



**Pontificia Universidad  
Católica del Ecuador**

Seréis mis testigos

FACULTAD DE APRENDIZAJE, LENGUAS Y COMUNICACIÓN  
CARRERA DE COMUNICACIÓN

**ELABORACIÓN DE UN REPORTAJE MULTIMEDIA  
SOBRE LA CRISIS ACTUAL DEL CINE EN EL ECUADOR**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

**AUTORA: MELISSA ISABELL ORTEGA HERNÁNDEZ**

**DIRECTOR: PATRICIO CEVALLOS LÓPEZ, Mtr.**

JULIO, 2025



## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco al cine por haberme puesto en la vida a personas y situaciones que me han permitido construir mi perspectiva de este instante efímero al que llamamos realidad.

Agradezco al ODECOM y a la Escuela Mujeres Pescadoras y Recolectoras Rizomas de Vida, por volverme a enamorar y acercar al cine.

Agradezco a cada persona que se dio el tiempo de charlar conmigo para dar su voz y aporte para la construcción de este trabajo de fin de carrera: Luis Moreira, Juan José Luzuriaga, Joce Deux, Camila Galarza, Martina Aulestia, Aisha Maldonado, Sophie Castro, Ruby Chisa, Manolo Sarmiento, Wilma Granda, Lisandra Rivera, Mariuxi Alemán, Juan Fernando Velasco, Jorge Luis Serrano, Diego Ortuño, Franklin Barriga, Tito Jara, Radio Cocoa (Marx Corella y Ricardo Sempertegui), Pocho Álvarez, Paul Narvárez y Eriberto Gualinga.

Al Puka, un espacio de reflexión, donde el tema de este trabajo nació por un pretérito presente y a su barman Juan Martín Cueva.

Agradezco el esfuerzo y paciencia de mi tutor Patricio Cevallos, por dejarme construir un tema largo y complejo con inmejorable motivación y guía.

Y por sobre todo agradezco a mi madre, la María, que al ser su primera vez en esta carrera corta llamada vida; pone todo el esfuerzo para acompañarme enseñarme y motivarme con su escucha activa y mostrándome que soy más que los “delirios” que se pueden presentar.



## **DEDICATORIA**

Al cine ecuatoriano;  
a P.A.W.



## Índice de Contenidos

AGRADECIMIENTO.....	2
DEDICATORIA.....	3
Índice de Contenidos.....	4
Índice de Figuras.....	6
Índice de Tablas.....	7
Índice de Anexos.....	8
Resumen.....	9
Palabras Clave.....	9
Introducción.....	10
1. Marco Teórico.....	12
1.1. Cine en el contexto latinoamericano.....	12
1.2. Cine ecuatoriano.....	13
1.3. Crisis actual del cine ecuatoriano.....	16
1.4. Marco conceptual.....	18
1.4.1. Cine.....	18
1.4.2. Cine latinoamericano.....	19
1.4.3. Política pública.....	19
1.4.4. Fondos de Fomento Cultural.....	20
1.4.5. Ley de Fomento del Cine Nacional.....	20
1.4.6. Ministerio de Cultura y Patrimonio.....	21
1.4.7. Ley Orgánica de Cultura.....	21
1.4.8. Instituto de Fomento a las Artes e Innovación (IFCI).....	22
1.4.9. Periodismo digital.....	22
1.4.10. Reportaje.....	23
1.4.11. Reportaje multimedia.....	23
1.4.12. Hipertextualidad.....	24
1.4.13. Interactividad.....	24
1.4.14. Multimedialidad.....	25
2. Revisión del tema en documentos académicos y medios de comunicación.....	26
2.1. Temas más abordados.....	27
3. Propuesta: Reportaje multimedia sobre la crisis del sector cinematográfico en el Ecuador.....	30
3.1. Objetivos.....	30
General:.....	30



Específicos: .....	30
3.2. Justificación del formato .....	30
3.3. Metodología .....	31
Conclusiones .....	33
Referencias .....	34
Anexo 1 .....	37
Matriz de planificación del reportaje .....	37



## Índice de Figuras

Figura 1. Temas más abordados en medios de comunicación, tradicionales y/o digitales .....	28
--	----





## Índice de Tablas

Tabla 1. Documentos y artículos sobre la crisis del cine ecuatoriano.....	27
---	----





## Índice de Anexos

Anexo 1. Matriz de planificación del reportaje .....	37
--	----





## **Resumen**

En el presente trabajo de titulación se presenta un reportaje multimedia acerca de la actual crisis del cine ecuatoriano como una convocatoria a la reflexión y generación de respuestas para este sector artístico poco reconocido en el país. Los ejes que se tomaron en cuenta para la construcción del reportaje fueron la política pública y marco legal que rige al quehacer cinematográfico, las limitaciones laborales y de formación, los retos en difusión y distribución, y los diferentes tipos de financiamiento para hacer una producción. El reportaje pretende visibilizar los retos que enfrenta la actividad cinematográfica para mantenerse en pie, mostrando como los cineastas luchan para no perder el arte del movimiento que muestra la realidad o ficción de nuestro territorio nacional.

## **Palabras Clave**

Cine, problemas sociales, Ecuador, elaboración de políticas, reportaje multimedia

## Introducción

Antes de la política pública “la Ley de Cine”, el cine en el Ecuador era una aspiración. Desde su llegada al puerto de Guayaquil a comienzos del siglo XX, la dependencia tecnológica de los grandes centros industriales ha sido una constante que cruzó todas las épocas y etapas de su historia, al igual que a toda la región, América Latina.

Todos los insumos y herramientas técnicas que el arte cinematográfico demandaba eran difíciles de obtener, por sus elevados costos y la dependencia extranjera para conseguirlos. Los primeros cineastas hipotecaron sus bienes y buscaron formas de autofinanciamiento y autoeducación para desarrollar las primeras producciones nacionales.

Era una autogestión auténtica: una minga de aportes de quienes se involucraban en el sueño de hacer una película, sea documental o ficción, lo que significaba hipotecas, préstamos, canjes o venta de todo aquello que podía ser vendido para tener liquidez que pudiera cubrir las necesidades de producción que, para ese entonces, significaban una fortuna. En palabras de Álvarez (2024):

El arte cinematográfico en el país de la mitad, es un guion discontinuo, más de esperas y olvidos, de interrupciones y cortes que de acción, rodajes, obras y propuestas. Es un “tiempo centenario” que suma ausencias y orfandades profundas, décadas de políticas públicas inexistentes para el cine y consecuentemente también para las artes y la cultura en general.

