



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLITICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIÓLOGAS  
CON MENCIÓN EN DESARROLLO

ANÁLISIS DEL CAMPO CINEMATOGRAFICO ECUATORIANO: QUIÉN HACE  
CINE Y DESDE DÓNDE LO HACE

GÉNESIS CHÉRREZ

ANA PAULA ROMÁN

DIRECTOR: FRANCISCO MORALES

Quito, Julio 2019

## **Agradecimientos**

A todos los que fueron parte, de una u otra forma, de la culminación de este proceso.

## **Resumen**

La presente investigación tiene como objetivo realizar un acercamiento al campo cinematográfico ecuatoriano a partir de las categorías conceptuales de Pierre Bourdieu para dar cuenta de cuáles son los agentes e instituciones que se relacionan en el campo y de los capitales que están en juego. A partir del uso de herramientas tanto cualitativas como cuantitativas se llegó a dos conclusiones principales. En primera instancia que el campo cinematográfico no es un campo autónomo puesto que está subordinado y responde a la dinámica del campo de poder. Y en segundo lugar, se reconocieron dos clases de posiciones (clase A y clase B) desde las cuales se producen filmes en el Ecuador, las mismas que están marcadas objetivamente por la desigualdad en los volúmenes y tipos de capitales detentados y, además, por la diferencia en la estructura subjetiva de los agentes (habitus), en lo que se refiere a esquemas de percepción y acción. Finalmente este estudio pretende ser una base para investigaciones futuras sobre el tema.

**Palabras clave:** cine ecuatoriano, campo cinematográfico, capitales, agentes, legitimidad.

## Tabla de contenidos

Resumen.....	3
Introducción.....	6
<b>1. Aproximaciones teóricas para la comprensión del campo cinematográfico.....</b>	<b>8</b>
1.1 Antecedentes de la sociología del cine.....	8
1.2 Aproximación a la teoría de Pierre Bourdieu.....	12
1.2.1 Un acercamiento al concepto de campo.....	13
1.2.2 Estructura de los campos.....	15
1.2.3 Propiedades generales de los campos.....	15
1.2.4 Los límites de los campos.....	16
1.2.5 La dinámica de los campos.....	17
1.2.6 Analizar un campo.....	18
1.2.7 El campo cultural.....	18
1.2.8 Los capitales.....	22
1.2.8.1 Capital cultural incorporado.....	23
1.2.8.2 Capital cultural objetivado.....	24
1.2.8.3 Capital cultural institucionalizado.....	25
1.2.8.4 Capital Social.....	25
1.2.8.5 Transformaciones del capital.....	27
1.2.9 Habitus.....	28
1.2.10 Habitus y gusto.....	29
<b>2. Historia y auge de la producción cinematográfica ecuatoriana.....</b>	<b>31</b>
2.1 Un cine incipiente (1895-1935).....	31
2.2 Hacia una transformación en el cine ecuatoriano (1970- 1999).....	35
2.3 Nuevo milenio: el cine a partir de <i>Ratas, ratones y rateros</i> .....	41
2.4 Panorama actual.....	43
2.4.1 Rasgos generales.....	43

2.4.2 Reafirmando las bases para una institución cinematográfica: del CNcine al ICCA.....	46
2.4.3 Proyectos cinematográficos recientes.....	48
2.4.3.1 Festivales.....	48
2.4.3.2 Últimas producciones cinematográficas.....	53
2.5 El otro cine: el cine guerrilla.....	54
2.5.1 El cine guerrilla frente a la institucionalidad cinematográfica.....	66
<b>3. Análisis del campo cinematográfico en Ecuador.....</b>	<b>70</b>
3.1 Consideraciones preliminares.....	70
3.2 Tipologías del Cine ecuatoriano.....	72
3.2.1 Alta factura.....	72
3.2.1.1 Alta Factura e Inversión Estatal (1A).....	73
3.2.1.2 Alta Factura, Festivales y Estado (1B).....	75
3.2.2 Media Factura.....	78
3.2.2.1 Media Factura y Estado (2A).....	79
3.2.2.2 Media Factura y Festivales (2B).....	81
3.2.2.3 Media Factura, No Estado, No Festivales (2C).....	84
3.2.3 Baja Factura.....	85
3.2.3.1 Estado y/o Coproducción y/o Festivales (3A).....	87
3.2.3.2 No Inversión Estatal ni Coproducción ni Festivales(3B).....	87
3.3 Tres fases de análisis para entender el campo cinematográfico ecuatoriano...90	
3.3.1 Posición del campo frente al campo del poder.....	90
3.3.2 Mapa de las relaciones entre agentes e instituciones.....	93
3.3.3 Aproximación al habitus de los agentes del campo.....	98
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>106</b>
<b>5. Bibliografía.....</b>	<b>109</b>
<b>6. Anexos.....</b>	<b>116</b>

