largometraje documental
3. 2011 Distribución y exhibición

**El Facilitador** (2013): Película chileno-ecuatoriana dirigida por Víctor Arregui y escrita por Víctor Arregui, Anahí Hoeneisen y Joaquín Carrasco. La cinta cuenta con las actuaciones de María Gracia Omega, Francisco Febres Cordero, Juan Carlos Terán y Marco Bustos. Tercera película del director Víctor Arregui después de *Fuera de juego* (2002) y *Cuando me toque a mí* (2008), fue estrenada en noviembre del 2013 como parte de la programación de la tercera edición del Festival de cine La Orquídea en la ciudad de Cuenca. La historia gira alrededor de Elena, hija de un hombre de negocios,

quien regresa a Ecuador por pedido de su padre quien está enfermo. A partir de su vuelta empiezan a desarrollarse una serie de eventos, trascendentales, para la comprensión de la cinta.

Número de veces beneficiario: 3

1. 2009 Producción de largometraje ficción
2. 2012 Postproducción y finalización de largometraje de ficción
3. 2013 Distribución

**Distante Cercanía** (2013) Película dirigida por Alex Slencker, *Distante Cercanía* es la historia de un hombre quien en 1945 pasa de ser un empleado bancario para convertirse en banquero y posteriormente en alcalde de San Francisco de Yumbaña, pueblito en medio de los Andes ecuatorianos. La historia empieza con un fraude en el que se embarca su protagonista, con este negocio, la vida del protagonista cambia para siempre; la cinta está dividida en tres partes y un epílogo, que puede ser visto como los estados del poder, su ausencia, obtención, disfrute y caída experimentados a partir del protagonista.

La película fue estrenada en las salas de cine y contó con una aceptación buena por parte del público quien acudió a ver la película en las salas. Además luego fue transmitida en señal abierta por televisión nacional. Además fue el resultado de once años de investigación sobre la historia del Ecuador en los años cuarenta. Fue grabada en 2011, en y sus escenarios transcurren en el Centro Histórico de Quito y parajes de la Sierra.

Número de veces beneficiario: 3

1. 2007 Desarrollo de guiones y proyectos de ficción
2. 2010 Producción de largometraje de ficción
3. 2012 Postproducción y finalización de largometraje de ficción

**Pescador** (2011) Dirigida por el afamado director ecuatoriano Sebastián Cordero, la cinta está basada en una noticia que conmocionó a la sociedad ecuatoriana,

la llegada de un cargamento de droga a un pueblito de Manabí y que fuera encontrada por un pescador del lugar. La noticia que fue narrada a partir del género de crónica fue escrita por Fernando Andrade y publicada en una revista nacional con el título de “Crónica de un pescador de coca”.

La película narra los sucesos desde que Blanquito, interpretado por Andrés Crespo, encuentra el cargamento de cocaína en el poblado de “El Matal” y decide venderlo en ciudades como Manta, Guayaquil y Quito, en medio de la venta y para procurar escapar de la justicia, no solo abandona a su familia sino que también se enreda en un sinnúmero de situaciones que acaban por cambiarlo por completo.

La cinta cuenta con una brillante actuación por parte de Crespo, quien logra imprimir un sello de autenticidad al personaje, además de mostrar a la audiencia cómo es la búsqueda de todo ser humano al intentar encontrar un sitio de pertenencia y el progreso económico y social. Por esta razón el personaje de Blanquito, no sólo gozó con el respaldo de la audiencia local e internacional sino que también se llevó varios premios por su personaje, además de volverse un ícono en el país.

Número de veces beneficiario: 2

1. 2007: Producción de largometraje de ficción
2. 2011: Postproducción y finalización

**Impulso** (2009) Dirigida por Mateo Herrera, es uno de los pocos filmes de suspenso que se ha atrevido a hacer el cine ecuatoriano. Rodada en blanco y negro, la película se desarrolla en una sola locación, una hacienda del campo ecuatoriano. La intención del director era hacer una historia de terror, sin embargo, Impulso acabó por contar una historia un tanto tétrica pero que mantiene a la audiencia al vilo durante todo su ejecución.

Jéssica protagonizada por Cecilia Vallejo, es una joven de 17 años que, parte de Quito, donde vive con su abuela y su tía, viaja hacia una hacienda en busca de su padre,

que al cual nunca conoció. Es recibida por sus tíos y su primo de 20 años, con quien establece una extraña relación amorosa, que fluctúa tanto como el ambiente de la casa.

Número de veces beneficiario: 2

1. 2007: Postproducción de largometraje ficción
2. 2008: Distribución y exhibición

**Tinta Sangre** (2013) Dirigida también por el ecuatoriano Mateo Herrera, es una historia que intenta reflejar la historia contemporánea de la capital, Quito, a partir de seis historias de amor que fallan. Con una clara alusión a la canción de Julio Jaramillo, el largometraje, que fue rodado en el año 2011, quiere ser un espejo de lo que es Quito, a partir del reflejo de sus habitantes, lo que se obtiene es un discurso fragmentado, de varias historias que cuentan como la ciudad puede ser vista como el cúmulo de micro mundos incapaces de sumarse a un macro espacio. El amor entonces, es el tema central de la cinta, y el desamor probablemente el final de cada uno de las historias.