El advenimiento de la digitalidad disminuyó la carga económica a la producción cinematográfica. Junto a ello, la Ley de Cine –aprobada en 2006– introdujo en el país una fórmula de financiamiento consistente en fondos estatales destinados a la producción y fomento del arte cinematográfico en el Ecuador. Gracias a estos dos hechos, aumentó la producción de películas, cortometrajes y documentales de manera sustancial.



Sin embargo, en 2016 se modificó el marco jurídico cultural del país, mediante la Ley Orgánica de Cultura, que reemplazó a la Ley de Cine e incorporó a la cinematografía como una expresión artística más del contexto cultural nacional.

El presente trabajo pretende visibilizar los diferentes aspectos que constituyen la actividad cinematográfica en el Ecuador y cómo el cambio de legislación ha afectado a muchos de ellos, hasta configurar una verdadera crisis del sector.

Se ha investigado sobre el tema desde fuentes documentales y testimoniales, tratando de encontrar las pistas y relaciones entre los distintos elementos y etapas del quehacer cinematográfico, con el fin de analizar por qué, a pesar de la existencia de verdaderas industrias en otros países de la región, en el Ecuador no se ha llegado a consolidar un sistema sólido y sostenible en el sector fílmico.

Esta información se presenta como un reportaje multimedia, género periodístico que se caracteriza por el rigor investigativo, la variedad de fuentes y formas expresivas, con el fin de presentar a la audiencia los elementos necesarios para que forje su propia opinión. Los protocolos y métodos propios del periodismo han guiado la elaboración del trabajo, que puede visitarse en: <https://www.ecudocufilm.com/crisis>.



## 1. Marco Teórico

### 1.1. Cine en el contexto latinoamericano

El cine es una manifestación artística que crea a partir de la tecnología, la percepción de la imagen en movimiento. Simultáneamente es un arte y una técnica que requiere dispositivos tecnológicos para capturar y proyectar imágenes que se muevan como elementos esenciales para la construcción de una narrativa cinematográfica —la película—, que resulta tras la convergencia de diversas disciplinas artísticas (Laffay, 1973).

Desde su invención en la década de 1880 hasta su primera exhibición pública el 28 de diciembre de 1895 —fecha considerada fundacional en la historia del cine—, su desarrollo fue vertiginoso. Durante la década de 1920, el cine experimentó una expansión exponencial como medio de comunicación masivo, alcanzando una difusión global y perfeccionando sus mecanismos técnicos (Laffay, 1973). Esta evolución consolidó al cine como un acto comunicativo de tal magnitud que ha sido comparado, en términos de impacto cultural y social, con la invención de la imprenta por Gutenberg en Europa (Felman, 1979).

El cine funciona, pues, dentro de un proceso de captura, para involucrar al espectador en un sistema de relaciones en el cual cada factor se halla programado, y el mecanismo de la receptividad pone en acción una práctica automática en la cual no es el espectador quien absorbe una faceta del mensaje del espectáculo, sino que es el mismo espectáculo quien captura y absorbe al espectador (Bertetto, 1977, p. 83).

El cine se ha construido a sí mismo, proporcionando una experiencia individual y colectiva que nos hace sentir envueltos en sensibilidad y placer (Del Prado, 2017). El arte cinematográfico, al transitar hacia su industrialización y mercantilización, inició un proceso de transformación que lo condujo a consolidarse como una industria cultural. En este contexto, cabe señalar que: “No todo el cine es arte, a pesar de que siempre tiene una identidad cultural” (Del Prado, 2017, p.14).



Sin embargo, la industria cinematográfica no llegó a la realidad Latinoamérica hasta tiempo después, estableciéndose únicamente en países como Colombia, Argentina o México (Gumucio, 2014). En América Latina existe una identidad cultural singular, por lo que el desafío constante de los cineastas radica en representar la realidad desde su propia cosmovisión, articulando narrativas que reflejen las particularidades históricas, sociales y simbólicas de la región (Álvarez, 2014).

El cine en Latinoamérica en sus inicios dependía de las distribuidoras de equipos situadas en Europa y Estados Unidos; esto generó un retraso en la creación de películas y la experimentación técnica, por lo que el cine se pensaba desde lo intelectual para posteriormente volverse práctico (Solanas y Getino, 1973).

Latinoamérica padece ante la cultura cinematográfica dominante de Hollywood, por ello las películas latinoamericanas buscan expresar a través del lenguaje audiovisual muestras auténticas de la cultura local. Convirtiéndose en una voz en la lucha contra los diversos sistemas políticos en la región. (Solanas y Getino, 1973). Sin embargo, el cine a nivel mundial contagia una forma particular de contar historias, a través de la cinematografía comercial. La narrativa, es decir - el guion-, se vuelve la esencia literaria inicial de la creación cinematográfica; lo que hace pensar al arte desde sus bases técnicas para luego arraigar, sostener y crear desde la realidad cultural (Álvarez, 2014).

## **1.2. Cine ecuatoriano**

El cine al Ecuador llegó como a toda América Latina, por los puertos. A finales del siglo XIX las “vistas en movimiento” llegaron al Puerto de Guayaquil a través de comerciantes que mostraron filmaciones documentales de la vida cotidiana europea. De forma rápida, esta novedad tecnológica, se ganó el gusto de los ciudadanos, lo que llevó a que se hagan las primeras filmaciones en Guayaquil, para posteriormente ir a la capital. Consolidándose como arte en la década de los años veinte con las obras pioneras de Augusto San Miguel. (Granda, 1995).



Entre las décadas de 1930 al 1970, el cine ecuatoriano experimentó períodos de nula creación, interrumpidos por esporádicas iniciativas individuales o colectivas. Sin embargo, no se lograba concretar estructuras de producción, distribución, ni de conservación fílmica adecuadas (Álvarez, 2024).