## Introducción

*Lo que nos une es el arte cinematográfico, el lenguaje cinematográfico y sobre todo la inquietud sincera y honesta de que el Ecuador, como cualquier colectivo, tenga en el cine un espacio del soñar, un espacio de construcción del nosotros, de construcción de las pertenencias, de la memoria.*

Pocho Álvarez

En la actualidad el lugar que ocupa el cine en la academia se ha ampliado, lo que ha aumentado el número de estudios cinematográficos desde varias disciplinas como la antropología, la semiótica o la sociología en las cuales, generalmente, han primado los análisis de los contenidos cinematográficos como por ejemplo los que abarcan la relación existente entre cine y sociedad, o los análisis que se han servido de los filmes a manera de diagnóstico social, y que por ello han ahondado en las representaciones e imaginarios sociales que subyacen a los filmes. La investigación sobre el cine en el Ecuador no ha escapado de estos paradigmas teóricos que estudian meramente al producto cinematográfico, desplazando la importancia del análisis de los agentes, relaciones y procesos que posibilitan la existencia de dicho producto.

Por el contrario, la presente investigación se centrará en analizar al cine como un campo, es decir, un espacio estructurado donde existen distintos agentes e instituciones, cuyas relaciones están determinadas por el campo y a su vez lo configuran. En este sentido y a la luz de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, se intentará responder a la pregunta acerca de cuáles son los agentes y los capitales que se disputan y dan legitimidad a ciertas producciones cinematográficas del Ecuador, permitiendo su producción, financiamiento, difusión y exhibición.

Con este fin, la investigación usará principalmente la recolección de datos de fuentes bibliográficas, lo mismo que permitirá la construcción de determinadas variables que posibilitarán la clasificación de 49 producciones ecuatorianas estrenadas entre 1999 y 2018 en 7 tipologías. A su vez, se apoyará en la utilización de la herramienta metodológica cualitativa de entrevistas semiestructuradas, las mismas que se aplicarán a distintos agentes del campo que desempeñan varias funciones en la labor cinematográfica nacional, lo que permitirá obtener información que evidencie la percepción que estos tienen con respecto de la dinámica del campo.

La investigación partirá en el primer capítulo con una aproximación a la teoría de los campos de Bourdieu en la cual se presentarán los principales conceptos y herramientas de análisis que permiten la comprensión del campo cinematográfico. En segundo lugar, para complementar el análisis, se recurrirá a realizar una contextualización histórica del desarrollo del cine en el país. Finalmente, en el tercer capítulo, con todos estos elementos se procederá a realizar el análisis de la dinámica general del campo cinematográfico ecuatoriano lo cual incluye: una descripción de la posición de este frente al campo del poder, el análisis de la relación existente entre los agentes del campo y una aproximación parcial a la configuración del habitus que estos poseen.

## CAPÍTULO I

### Aproximaciones teóricas para la comprensión del campo cinematográfico

#### 1.1 Antecedentes de la sociología del cine

Uno de los factores que impulsó a que la sociología del cine adquiriera importancia dentro de la academia fue el relevo generacional que permitió dar cuenta del impacto del cine en la vida moderna. El auge de lo audiovisual y las generaciones desarrolladas bajo sus parámetros permitió que el cine sea usado desde diversas perspectivas, como herramienta pedagógica o también para la investigación más formal. El cine etnográfico (1901) fue implementado por antropólogos que pretendían registrar la realidad social. La cámara era la herramienta precisa para capturar lo que al observador se le pudiese escapar en sus anotaciones, a la vez que registra elementos que difícilmente se los puede traducir en un texto escrito.

Posteriormente, los interaccionistas simbólicos empezaron a hacer uso del potencial de la cámara y la imagen en movimiento. A pesar de que la sociología visual sacó gran provecho de lo audiovisual para la recolección de datos, este logro no es comparable con los obtenidos por el cine etnográfico. No obstante, “la sociología visual puso claro que el sociólogo puede valerse de las cámaras para registrar y preservar asuntos susceptibles de estudiarse detalladamente todas las veces que haga falta” (Francescutti, 2012, pág. 229).