Vale recalcar que la película *Resonancia*, de Mateo Herrera que se encuentra en etapa de postproducción también recibió un incentivo por parte del CNCINE, haciendo a Herrera el director que más incentivos ha ganado para hacer sus producciones de largometraje.

Número de veces beneficiario: 2

1. 2011: Producción de largometraje de ficción
2. 2012: Postproducción y finalización de largometraje de ficción

**Prometeo deportado** (2010) dirigida por Fernando Mieles, quien basa este largometraje en su historia personal, Mieles vuelve al Ecuador deportado luego de haber estudiado cine, la película escrita en el año 2000 y filmada en el año 2008.

La trama del largometraje se desarrolla en la sala de espera de un aeropuerto de la Unión Europea en donde varios ecuatorianos están detenidos por un momento que parece infinito, a la espera de ser deportados de nuevo al país. La cinta fue vista como

un claro relato de lo que significa ser migrante ecuatoriano desde varios puntos de vista, además que puede verse como una puesta en escena única de cada uno de los segmentos sociales que conforman el panorama y la estructura social ecuatoriana. No solo los personajes serán claves para desenredar la trama propuesta, sino también los mil y un bultos, maletas y objetos que se presentan y que forman parte esencial del relato.

Número de veces beneficiario: 2

1. 2007: Producción de largometraje.
2. 2009: Post-Producción de largometraje.

**Ruta de la luna** (2012) dirigida por Juan Sebastián Jácome, director ecuatoriano quien en este filme no aborda una temática nacional y que está totalmente filmada fuera del país. La película con una temática que ha sido vista como universal, está situada en Panamá y explora cómo un solitario albino regresa a su país desde Costa Rica, para jugar un torneo de bolos. A partir de aquí la historia narra el reencuentro entre el protagonista y su padre, quienes viajan juntos cambiando la relación entre el anciano padre y el misántropo albino, redefiniendo así su vida.

El director recibió su formación en los Estados Unidos, y decidió luego de varios cortometrajes asumir el reto de filmar un largo. La obra contó con el apoyo de la Fundación Carolina y Casa de América. El proyecto también fue seleccionado para representar a Centroamérica y el Caribe en el taller Colón de proyectos cinematográficos.

Número de veces beneficiario: 2

1. 2012: Postproducción y finalización de largometraje de ficción
2. 2013: Distribución

**Saudade** (2014) del director Juan Carlos Donoso, la historia no solo es el retrato de una generación, sino que también tiene como eje transversal a uno de los sucesos económicos más determinantes para el Ecuador en el siglo XX, el Feriado Bancario. Este hecho provocará no solo en la trama un cambio y un quiebre, sino también en cada



uno de los personajes que la integran, quienes deben emprender el desafío de adaptarse a las nuevas condiciones sociales y económicas que dejó como resultado el congelamiento de las cuentas y la pérdida de solvencia económica, así como el quiebre de varias familias ecuatorianas.

Temáticas como la búsqueda del amor, la libertad, el enfrentamiento de la adolescencia, los problemas existenciales y la migración son fundamentales para entender a la cinta de Donoso, quien maneja minuciosamente los espacios y la fotografía del largometraje.

La película ganó el fondo del Consejo Nacional de Cine y la convocatoria del Programa Ibermedia, para luego ser coproducida con Argentina y Canadá.

Número de veces beneficiario: 2

1. 2009: Producción de largometraje ficción
2. 2013: Postproducción y finalización de largometraje

**Santa Elena en bus** (2011) Dirigida por Gabriel Páez y producida por Filmarte, productora ecuatoriana, este largometraje es un proyecto colaborativo de cuatro historias y leyendas de la comunidad de Santa Elena, que fueran narrados por sus habitantes a los productores. La idea de la productora Filmarte, con este proyecto es la recolectar y visibilizar historias de las 24 provincias del Ecuador, siendo Santa Elena su proyecto piloto.

Uno de los aspectos del largometraje es que las historias dentro del filme están narradas por los lugareños, quienes también participan como asistentes de filmación, maquillaje, vestuario, sonido, entre otros. El elenco que ayudó tanto en la producción como en sus procesos aledaños, fue elegido a partir de una rigurosa selección, que culminó con talleres de cine, actuación, sonido, manejo de cámaras, teoría de cinematografía, entre otras técnicas. El mismo guión fue coescrito por los lugareños y el equipo de la productora en una serie de talleres y mesas de trabajo que ayudaron a construir estas cuatro historias.

Número de veces beneficiaria: 2

1. 2010: “Producción Audiovisual Comunitaria”
2. 2012: “Post-producción Largometraje Ficción”.