En la década de 1970, el cine en Estados Unidos y Europa era una industria consolidada con una producción regulada y un pilar que la mantenía: el público. No obstante, en Ecuador no existía interés en la producción cinematográfica nacional. Sin embargo, la necesidad de mostrar, acercar y hacer conocer al Ecuador desde una cosmovisión propia impulsó el surgimiento de la primera generación de cineastas, la *generación de los 70*, cineastas de formación autodidacta por la ausencia de espacios de formación y nulo reconocimiento nacional, propio de la época (Álvarez, 2024).

Esta generación de cineastas formó la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), con el único objetivo de crear un marco legal para la actividad cinematográfica, la “Ley de Cine” y con esta el desarrollo del cine a nivel nacional. Junto a ello promovieron al Ecuador como un escenario fílmico, facilitando y ofreciendo servicios de producción, promovidos desde el *networking* con acuerdos de intercambio de experiencias profesionales con otros gremios amigos de países de Europa y América Latina.

El documental de carácter etnográfico alrededor de los pueblos originarios, la reflexión sobre la historia y la adaptación de cuentos de la literatura, especialmente aquellos que corresponden al llamado “realismo social” de la década de 1930, son la fuente de inspiración como tendencia del quehacer cinematográfico equinoccial en esta nueva etapa de producción de finales de siglo (Álvarez, 2024).

Con el cambio de siglo, en 2006, el Congreso Nacional aprobó la *Ley de Fomento al Cine Nacional*, novena propuesta de ley que finalmente fue admitida tras 30 años de lucha de los cineastas desde ASOCINE y constituyó el primer instrumento jurídico que reconoce y establece un marco legal para la actividad cinematográfica en el país. Con este, los cineastas construyeron un puente entre



cine y Estado para poder tener voz y voto en la formulación de la política pública para el cine (Álvarez, 2024).

La Ley de Cine creó el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE) como agente de desarrollo y regulación de la política pública para el cine ecuatoriano. De igual manera, se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico, lo que generó un antes y un después en el desarrollo de la actividad cinematográfica en el Ecuador.

Los fondos concursables, son una política de fomento que se mantiene hasta la actualidad, han sido un incentivo que generó aumento en la producción de cine en distintos géneros: ficción y documental. Además, fomentaron la producción en pueblos y comunidades históricamente relegadas. Sin embargo, las limitaciones en su implementación, la disolución del CNCINE por la Ley Orgánica de Cultura (LOC) del 2016 y su posterior desinstitucionalización agravaron la realidad orgánica y operacional del sector (Álvarez, 2024).

Por otra parte, el apareamiento de la tecnología digital redujo significativamente los costos de producción permitió el surgimiento de nuevas propuestas de creación cinematográfica: el cine comunitario, y el llamado “cine guerrilla”.

El “cine guerrilla” un fenómeno de producción de bajo presupuesto “autoproducido” y distribuido informalmente en DVDs, puso en evidencia la producción creativa fuera del sistema institucional. Estas propuestas, propias, alternativas al canon oficial, han representado una forma de democratización del audiovisual, aunque también han sido criticadas por reproducir estereotipos de un cine de acción sustentado en la violencia como argumento (Álvarez, 2024).

Este fenómeno de producción independiente también ha sido documentado por investigadores como León y Alvear (2009), quienes identifican en estas prácticas una forma de circulación paralela que, aunque informal, alcanzó a amplios sectores populares y obtuvo un retorno de inversión significativo, para el cine de la época.



La otra alternativa de producción que se desarrollo es el cine comunitario, indígena y afrodescendiente. Cine que con los fondos concursables generó una propuesta para visibilizar sus inquietudes, realidades, imaginarios y formas narrativas propias. Álvarez, 2024 menciona que cineastas como Alberto Muenala en la Sierra y Eriberto Gualinga en la Amazonía han demostrado que el cine es una herramienta de resistencia política y cultural, articulada a sus luchas territoriales.

Dentro de la realidad que habitamos, el cine ecuatoriano se revela como una expresión cultural de resistencia, forjada en la voluntad de sus cineastas por narrar, visibilizar y preservar las múltiples diversidades del país, a pesar de las estructuras institucionales y estatales que han procurado su extinción (Álvarez, 2024).

### **1.3. Crisis actual del cine ecuatoriano**

Una crisis, según Caplan –psiquiatra– se define como un obstáculo que impide la consecución de metas importantes y que no puede ser superado con las estrategias habituales de resolución de problemas, (1961). Desde la lectura sociológica de Pleyers (2018), una crisis es una situación colectiva con contradicciones, tensiones y desacuerdos que hacen dubitar a las personas o colectivos sobre su conducta.

La evolución del cine ecuatoriano es un proceso nada continuo, más bien es una sucesión de rupturas, vacíos e intentos inconclusos de consolidación institucional. La historia del cine en el Ecuador ha estado marcada por una relación disfuncional con el Estado y las continuas variantes en las políticas públicas creadas para la actividad cinematográfica. Álvarez (2024) plantea que la narrativa oficial de los “cien años de cine ecuatoriano” es una “ficción sobre un mito y una ironía de la historia”, porque se ignoran las profundas discontinuidades que han caracterizado a esta actividad en el país y la lucha constante de los cineastas.

Uno de los elementos clave en la comprensión de la crisis actual del cine ecuatoriano es la prolongada y difícil lucha por la creación de una ley específica



que fomente su desarrollo. Ésta se concretó en el 2006, tras varios intentos fallidos, y llegó en condiciones de implosión y fragmentación gremial (Álvarez, 2024).

Al instaurarse la LOC en 2016, se dieron una serie de cambios, en la política pública que sostenía al sector cinematográfico. Se eliminó la *Ley de Fomento del Cine Nacional* y su órgano de planificación y ejecución el CNCINE y se creó el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). Esta estructura pública eliminó la participación de los cineastas en la planificación y ejecución de las políticas públicas para el cine y estuvo vigente hasta 2019, cuando fue reemplazada por el Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación (IFCI), organismo que redujo al quehacer cine desde lo público a una dependencia interna –una dirección–, perdiendo aún más importancia, autonomía y participación en las decisiones del propio quehacer.

Otro de los elementos que hay que considerar es que no se ha desarrollado una política pública para la creación de espectadores, “público para el cine ecuatoriano”. El llamado “mercado cinematográfico” del Ecuador es pequeño y no hay salas en las principales ciudades que se encarguen de difundirlo. Junto a ello el apoyo para distribución es escaso por los pocos réditos económicos que genera. No se financia, ni se realiza una difusión de películas a gran escala. Sin difusión, el público no llega a conocer las obras que se presentan. De este modo, se genera un círculo vicioso de desinterés y falta de financiamiento (González, 2023).