Si bien las nuevas tecnologías permitían captar la realidad social de forma más “directa”, existe el riesgo de concebir a la imagen fílmica como un dato en sí mismo, objetivo y veraz. Error que no pudo evitar la antropología. De esto la sociología no pudo formar parte en su totalidad puesto que “la ausencia de un cine sociológico le privó de hacer en carne propia la experiencia con el positivismo audiovisual y, posteriormente, su quiebra” (Francescutti, 2012, pág. 230).

La sociología hizo al cine su objeto de estudio, de lo cual surgieron varias líneas teóricas en tanto a la relación cine y sociedad, la dimensión industria e institución o en el análisis de los filmes a manera de diagnóstico social. Uno de los pioneros dentro de la sociología del cine fue Payne Fund y sus catorce estudios sobre el cine de ficción y sus efectos persuasivos (1929-1932).

En 1942 el tema de la persuasión vuelve a tomar importancia con el cine de propaganda dirigido por Frank Capra y los intereses que tenía el ejército estadounidense. Tiempo después, Siegfried Kracauer concibió a los filmes como reflejo de la sociedad que los produjo. En su texto *De Caligari a Hitler* (1947) consideró el cine expresionista alemán como modelo de la sociedad de esa época deduciendo que estos filmes daban cuenta de los deseos ocultos de la clase media alemana.

Fue moldeándose una sociología del cine que trataba de “demostrar cómo el cine —parte inherente de la sociedad que retrata— ayuda a responder la pregunta acuciante de qué es hoy lo social” (Francescutti, 2012, pág. 231). No obstante, se debe mantener una perspectiva crítica para evitar considerar a las películas como hechos objetivos de la sociedad que reflejan. En esta línea se encuentran estudios orientados al ámbito de la institución cinematográfica, destacan los trabajos de Pierre Esquenazi (2007) y Emmanuel Ethis (2005) desde la perspectiva de la obra de arte, o Yann Darré (2006) que profundiza sobre la producción de la legitimidad artística de las obras.

Sin embargo, las investigaciones de audiencias impulsadas por los Estudios Culturales de Mayne, Hansen, Staiger, tomaron mayor importancia, prestando primordial atención al contenido de los filmes en tanto textos ideológicos. En los años setenta la relación entre cine, sociedad y cultura fue analizada por los Film Studies en donde destaca el estudio de Bordwell (1997). Como sostiene P. Francescutti, “en dichas corrientes encontramos mezclas confusas de aspectos sociales, estilísticos y económicos junto a miradas críticas y rigurosas de los movimientos cinematográficos y las dinámicas del cine contemporáneo” (Francescutti, 2012, pág. 232). Surgen teorías fílmicas feministas, o teorías que abordan al cine desde la perspectiva psicoanalítica lacaniana o freudiana, o teorías con gran influencia de categorías althusserianas.

El nacimiento de los Estudios Culturales y los Film Studies ocurre debido a la falta de interés por parte de la sociología “por afirmar su jurisdicción sobre fenómenos y procesos que estaban transformando a fondo la fisionomía de las sociedades que constituían su macro-objeto de estudio” (Francescutti, 2012, pág. 232). Esta carencia fue llenada por las disciplinas orientadas a la creación cultural, es decir, las Humanidades.

Estas disciplinas, en líneas generales, han proporcionado estudios enmarcados en cuatro ejes temáticos principales según Flomenbaum (s.f.): los aspectos socio-económicos del cine, la institución cinematográfica, la industria cultural y los análisis sobre la

representación de lo social en el cine (corriente esta última de mucha preponderancia hasta la actualidad).

El primer eje temático intentaría ilustrar la relación (y asimismo el conflicto) entre el filme como obra de arte y el mismo como producto mercantil. En esta área se encuentran teóricos como Bächlin quien señala el conflicto mencionado y analiza a la obra cinematográfica como un producto de masas que implica un desarrollo industrial de su forma de ser producido, con sus correspondientes implicaciones en la forma en la que pasa a ser distribuida y consumida dentro de esta lógica que concibe la producción de un filme a manera de cadena de montaje donde priman criterios de eficiencia y utilidad (Flomenbaum, s.f.). Aquí ingresan igualmente análisis como el realizado por Marcillon quien se centra sobre aspectos tales como “los mecanismos de control de la industria, el peso de la tecnología y de las finanzas, la aparición de posiciones dominantes y las transformaciones que sufre” (Flomenbaum, s.f.) el sector.