Anexo 2

Los **proyectos** de Ibermedia con participación de Ecuador (con montos y categoría) aprobados desde 2008 hasta 2013 son los siguientes:

<b>2008</b>		
<b>Modalidad</b>	<b>Proyecto</b>	<b>Aporte total al proyecto</b>
Coproducción 1 <sup>a</sup>	<b>LA MUERTE DE JAIME ROLDÓS</b>	<b>80.000 USD</b>
	<b>PROMETEO DEPORTADO</b>	<b>150.000 USD</b>
Coproducción 2 <sup>a</sup>	<b>BIENVENIDO A TU FAMILIA</b>	<b>50.000 USD</b>
Desarrollo 1 <sup>a</sup>	<b>690 MILLAS</b>	<b>10.000 USD</b>
	<b>ASCENSOR PANORÁMICO</b>	<b>10.000 USD</b>
	<b>CIUDAD SIN SOMBRA</b>	<b>10.000 USD</b>
	<b>MONOS CON GALLINAS</b>	<b>10.000 USD</b>
	<b>TRES</b>	<b>10.000 USD</b>
Desarrollo 2 <sup>a</sup>	<b>A TUS ESPALDAS</b>	<b>5.000 USD</b>
Formación 1 <sup>a</sup>	<b>INSTITUTO SUPERIOR DE CINE</b>	<b>40.000 USD</b>
<b>TOTALES</b>	<b>10 proyectos</b>	<b>375.000 USD</b>

<b>2009</b>		
<b>Modalidad</b>	<b>Proyecto</b>	<b>Aporte total al proyecto</b>
<b>Coproducción 1ª</b>	<b>EL FACILITADOR</b>	<b>70.000 USD</b>
	<b>CRIATURAS ABANDONADAS</b>	<b>70.000 USD</b>
<b>Coproducción 2ª</b>	<b>LA LLAMADA</b>	<b>80.000 USD</b>
	<b>A TUS ESPALDAS</b>	<b>60.000 USD</b>
<b>Exhibición 2ª</b>	<b>OCHO Y MEDIO</b>	<b>30.000 USD</b>
<b>TOTALES</b>	<b>5 proyectos</b>	<b>310.000 USD</b>

<b>2010</b>		
<b>Modalidad</b>	<b>Proyecto</b>	<b>Aporte total al proyecto</b>
<b>Coproducción 1ª</b>	<b>EN EL NOMBRE DE LA HIJA</b>	<b>80.000 USD</b>
	<b>SIN OTOÑO Y SIN PRIMAVERA</b>	<b>85.000 USD</b>
	<b>PESCADOR</b>	<b>100.000 USD</b>
	<b>MONO CON GALLINAS</b>	<b>80.000 USD</b>
	<b>TRES</b>	<b>85.000 USD</b>
<b>Exhibición 1ª</b>	<b>OCHO Y MEDIO</b>	<b>20.000 USD</b>
<b>Formación 2ª</b>	<b>INCINE</b>	<b>10.000 USD</b>
<b>TOTALES</b>	<b>7 proyectos</b>	<b>460.000 USD</b>

2011

<b>Modalidad</b>	<b>Proyecto</b>	<b>Aporte total al proyecto</b>
<b>Coproducción 1ª</b>	<b>CIUDAD SIN SOMBRA</b>	<b>55.000 USD</b>
<b>Coproducción 2ª</b>	<b>FERIADO</b>	<b>90.000 USD</b>
	<b>SAUDADE</b>	<b>90.000 USD</b>
<b>Desarrollo 1ª</b>	<b>MONTEVIDEO</b>	<b>7.000 USD</b>
	<b>UN SECRETO EN LA CAJA</b>	<b>8.000 USD</b>
<b>Desarrollo 2ª</b>	<b>CORAZÓN</b>	<b>10.000 USD</b>
	<b>LAS MENTIRAS NO MATAN</b>	<b>5.000 USD</b>
	<b>SUMERGIBLE</b>	<b>5.000 USD</b>
<b>Delivery 1ª</b>	<b>EN EL NOMBRE DE LA HIJA</b>	<b>10.000 USD</b>
<b>Exhibición 2ª</b>	<b>OCHO Y MEDIO</b>	<b>30.000 USD</b>
<b>TOTALES</b>	<b>10 proyectos</b>	<b>310.000 USD</b>

**2012**

Modalidad	Proyecto	Aporte total al proyecto
Coproducción ÚNICA	ALBA	100.000 USD
	CAMINO A LA META	76.085 USD
	UIO: SÁCAME A PASEAR	100.000 USD
Desarrollo ÚNICA	KAMAQ	8.000 USD
	PORTÓPROLIS	8.000 USD
<b>TOTALES</b>	<b>5 proyectos</b>	<b>292.085 USD</b>

**2013**

Modalidad	Proyecto	Aporte total al proyecto
Coproducción ÚNICA	TAYOS, EL MISTERIO DEL MUNDO INTRATERRESTRE	75.299 USD
Desarrollo ÚNICA	ANIMA, CONTIGO EN MIS SUEÑOS	15.000 USD
	LA PUTA REALIDAD	15.000 USD
<b>TOTALES</b>	<b>3 proyectos</b>	<b>105.299 USD</b>

La suma total de las ayudas otorgadas a Ecuador de 2008 a 2013 es  
**1.852.384 USD**

Anexo III

Cifras y datos CNCINE 2007 - 2013



CONVOCATORIA ANUAL AL FONDO  
DE FOMENTO