De la Vega (2016) expone la perspectiva de las distribuidoras locales hacia la producción nacional, en un artículo de *Tiempos del Mundo*, citado en su obra dedicada a la gestión cinematográfica nacional:

Fidel Egas, de Multicines, afirma que los clientes que van a sus salas critican la falta de calidad del cine nacional frente a producciones extranjeras. Wright, de Cinemark señala que a excepción de ‘Ratas...’ ninguna película ecuatoriana ha producido ni la mitad de lo que producen las películas pequeñas o medianas en otros países. Las películas están obligadas a cumplir con los índices de ocupación de las salas (30%) (p. 198).



La lectura empresarial al cine como industria cultural, no como expresión artística es la tensión existente entre hacer arte o *entertainment* como forma de hacer cine. Según este criterio, una obra cinematográfica debe ser rentable para ser considerada viable dentro del circuito comercial. Específicamente, se establece que debe recuperar al menos el 30 % de los costos operativos de las salas de exhibición; de no alcanzar este porcentaje, su proyección carece de justificación (Álvarez, 2024).

Adicionalmente los espacios de formación de profesionales en la actividad cinematográfica –Instituto Superior Universitario de Artes Visuales (IAVQ), Universidad de la Américas (UDLA Cine), Universidad de las Artes, Universidad San Francisco de Quito y el especializado Tecnológico Universitario de Cine (INCINE)– capacitan a sus estudiantes técnica y prácticamente para ser profesionales del cine y audiovisual en una realidad plagada de limitaciones y precariedades.

Un último aspecto que constituye y explica esta crisis es la proliferación de colectivos, gremios y asociaciones, más de 18 en la actualidad, una fragmentación interna del sector que revela las ausencias del consenso interno, muchas propuestas, pocas acciones de cambio.

## **1.4. Marco conceptual**

### **1.4.1. Cine**

El arte cinematográfico es posible por una particularidad en la visión llamada persistencia retiniana. El ojo guarda el estímulo de las imágenes aproximadamente un quinto de segundo, antes de borrarlas. Por esto, según Feldman (1979) cine es:

Una larga cinta de material flexible y transparente, que sirve de soporte a una o más capas de emulsión sobre las que se fijan una serie de fotografías tomadas por la cámara filmadora. Dichas fotografías son ampliadas por un proyector, que restituye la sensación del movimiento original sobre una pantalla, con una industria electromecánica de creación.



La actual industria cinematográfica constituye una serie de elementos electrónicos, digitales, técnicos, de producción, distribución y proyección que hacen posible seguir repitiendo la esencia mecánica del cine, el arte en movimiento (Álvarez, 2024).

#### **1.4.2. Cine latinoamericano**

El cine latinoamericano atiende las necesidades de crecimiento y liberación popular. La realidad de los países latinos demanda un cine que naturalmente comparta las ideologías de la lucha contra la hegemonía. El cine documental permitió develar la sensibilidad social dando una distinción y legitimidad a la comunidad cinematográfica latina (Gumucio, 2014).

La realidad latinoamericana tiene su propia forma de ser por lo que el reto de los cineastas es constante para mostrar la realidad desde su propia forma de habitarla (Álvarez, 2014).

#### **1.4.3. Política pública**

Según Roth (2019):

la política pública consiste en la determinación de un objetivo por medio de la movilización de las herramientas del Estado, entre ellas, la ley y el dinero, para lograr una transformación del comportamiento de las personas que supuestamente son responsables de algún problema público.

En el caso del cine, con la modificación de la normativa que elimina la Ley de Cine y lo hace parte de la Ley Orgánica de Cultura, se hipotecó la iniciativa, y el dinamismo que una política pública especializada debe tener, para dar respuesta a las necesidades cambiante del quehacer cinematográfico en el Ecuador.



#### **1.4.4. Fondos de Fomento Cultural**

También conocidos como “fondos concursables”, es una de las líneas de fomento del Ministerio de Cultura y Patrimonio para apoyar la realización de proyectos artísticos y culturales en el Ecuador; artistas, gestores y promotores culturales tienen acceso a nivel nacional a través del IFCI a estos recursos públicos de apoyo para el financiamiento y desarrollo de sus iniciativas (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016).

Se asignan fondos a partir de los concursos públicos de fomento del Ministerio de Cultura y Patrimonio, divididos en las siguientes categorías:

- Movilidad Nacional e Internacional
- Artes Cinematográficas y Audiovisuales
- Artes Escénicas y Artes Vivas
- Artes Musicales
- Patrimonio Cultural
- Memoria Social
- Procesos Comunitarios
- Festivales
- Festival Internacional Artes Vivas
- Artes Plásticas, Artes Visuales y Artesanías
- Artes Literarias y Editoriales

#### **1.4.5. Ley de Fomento del Cine Nacional**

Marco legal para el cine ecuatoriano que fue aprobado el 25 de enero de 2006 por el Congreso Nacional del Ecuador, en el que se reconoce ante el Estado la industria del cine nacional. En esta ley se crea el Consejo Nacional de Cinematografía, y se establece que el Banco Nacional de Fomento concedería financiamiento para promover la actividad cinematográfica nacional a través de concursos públicos para ciudadanos ecuatorianos. (Ley de Fomento del Cine Nacional, 2006).



El Consejo Nacional de Cinematografía, según el artículo 7 de la Ley de Fomento del Cine Nacional, tenía las siguientes obligaciones:

Fomento a la producción como política pública, objetivo de la ley, lo que significó la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, y la implementación de mecanismos públicos para su manejo, asignación y entrega.

Creación de un espacio de gestión propio y autónomo, con participación de los cineastas en la planificación, decisión y ejecución de la política pública para el cine.

#### **1.4.6. Ministerio de Cultura y Patrimonio**

Es una institución pública que se encarga de generar políticas culturales y patrimoniales para el Ecuador. Se rige bajo la siguiente misión para guiar a toda actividad cultural, artísticas y creativas:

Ejercer la rectoría del Sistema Nacional de Cultura, con respeto a la libertad de creación y expresión, a la interculturalidad y a la diversidad; la gestión y promoción de la cultura y el patrimonio, así como la formulación e implementación de la política pública nacional en este ámbito; garantizando el ejercicio de los derechos culturales y contribuyendo al cumplimiento de los objetivos del Plan de Creación de Oportunidades. (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2025).