La perspectiva institucional, de acuerdo a Flomenbaum (s.f.), la representan autores como Friedman y Morin quienes entienden la empresa cinematográfica como institución, es decir, como una objetivación de prácticas que tienen el potencial de moldear las conductas de los individuos involucrados en la producción, comunicación y recepción del filme. En cuanto al análisis del cine como industria cultural destacan obras como la por demás conocida *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno & Horkheimer, 2007) quienes piensan en el cine como dentro de un sistema de producción cultural cuya característica es la creciente homogenización de los bienes que crea, en virtud de la mercantilización y tecnificación de la obra, y en desmedro de la misma como resguardo de la creatividad y como fuerza liberadora (en lo referente a su producción e igualmente a su consumo).

Finalmente, la última perspectiva remite a la concepción del filme como una creación que *refleja* el contexto económico, social, político... en el que tiene lugar (como producto), así como las representaciones y mentalidades existentes en un determinado tiempo y espacio. Como señala Flomenbaum (s.f.), el cine aquí tiene toda la fuerza de un testimonio. Se encuentra así el mencionado análisis realizado por Sigfried Kracauer, siendo éste el más representativo de esta corriente, presentando una lectura mimética de la obra cinematográfica.

En este contexto vale cuestionarse sobre cuál sería una perspectiva enteramente sociológica del cine. Según Francescutti (2012), en primera instancia hay que prescindir

del cine como variable dependiente de otras variables, puesto que se basa en la concepción de los filmes como documentos históricos (y/o herramientas pedagógicas) lo cual recae en la metáfora del espejo y en una inevitable tautología (concepción que versa sobre la comprensión del cine como reflejo). Por ello es menester tener como máxima que toda producción cinematográfica responde al punto de vista de las industrias culturales y de sus miembros. El análisis sociológico debe “aprender a leer entre líneas la realidad fragmentada y distorsionada de los filmes, sin ceder al facilismo de las lecturas “reflectantes”. Hay mimesis en las películas, pero también muchísimas cosas más” (Francescutti, 2012, pág. 235).

Dentro de esta misma carencia, cabe mencionar las obras de Sorlin (1985) y Jarvie (1974), ambas tituladas “Sociología del Cine”, que si bien podrían dar la idea de contener esta visión enteramente sociológica de la que se habla, no llegan a ser más que esfuerzos parciales —en el sentido de que no llegan a dar cuenta de qué significa la sociología del cine como tal— (teorías de mediano alcance), lo cual no implica que sean deficientes.

En su obra, Sorlin (1985) aborda aspectos como el aporte que han realizado distintas disciplinas en la comprensión del fenómeno cinematográfico, intentando esbozar de cierta forma qué se entiende por cine; la descripción de las formas en que el cine aporta al trabajo del historiador; la comprensión del cine como un producto cultural; y elementos del análisis fílmico. El segundo, comprendido en la segunda parte del libro, resulta el más pertinente para esta investigación puesto que hace énfasis en la importancia de las condiciones de producción de un filme y de su desarrollo dentro de un marco social y económico capitalista.

En dicho capítulo Sorlin (1985) establece que un producto cinematográfico existe y debe ser entendido por sus condiciones de producción. Utiliza ya precariamente la noción de campo (si bien no hace referencia a Bourdieu en ningún momento) aduciendo que ella expresa “el espacio social” específico, es decir, el juego de grupos sociales que se encuentran dentro del mismo, y que ilustran el juego de fuerzas puesto en juego por ellos dentro del campo. Igualmente se acerca a conceptos de Bourdieu tales como capital, campo de poder, y campo cultural e intelectual al señalar que “una práctica cultural es una práctica de diferenciación, que incluye el dominio de medios específicos (una técnica, una terminología, etc.) que se inscriben en un conjunto social que reconoce un derecho

exclusivo, o preferente, al grupo especializado en este tipo de práctica” (Sorlin, 1985, pág. 71).

En esta línea, Pierre Sorlin sostiene que el interés de la sociología por las películas está en tanto imágenes de gran relevancia en la percepción de la realidad social. En palabras del autor, “los filmes no nos dicen cuál es la práctica real de una sociedad, sino lo que es ideológicamente central en ella” (Francescutti, 2012, pág. 236). El cine no representa a la sociedad en sí misma, sino lo que la sociedad ve como apto de ser representable, lo cual conlleva a considerar a la industria cinematográfica como tal, a la producción de cine, a la censura, la tecnología empleada y las audiencias. Adentrarse en el estudio de la industria implicaría conocer datos sobre los filmes, sobre su producción y sus espectadores, en este sentido, “el análisis sociológico se aplica a rastrear la irradiación de las imágenes y relatos examinados en el tejido social” (Francescutti, 2012, pág. 237).