#### **1.4.7. Ley Orgánica de Cultura**

El 30 de diciembre de 2016 se instaura la Ley Orgánica de Cultura (LOC) publicada en el Registro Oficial, con el número de suplemento 913. La Ley Orgánica de Cultura define las obligaciones del Estado para con las artes y patrimonio cultural: “hacer valer los derechos de los fundamentos de la política pública orientada a garantizar el ejercicio de los derechos culturales y la interculturalidad” (Ley Orgánica de Cultura, 2016, art. 1).



El Sistema Nacional de Cultura tiene la obligación de crear políticas públicas que se incorporen al Sistema para cumplir con las obligaciones del Estado. Entre éstas está: la adecuada distribución de los fondos públicos, al igual que administrar las entidades correspondientes bajo el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (Ley Orgánica de Cultura, 2016, art. 26).

#### **1.4.8. Instituto de Fomento a las Artes e Innovación (IFCI)**

Institución pública que promueve la creación, circulación, investigación y comercialización de actividades artísticas y culturales. El Instituto de Fomento a las Artes e Innovación tiene la obligación de hacer cumplir los siguientes objetivos institucionales:

1. Incrementar el fomento de creación, producción, innovación, investigación, promoción, circulación y exhibición artística y cultural ecuatoriano a nivel nacional e internacional.
2. Incrementar la coproducción con otros países, promoviendo la vinculación del sector cinematográfico, audiovisual y escénico ecuatoriano, a nivel nacional e internacional.
3. Incrementar la circulación equilibrada de obras artísticas (IFCI, 2025).

#### **1.4.9. Periodismo digital**

El ciberperiodismo “es la especialidad del periodismo que emplea el ciberespacio para investigar, producir y difundir contenidos periodísticos” (Salaverría, 2005, p. 17).

Las narrativas digitales periodísticas cambian el modelo tradicional, emisor–perceptor, construyéndose con nuevas lógicas de sentido y participación de las audiencias en una agenda que se aborda desde la retroalimentación (Chica, 2020).

La irrupción de este nuevo modelo periodístico, según Díaz Rodríguez y García Martínez (2022), implica que los entornos de periodismo digital cumplan con



las variables de interactividad, multimedialidad, hipertextualidad e inmediatez para competir en el campo profesional.

#### **1.4.10. Reportaje**

Para Parratt Fernández (1998), el reportaje es un género periodístico que se caracteriza por su diversidad de formas al abordar una temática actual. Variando en el estilo y composición, puede absorber a todos los géneros periodísticos porque permite versatilidad al incorporar/combinar diferentes métodos investigativos, al igual que permite escribirse con múltiples recursos literarios.

El reportaje abarca un tema en su totalidad, no es comparable con el corto tiempo de la noticia, ya que este amplía y profundiza la información: “El reportaje debe ser captado por quien lo recibe” (Patterson, 2003), cumpliendo las funciones de informar, describir, narrar e investigar con las que se permite una variedad de fuentes que aporten a la construcción del relato de forma responsable y creativa. (Patterson, 2003).

#### **1.4.11. Reportaje multimedia**

Es un género periodístico digital que combina la investigación periodística con las herramientas digitales: hipertextualidad, interactividad y multimedialidad (Chica, 2020, diap. 4). Chica (2020) expone las principales características que componen al reportaje multimedia:

- Permitir la retroalimentación de los usuarios.
- Actualizar la información si es necesario.
- Abordarse desde una mirada mixta, integradora, multidimensional e interpretativa.
- Conformarse con unidades informativas independientes.



#### **1.4.12. Hipertextualidad**

Según Díaz Rodríguez y García Martínez (2022, p. 5.), la hipertextualidad es la propiedad textual que distribuye enlaces en la redacción web de los contenidos periodísticos, con palabras claves interconectadas con nodos, con el fin de relacionar y ampliar la lectura de un determinado tema. Esta tecnología agrupa internamente un repositorio de información similar que un momento dado pueda tener conexión con uno o más temas periodísticos.

Los enlaces que puede tener la publicación son: internos, que se enlazan en la misma página web con un mismo servidor web, lo que permite agilizar su navegación; y externos, que se enlazan a cualquier página en internet, permiten ampliar un contenido específico (Díaz Rodríguez y García Martínez, 2022).

#### **1.4.13. Interactividad**

Según Díaz Rodríguez y García Martínez, la interactividad se entiende como “la posibilidad que tiene el lector de poder participar en los contenidos periodísticos en la web, uniéndose a la conversación colectiva de mantener un diálogo con el propio autor” (2022).

La interactividad es el factor que cambia la relación entre los textos periodísticos y el usuario, dando paso a una participación activa en las plataformas, donde se permite atender las necesidades de los usuarios desde la retroalimentación (Díaz Rodríguez y García Martínez, 2022).

Salaverría (2005) expone los grados de interactividad en el ciberperiodismo: transmisión (opción de activar o desactivar un contenido audiovisual), consulta (el lector decide cómo participar), conversacional (el lector en los comentarios puede volverse emisor saliendo de ser perceptor), registro (con la creación de un perfil, se accede a búsquedas personalizadas).



#### **1.4.14. Multimedialidad**

Según Díaz Rodríguez y García Martínez (2022), la multimedialidad en un contexto digital se trata de: "la utilidad en conjunto de diversos recursos de información, como el texto, sonido, imagen fija y animada, en un mismo ambiente, de manera separada o compuesta" (p. 6).

En la redacción ciberperiodística las fotografías o imágenes pueden ser incrustadas en los formatos de almacenamiento convencionales JPEG, PNG y GIF, para generar impacto visual; sin embargo, se las puede incorporar en una infografía con el objetivo de una mejor organización estética y visual (Díaz Rodríguez y García Martínez, 2022).

El audiovisual en la multimedialidad, según Vázquez Herrero (2021), ofrece una perspectiva variada y diferente para ahorrar tiempo de lectura de textos explicativos y generar protagonismo a la voz, para un consumo complementario y real del lector.