## **1.2 Aproximación a la teoría de Pierre Bourdieu**

El método utilizado por Pierre Bourdieu ha sido caracterizado de diferentes maneras por varios autores sin que ello signifique que aun actualmente se cuente con una denominación estricta del mismo. Según Gilberto Giménez (2002), el propio Bourdieu ha optado por el término constructivista para delimitar la forma que su obra ha tomado. Él habría clasificado su pensamiento dentro del constructivismo estructural o del estructuralismo constructivista (que vendrían a ser lo mismo), afirmando no obstante que su uso del término estructuralismo versa únicamente en la comprensión de las estructuras sociales como “cosas” (en el sentido durkheimiano) independientes de la voluntad y agencia humanas (Bourdieu & Wacquant, 2005). Giménez señala que el constructivismo social se define principalmente porque: intenta superar viejas oposiciones maniqueístas presentes en el pensamiento filosófico y social como la de sujeto-objeto, materialismo-idealismo, agencia-estructura, etc.; entiende a las realidades sociales como construcciones cotidianas e históricamente situadas y asimismo como objetivaciones interiorizadas por los agentes sociales.

En este sentido, Bourdieu se ha servido de los aportes de autores aparentemente disímiles como Marx, Weber y Durkheim, entre los principales, para elaborar su teoría, integrando de esta manera fundamentos del estructuralismo y el interaccionismo simbólico (Giménez, 2002), sobre una base permanente: el materialismo.

Bourdieu revisita el materialismo histórico de Karl Marx, haciendo énfasis en un aspecto descuidado por la teoría marxista clásica, es decir, el consumo; e insertando el aspecto de la división y lucha entre las clases sociales en el análisis de espacios sociales como el arte, la educación y la cultura (García Canclini, 1990). Así Bourdieu traza el énfasis sobre la dimensión simbólica del consumo y del proceso de producción del valor, aseverando que los procesos de dominación se tejen a partir de la correlación existente entre el plano económico y el simbólico. En este sentido, expone a la clase social como una variable multideterminada, no definida únicamente en función de su inserción dentro de las relaciones productivas.

Es de esta manera que la teoría de Bourdieu desemboca en un esfuerzo por comprender los sistemas de producción (y su reverso, el consumo) simbólicos. A diferencia de Lévi-Strauss, quien los examinó a fin de “desentrañar su estructura inmanente” (García Canclini, 1990, pág. 30), Bourdieu —sin extralimitar el paradigma estructuralista— comprende la importancia de subrayar al hecho o producto cultural como históricamente situado (como una forma social, en referencia a Durkheim) y como el resultado de la interacción de las lógicas subyacentes a cada *campo*. Esta propuesta, aunada a la exploración de los usos sociales que tienen los objetos simbólicos, expresa una forma de entender el poder simbólico como estructurante de las relaciones sociales, y como punto de partida gnoseológico de los sujetos para su comprensión y aprehensión del mundo social.

Ahora bien, la presente investigación hará uso de la teoría de Pierre Bourdieu sobre el campo, por lo cual resulta pertinente realizar una introducción a dicho concepto. Sin embargo, dado que Bourdieu maneja *conceptos abiertos*, estos no pueden ser entendidos de manera aislada ni por fuera del sistema teórico que forman. Para el autor, “pensar en términos de campo es pensar *relacionalmente*” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 134) pues, lo que existe en el mundo social son las relaciones.

### **1.2.1 Un acercamiento al concepto de campo**

Al campo se lo puede definir, en primera instancia, como una configuración de relaciones objetivas entre diversas posiciones las cuales están definidas, de manera objetiva, en las determinaciones que imponen a los agentes o instituciones que las ocupan

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 (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 135).

Los campos son “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios” (Bourdieu, 1990, pág. 135). A la vez, estos están atravesados por *leyes generales de los campos*, es decir que, campos aparentemente disímiles como el de la religión o el de la cultura, comparten leyes de funcionamiento. En este sentido, al estudiar un campo se descubren sus propiedades particulares, pero también se contribuye a la generación y progreso del conocimiento de los mecanismos generales sobre los diferentes campos.