Salaverría (2005) expone que hay dos campos en la multimedialidad: la yuxtaposición, que se enfoca en elementos fuera de la redacción, y la integración, elementos que acompañan a la redacción periodística.

## 2. Revisión del tema en documentos académicos y medios de comunicación

Los medios de comunicación –tanto digitales como tradicionales– hablan del cine ecuatoriano cuando la coyuntura reclama los grandes escenarios y circuitos mundiales para la cinematografía mundial. Se espera a que exista un reconocimiento, evento o gran estreno para poner en evidencia cómo la actividad cinematográfica sigue siendo un oficio en el Ecuador.

La coyuntura periodística para con el cine ecuatoriano responde a una agenda en donde el espectáculo es lo más importante por difundir. Los titulares que se posicionaron primeros en el motor de búsqueda Google, en la sección noticias, al tipear “cine ecuatoriano”, fueron los siguientes<sup>1</sup>:

- ‘Historias de Guayaquil 3’, largometraje antológico de cine ecuatoriano, busca proyectarse dentro y fuera del país - El Universo
- Alucina, el thriller psicológico ecuatoriano que desafía las convenciones - El Comercio
- Corto ecuatoriano 'Wannabe' se estrena en el Festival Tribeca, en Nueva York – Primicias
- Cuatro películas ecuatorianas están en la lista de preseleccionados para los Premios Platino 2025 – Primicias
- ¿Quién ve cine ecuatoriano? - Mundo Diners

De los cinco primeros lugares en noticias que tiene el motor de búsqueda, cuatro responden a la farándula, mientras que uno propone un abordaje más investigativo. Por lo que se puede evidenciar una falta de acercamiento al quehacer del sector por parte de los medios.

En cuanto a la cobertura de los temas que constituyen la crisis del sector cinematográfico en el Ecuador, se puede evidenciar que existen abordajes

---

<sup>1</sup> Esta búsqueda y sus hallazgos tienen un carácter ejemplificativo, en virtud de los distintos resultados que la misma operación de búsqueda pueden arrojar como respuesta, según el usuario, su ubicación geográfica y el tiempo en que se consulta al buscador. La búsqueda se realizó desde la cuenta personal de la autora, localizada en Quito, el martes 10 de junio de 2025.



esporádicos cuando suceden hechos coyunturales que marcan un cambio en un determinado momento, como lo fue el decreto fusión de 2019, mediante el cual el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) se fusionó con el Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC) para dar paso al actual Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación (IFCI).

Con una nueva búsqueda en la primera página de los hallazgos anteriores, el motor de búsquedas de Google –motor que la mayoría de los cibernautas utiliza para una investigación rápida–, utilizando la expresión “*crisis del cine ecuatoriano*”, se encontraron los siguientes resultados, que demuestran una falta de actualización del tema (Tabla 1).

**Tabla 1. Documentos y artículos sobre la crisis del cine ecuatoriano**

<b>Formato</b>	<b>Medio</b>	<b>Abordaje</b>	<b>Año</b>
Vídeo	Radio Primicias de la Cultura FM	Entrevista a Manolo Sarmiento	2020
Artículo escrito	Plan V	Entrevista a Iván Mora y Manolo Sarmiento	2016
Reportaje escrito	Radio Cocoa	Investigación a la Política Pública y entrevista a Mariana Andrade	2023
Tesis de Posgrado	Universidad Andina Simón Bolívar	Análisis en el cambio de producción después de la pandemia COVID-19	2022
Artículo escrito	Observatorio de Política y Economía de la Cultura	Opinión del cineasta Javier Izquierdo sobre la situación del sector cinematográfico	2023
Tesis de Posgrado	Universidad Andina Simón Bolívar	Análisis de la migración a plataformas digitales	2022

## **2.1. Temas más abordados**

Como se enunció en la Tabla 1, dos de los resultados de búsqueda fueron trabajos de titulación para la obtención de una maestría. Al indagar en los diferentes

trabajos de fin de carrera tanto para obtención de licenciatura o maestría en diferentes ramas de las Ciencias Sociales, hay un abundante repositorio de temas/investigaciones que se aproximan al tema –cine ecuatoriano–.

En los trabajos para la obtención de un título la tendencia en temáticas para hablar de cine ecuatoriano fueron las siguientes, se tomó una muestra de 20 trabajos entre 2020 y 2024, de las universidades Católica, Central y Andina:

- **Temas del cine:** comprendiendo el análisis de discursos de temáticas como roles de género, patriotismo, representación nacional, visualidad abordados en diferentes filmes con gran reconocimiento nacional.
- **Plataformas de *streaming*:** análisis de la migración pantalla a las diversas plataformas de *streaming*.
- **Políticas Públicas:** una visión de las formas de financiación públicas que existen.
- **Producción:** análisis de la construcción narrativa o técnica de las producciones.

Estos datos muestran una tendencia a la investigación en discurso y representación para analizar la narrativa que compone al cine ecuatoriano.

**Figura 1. Temas más abordados en medios de comunicación, tradicionales y/o digitales**





En cuanto a los medios, los temas más abordados sobre el cine ecuatoriano se basan en la investigación histórica; en ellos se expone, a manera de línea de tiempo, la evolución del cine en el país.

También se exponen, en pequeños fragmentos, las causas de la crisis del cine, relacionadas con: los fondos públicos, la política pública, el público, entre otros; sin embargo, no llegan a ser los temas principales para hablar de la problemática.

Los casos en los que se abordan las causas de la crisis como tema principal son escasos, por lo que no se puede realizar, a partir de ellos, una investigación detallada.



### **3. Propuesta: Reportaje multimedia sobre la crisis del sector cinematográfico en el Ecuador**

#### **3.1. Objetivos**

***General:***

Producir un reportaje multimedia que exponga las circunstancias que llevaron a la actual crisis al cine ecuatoriano, ponga en evidencia los distintos factores que influyen sobre ellas y el rol y actitudes de los actores y sectores involucrados.

***Específicos:***

- Investigar la “crisis actual” del cine ecuatoriano, identificando sus principales raíces, facetas, manifestaciones y desafíos, a través de fuentes documentales y testimoniales.
- Planificar la estructura del reportaje multimedia, definiendo ejes, fuentes, datos y formatos, que resalten las potencialidades del soporte digital.
- Construir los componentes granulares del reportaje: texto escrito, fotografía, audio, video y elementos interactivos, que expongan apropiadamente la problemática planteada.
- Articular tecnológicamente los distintos contenidos en el soporte web, para favorecer una experiencia del usuario rica y diversa, multimedia, interactiva e hipertextual.

#### **3.2. Justificación del formato**

Se ha escogido el género periodístico del reportaje, con la finalidad de permitir un acercamiento amplio y profundo al tema. El reportaje es idóneo para



captar detalles desde diversos ejes y presentar las características del problema de manera global.

La versatilidad del formato multimedia permite visibilizar elementos complejos como leyes, cifras y estadísticas de manera dinámica y de fácil legibilidad. La web sirve como un lugar de almacenamiento de la data, lo que permite fácil accesibilidad al público para su lectura y revisión permanente, y como un repositorio histórico para futuras consultas.

### **3.3. Metodología**

La fundamentación teórica sobre la crisis del cine ecuatoriano recurrió a fuentes documentales, como: libros, artículos académicos, contenidos periodísticos, videos de programas televisivos, entre otras; y, de igual manera, a fuentes testimoniales de actores relevantes como: cineastas, gestores culturales, productores, investigadores sobre el tema, entre otros.

A partir de este insumo, se planificó la estructura general y específica del reportaje, tomando en cuenta los ejes temáticos definidos, las fuentes informativas que pudieran cubrirlos, los datos que se preveía conseguir de cada una y los formatos más adecuados para la presentación de la información.

La investigación periodística se realizó mediante la reportería, siguiendo sus lineamientos característicos y protocolos específicos. Esto incluyó la obtención de permisos para poder registrar y difundir las opiniones de los entrevistados en distintos formatos (texto, audio, video o fotografía), así como la documentación formal de los registros. El proceso de organización implicó dividir el tema principal –la crisis del cine ecuatoriano– en cinco ejes temáticos, abordando aspectos como la política pública, el financiamiento, la formación profesional, la difusión y la comercialización.

A partir de estos ejes, se identificaron las fuentes más relevantes, ya fueran documentales o testimoniales, que serían las consultadas para el desarrollo del reportaje y la provisión de datos específicos. De acuerdo con la naturaleza de los



datos, se planificó la forma expresiva que adquirirían en la narrativa multimedia, de modo que se obtuvieran los registros idóneos para la construcción de los gránulos constitutivos del relato, a partir de la utilización de dispositivos e instrumentos digitales adecuados; entre estos se usó software de la Adobe Suite: Premiere, Audition, Photoshop e Illustrator. De igual manera, se utilizaron herramientas en línea como *Canva* y *Timeline JS*. Como almacenadores de los gránulos, para que estos no ocupen espacio en *web* y generen un extenso tiempo de carga, se utilizó *Youtube*, *Vimeo* y *Soundcloud*.

El ensamble de los componentes se gestionó con el sistema de administración de contenidos WordPress, plataforma previamente configurada en un entorno web con dominio y alojamiento (*hosting*) propios, que permitan la creación de un contenedor adecuado para la presentación digital accesible del reportaje multimedia final.

El reportaje se puede visitar en: <https://ecudocufilm.com/crisis>



## Conclusiones

- El tema seleccionado enfrentó el reto de las limitadas fuentes documentales de información que se pueden consultar. Como alternativa para retratar el tema, se requirió un acercamiento a las fuentes testimoniales, que tuvieron muchos detalles por compartir. Este hecho motiva a reflexionar acerca de las posibilidades de estudio que el cine ecuatoriano puede ofrecer para nutrir la memoria del país.
- Las entrevistas a fuentes testimoniales presentan desafíos, como la necesidad de contar con disponibilidad de tiempo para el diálogo. Las herramientas de reunión digitales se han convertido en instrumentos idóneos para la cobertura periodística y también son los preferidos por los entrevistados, que permiten la organización del tiempo y, a la par, cumplir con diversas ocupaciones particulares sin perder la productividad. Sin embargo, se reconoce la ventaja del diálogo cara a cara para un mayor acercamiento hacia los interlocutores, y una información contextual más rica, variada y global.
- La creación de un reportaje multimedia permite evidenciar todas las competencias de la carrera de Comunicación. Se aplican muchos de los conocimientos, habilidades y actitudes desarrollados durante todos los años de formación: investigación periodística, planificación y producción de contenidos textuales, visuales, sonoros y audiovisuales, así como la integración de esos contenidos en un soporte tecnológico digital. Esta característica puso en evidencia el crecimiento personal y profesional de la propia autora del reportaje.
- El tiempo es un elemento clave para la elaboración de un producto periodístico/comunicacional para la digitalidad. Los detalles de preproducción, producción y posproducción deben estar articulados eficazmente con la gestión de los recursos y el cumplimiento de los plazos.
- Adicionalmente, el entorno web requiere un nivel estético para la retención de las audiencias, por lo que se debe llegar a un alto grado de calidad formal, con el cual cautivar, convencer y proporcionar información de valor para suscitar el interés y permitir la construcción de conocimiento de los usuarios.

## Referencias

- Álvarez, P. (2014). Ecuador. *El cine comunitario en América Latina y El Caribe*. CNCine.
- Álvarez, P. (2024). 100 años del cine ecuatoriano. La ficción de un mito y las ironías de su historia. *Inmóvil*, 10(2), 8-56.
- Alvear, M. (2009). *Ecuador bajo tierra: Filmografías en circulación paralela*. Ochoymedio.
- Beretto, P. (1977). *Cine, fábrica y vanguardia*. Gustavo Gili.
- Caplan, G. (1961) *An approach to community mental health*, Grune & Stratton.
- Chica Pincay, J. (05 de enero de 2020). Reportaje multimedia: un nuevo modelo narrativo [Diapositivas PowerPoint]. *Slideshare*.  
<https://es.slideshare.net/slideshow/reportaje-multimedia-215597677/215597677>
- De la Vega, P. (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Gescultura / CNCine.
- Del Prado Sandoval, R. (2015). El cine: arte o industria. *eInnov@, Revista electrónica de Educación* (38). <https://webs.ucm.es/BUCM/revcul/e-learning-innova/124/art1798.pdf>
- Díaz Rodríguez, F. C., & García Martínez, V. (2022). Hipertexto, multimedia e interactividad del ciberperiodismo: La website de Tabasco Hoy. *Question/Cuestión*, 3(71), E685. <https://doi.org/10.24215/16696581e685>
- Feldman, S. (1979). *La realización cinematográfica*. Gedisa.
- Granda Noboa, W. (1995). *Cine silente en Ecuador*. CCE-Cinemateca Nacional- Unesco.