Al hablar del concepto de campo, Bourdieu usa la metáfora del “juego” entendiendo a este no como un acto deliberado. Para definir un campo es necesario precisar lo que está en juego en dicho campo (lo cual es resultado de la competencia entre los jugadores) y los intereses específicos que éste demanda. A su vez, para que un campo funcione como tal no sólo se requiere *algo* que esté en juego, sino también personas dispuestas a jugar, las mismas que deben conocer y reconocer los principios del juego.

Existe una *inversión* en el juego, es decir, el reconocimiento y la creencia (*doxa*) en el juego que los jugadores comparten. “Los jugadores acuerdan, por el mero hecho de jugar y no por medio de un “contrato”, que el juego merece ser jugado, que vale la pena jugarlo, y esta cohesión es la base misma de su competencia” (Bourdieu & Wacquant, 2005, págs. 135-136). Este acuerdo implica el reconocimiento y aceptación de todo lo que conforma el campo en sí mismo, “el juego, las apuestas, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 137).

Existen también *cartas de triunfo* las cuales tienen un valor y jerarquía relativos dependiendo del juego. “Hay cartas que son válidas, eficaces en un campo —éstas son la especie fundamental de capital— pero su valor relativo como cartas de triunfo es determinado por cada campo e incluso por los sucesivos estados del mismo campo” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 136). La especie de capital permite a sus poseedores tener a su disposición un poder o influencia y por lo tanto *existir* dentro del campo en consideración.

### 1.2.2 Estructura de los campos

El autor define a la estructura del campo como un “*estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha” (Bourdieu, 1990, pág. 136), es decir, de la distribución del capital específico acumulado en antiguas luchas y que sirven para guiar y trazar estrategias posteriores. Hablar en términos de capital específico implica que “el capital vale en *relación con* un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que sólo se puede convertir en otra especie de capital dentro de ciertas condiciones” (Bourdieu, 1990, pág. 136). En este sentido,

podemos representarnos a los jugadores como si cada uno de ellos tuviera una pila de fichas de colores y cada color correspondiese a una especie dada de capital, de manera tal que su *fuerza relativa en el juego*, su *posición* en el espacio de juego como así también los movimientos que haga, más o menos arriesgados o cautos, subversivos o conservadores, dependerán tanto del número total de fichas como de la composición de las pilas de fichas que conserve, esto es, del volumen y estructura de su capital (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 136).

Puede ser que existan, por ejemplo, dos sujetos que poseen un capital general similar pero que difieren, tanto en su posición como en sus posturas, en que uno de ellos posee mucho capital cultural y escaso capital social, mientras que el otro tiene mayor capital social y poco cultural. En pocas palabras, lo que define el juego de un jugador y las estrategias a usar no sólo dependen del

volumen y estructura de su capital *en el momento considerado* y las posibilidades de juego que le garanticen, sino también de la *evolución en el tiempo* del volumen y la estructura de dicho capital, esto es, de su trayectoria social y de las disposiciones (*habitus*) constituidas en la relación prolongada con una determinada distribución de las probabilidades objetivas (Bourdieu & Wacquant, 2005, págs. 136-137)

### 1.2.3 Propiedades generales de los campos

El campo posee algunas propiedades generales, una de ellas es que las determinaciones externas no recaen directamente sobre los agentes de un campo, por el contrario, los afecta mediante la mediación específica de las formas y fuerzas del campo. Una segunda propiedad es que existen *homologías* estructurales entre los campos como el de la filosofía, la literatura, etc., y la estructura del espacio social, “cada uno de ellos tiene sus dominantes y dominados, sus luchas de usurpación y exclusión, sus mecanismos de reproducción, y así sucesivamente. Pero cada una de estas características toma una forma específica e irreductible en cada campo” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 144).

En tercer lugar, los campos son “*sistemas de relaciones independientes de las poblaciones a las que estas relaciones definen*” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 145). En cada campo hay una suerte de “partículas” bajo el influjo de fuerzas de atracción y de repulsión. En otras palabras, “este o aquel intelectual en particular, este o aquel artista, existe *como tal* sólo porque existe un campo intelectual o artístico” (Bourdieu & Wacquant, Una invitación a la sociología reflexiva, 2005, pág. 145). En este sentido, el individuo es visto como *agente* socialmente construido en tanto que actuante en un campo determinado debido a que posee las propiedades necesarias para producir efectos en dicho campo.