González, G. (08 de abril de 2023). La ¿inminente? muerte del cine ecuatoriano.

*Radio Cocoa*. <https://radiococoa.com/la-inminente-muerte-del-cine-ecuatoriano/>

Gumucio, A. (2014). *Aproximación al cine comunitario. El cine comunitario en América Latina y El Caribe*. CNCine.

Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI) (2025). La institución/Objetivos Institucionales. *IFCI*.

<https://creatividad.gob.ec/2022/04/22/objetivos-institucionales/>

Jiménez, C. (2016). *Informe de Fondos Concursables y Festivales*. Quito: Subsecretaría de Artes y Creatividad. Ministerio de Cultura y Patrimonio

<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/Diagno%CC%81stico-Fondos-y-Festivales.pdf>

Laffay, A. (1973). *Lógica del cine creación y espectáculo*. Labor S.A.

*Ley de Fomento del Cine Nacional*. 03 de febrero de 2006 (Ecuador).

*Ley Orgánica de Cultura*. 30 de diciembre de 2016 (Ecuador).

Ministerio de Cultura y Patrimonio (2025). El ministerio: Misión / Visión / Valores / Principios. *Ministerio de Cultura y Patrimonio*.

<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/valores-mision-vision/>

Parratt Fernández, S. (1998). El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro. *Revista Latina de Comunicación Social* (4).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1215289>

Patterson, C.M. (2003). El buen reportaje, su estructura y características. *Revista Latina de Comunicación Social* (56).

<https://www.redalyc.org/pdf/819/81965609.pdf>



Pleyers, G. (2018). *Movimientos sociales en el siglo XXI : perspectivas y herramientas analíticas*. CLACSO.

Rivera, J. (2019). Las políticas públicas y la gestión pública: un análisis desde la teoría y la práctica. Entrevista a André-Noël Roth. *Estudios de la Gestión: Revista Internacional de Administración* (5), 223–229.

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/eg/article/view/1207>

Salaverría, R. (2005). *Cibermedios. El impacto de internet en los medios de comunicación en España*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

<https://hdl.handle.net/10171/34332>

Solanas, E y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Siglo Veintiuno Argentina Editores S.A.

Vázquez Herrero, J. (2021). Nuevas narrativas en los cibermedios: De la disrupción a la consolidación de formatos y características. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 27(2), 685-696.

<https://doi.org/10.5209/esmp.70222>

# Anexo 1

## Matriz de planificación del reportaje

Reportaje Multimedia: Cine Ecuatoriano en Crisis				
Ejes	Fuentes	Datos	Relatos	Formatos
El marco legal y la política pública	Leyes (Ley de Fomento al Cine Nacional / LOC)	Funcionamiento de los fondos públicos	infografía interactiva: proceso	Textos, ilustraciones vectoriales, logos
	Instituto de Fomento a las Artes e Innovación (IFCI)			
	Mentalizadores de la Ley de Cine y Mentalizadores de la LOC (Manolo Sarmiento/ Pocho Álvarez)	Comparativa entre las dos leyes		Audiovisual
	Ministerio de Cultura y Patrimonio	Razones de la creación de la LOC y decreto fusión	Entrevistas audio JF Velasco, Jorge Luis Serrano	Texto con fragmentos en audio, fotos
Consumo	Registros de audiencia IFCI	Cifras sobre audiencia	Gráfico estadístico	Ilustración, textos, cifras, tablas
	Organizadores de festivales: Lisandra Rivera	Interés y asistencia.	Entrevista	fotos festivales, textos, audio
	Salas de cine/ cine clubes (Paul Narvaez)	Modificación de hábitos		Audiovisual
	Abogados de propiedad intelectual (Franklin Barriga)	Piratería y copyright	Entrevista	slide show
Difusión / Comercialización	Productores ( Ruby Chasi, Camila Galarza, Tito Jara)	Estrategias de difusión	Entrevista audiovisual	Video, textos, fotos
	Gestores culturales (Lisandra Rivera, Paul Narvaez, Eriberto Gualinga)	Centralización de las proyecciones vs. territorios	Entrevista audiovisual	Video, textos, fotos
	Medios de comunicación (Radio Cocoa)	Cobertura, pauta Contexto laboral del cine (documental y ficción)		Mezcla sonora + visual
Formación y trabajo	Cineastas	Aprendizaje y formación continuos Relación del cine con otras profesiones		audiovisual + texto
	Directivos y profesores de cine ( Joce Deux, Manolo Sarmiento, Luis Moreira, Diego Ortuño, Juan José Luzuriaga)	Orientación de los planes de estudio y contexto formativo y laboral Profesionalización de las etapas de creación cinematográficas (guion, producción, dirección, fotografía, etc)		Infografía visual/ slideshow
	Estudiantes de cine	Aspecto vocacional y contexto profesional / laboral	Vox Pop	video formato reel
	Profesionales de otras áreas relacionadas (Juan José Luzuriaga, Joce Deux, Luis Moreira, )	Relación del cine con otras profesiones	Entrevista audiovisual	sonoro transcrito
	Gremios de cineastas (Juan José Luzuriaga, Paul Narvaez)	Situación laboral y contractual	Entrevista sonora transcrita	Texto y fotos
	Productores	Financiamiento privado: patrocinios y auspicios Retorno de la inversión Crowdfunding	Vox Pop	audiovisual + texto + foto
Finanzas y economía del cine	IFCI	Cifras sobre fondos públicos	Gráfico estadístico	Gráfico estadístico, ilustraciones, texto, logos
	Gremios de cineastas (Juan José Luzuriaga)	Fondos públicos, tipos y acciones de financiamiento	Entrevista sonora + gráfico estadístico	visual + texto + entrevista transcrita
	Abogado tributarista (Franklin Barriga, Manolo Sarmiento)	Impuestos al cine	Entrevista sonora + gráfico estadístico	slide show