Los agentes son detentores de capital y “dependiendo de su trayectoria y de la posición que ocupen en el campo en virtud de su dotación (volumen y estructura) de capital, tienen una propensión a orientarse activamente ya sea hacia la preservación de la distribución de capital o hacia la subversión de dicha distribución” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 147). Según Bourdieu, uno de los objetivos de la investigación, debe ser identificar las propiedades activas, las formas de capital específico que poseen los agentes. Así, para construir el campo se debe identificar las formas de capital específico que funcionan en él y, a su vez, para construir estas formas de capital se debe conocer la lógica específica que rige al campo.

#### **1.2.4 Los límites de los campos**

Por otro lado, hablar de los límites del campo es un tema que resulta difícil de abordar y sólo es posible mediante la investigación empírica. Se puede entender al campo como un espacio en donde se genera un efecto de campo. En este sentido, “los límites del campo están donde los efectos del campo cesan” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 138). El trabajo de investigación empírica resulta fundamental para estudiar cada subcampo o supuesto campo pues “se puede sopesar hasta qué punto están constituidos, dónde se terminan, quién está adentro y quién no, y si conforman o no un campo” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 138).

En el caso del campo artístico, uno de los indicadores de la existencia de un efecto de campo es el surgimiento de un conjunto de conservadores de vidas, estos son historiadores del arte, filólogos, biógrafos, etc., es decir, expertos encargados en conservar los elementos que se produce en el campo y que comprometen su vida a “conservar y conservarse conservando” (Bourdieu, 1990, pág. 138). A su vez, otro indicio del campo

es “la huella de la historia del campo en la obra (e incluso en la vida del productor)” (Bourdieu, 1990, pág. 138). Es innegable el efecto de campo cuando la obra ya no se puede comprender por fuera de la historia de su campo de producción. En este punto justifican su existencia los historiadores, intérpretes, filólogos como únicos capaces de explicar tanto la obra como el valor atribuido a esta.

### **1.2.5 La dinámica de los campos**

Por lo que se refiere a la transformación y la dinámica de un campo, éstas están determinadas por la forma de su estructura y, específicamente, por la distancia y asimetrías entre las distintas fuerzas específicas que se disputan entre sí. Las fuerzas activas son las que definen el capital específico, “*un capital no existe ni funciona salvo en relación a un campo*” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 139). El capital es el que da poder al campo y a sus instrumentos materializados de producción/reproducción cuya colocación conforma la estructura del campo y las regularidades que determinan su funcionamiento.

Dentro del campo existen luchas que responden a las regularidades y reglas inminentes del juego con diferentes grados de fuerza y posibilidades de éxito en la apropiación de los productos determinados que se disputan en él. “Los que dominan un campo dado están en posición de hacerlo funcionar para su conveniencia pero siempre deben enfrentarse a la resistencia, las pretensiones, la discrepancia, “política” o de otro tipo, de los dominados” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 140).

Ahora bien, sabiendo entonces que el campo es una estructura de relaciones objetivas entre posiciones de fuerza, los jugadores tratan de mantener o mejorar su posición y establecer principios de jerarquización que les favorezcan mediante el uso de estrategias, las cuales dependen de su posición en el campo, es decir, de la distribución del capital específico y de la percepción que tengan del campo.

Existen pues dos polos opuestos: por un lado, agentes que monopolizan el capital específico y, por otro lado, agentes que detentan menor cantidad de capital que, por lo general, suelen ser los más jóvenes o los recién llegados. Ambos “contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego” (Bourdieu, 1990, pág. 137). Los primeros son defensores de la *ortodoxia* y tienden a recurrir a estrategias de conservación, por el contrario, los segundos se valen de estrategias de subversión, en pro de la herejía,

la heterodoxia, pero absteniéndose de exceder ciertos límites pues, al hacerlo, corren el riesgo de ser excluidos.

En situaciones generalmente de crisis, donde emerge la heterodoxia, los dominantes están obligados a producir discursos en defensa de la ortodoxia para proteger y conservar su monopolio. En estas luchas no es común apostar por una *revolución total* que destruya al juego en sí mismo, debido a la magnitud de la inversión que implica entrar en el juego. Por ello son más frecuentes las revoluciones parciales pues “no ponen en tela de juicio los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el zócalo de creencias últimas sobre las cuales reposa todo el juego” (Bourdieu, 1990, pág. 138).

### **1.2.6 Analizar un campo**

Finalmente, Bourdieu sostiene que, para el análisis de un campo, es necesario recurrir a tres momentos los cuales se encuentran conectados entre sí:

Primero, se debe analizar la posición del campo frente al campo del poder. (...) Segundo, es necesario trazar un mapa de la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o instituciones que compiten por la forma legítima de autoridad específica del campo. Y, tercero, hay que analizar los habitus de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido al internalizar un determinado tipo de condición social y económica, condición que encuentra en su trayectoria dentro del campo oportunidades más o menos favorables de actualización (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 143).

El campo de posiciones objetivas debe, metodológicamente, estudiarse junto con los campos de posturas o tomas de posición. No obstante, hay que considerar que, en ocasiones, “*el espacio de las posiciones tiende a comandar el espacio de las tomas de posición*” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 143). Este es el caso de las revoluciones artísticas que terminan siendo resultado de las relaciones de poder que componen el espacio de las posiciones artísticas las cuales, a su vez, son posibles por “el encuentro de las intenciones subversivas de una fracción de los productores con las expectativas de una fracción del público, y por ende, mediante una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 143).

### **1.2.7 El campo cultural**

En su afán por demostrar que todo poder se sirve y/o está compuesto por estructuras simbólicas, Bourdieu aborda una sociología de la cultura que pretende “no reincidir en las especulaciones estético-filosóficas sobre el gusto ni en las afirmaciones meramente

doctrinarias con que casi todo el marxismo vincula lo económico y lo simbólico” (García Canclini, 1990, pág. 8).

Dicha sociología de la cultura busca entonces explicar de alguna manera las bases materiales que sustentan la producción cultural y de los bienes simbólicos en general. Sin embargo, cabe recalcar que Bourdieu no prioriza los condicionantes materiales por sobre los simbólicos ni viceversa, sino que, por el contrario, considera necesaria la ponderación de ambos elementos para entender la dinámica de la producción, distribución y consumo socialmente diferenciados de los bienes culturales, para evidenciar en última instancia cómo las dinámicas en el seno del espacio de la cultura contribuyen a la configuración, legitimación y/o subversión de las relaciones de dominación y a la reproducción social (Ghani, 1999).

Según Ghani (1999), a partir de los años 70, Bourdieu realizó aportes al estudio de la producción cultural, desarrollando crecientemente una forma propia de reflexionar sobre la misma, que se puede entender en dos sentidos. Por un lado, Bourdieu desarrolla el concepto de campo como un concepto intermedio entre el de agente y el de estructura. Según el sociólogo francés, tanto el artista como el conjunto de su producción pueden ser comprendidos sociológicamente únicamente con la condición de ser observados en relación a las posiciones que ocupan aquellos individuos involucrados en la “cadena de producción” del bien cultural u obra. Todos estos agentes (artistas, críticos, administradores de galerías, curadores, medios de difusión cultural, etc.) —quienes se encuentran a mayor o menor distancia del proceso creativo de la obra—, las posiciones y las tomas de posiciones que ocupan y asumen; las distintas formas que asumen sus mutuas relaciones; y en general, todas las lógicas y dinámicas propias de las relaciones de estos actores específicos, configuran lo que puede denominarse como “campo cultural” (García Canclini, 1990).

Por otro lado, con relación al análisis sociológico ya no de la producción, sino de los productos culturales concretos, Bourdieu propone en *Las reglas del arte* (1995) una crítica tanto a los análisis internos de la obra de arte, así como a los externos. Define al análisis interno de la obra como aquel que considera a ésta un sistema de símbolos autorreferencial, y que pone el relieve sobre las estructuras simbólicas y/o lingüísticas inherentes a la obra. Si bien dentro de esta forma de análisis existen varios desarrollos, el más coherente de ellos es para Bourdieu el modo estructuralista (por sobre el modo

psicoanalítico o el postcolonial, entre otros...) pero igualmente le reclama ser un método que ve a las obras de arte como “estructuras estructuradas sin un sujeto estructurante” (Ghani, 1999, pág. 40), no refiriéndolas a sus productores ni a los contextos en que se inscriben éstos. Bourdieu haría alusión a Foucault señalando que su método estructuralista de análisis de la obra de arte es valioso porque privilegia las relaciones pero sigue siendo limitado puesto que se rehúsa a recurrir a elementos no-discursivos o extra-discursivos en el análisis.

Los análisis externos del texto y de la obra artística pretenden por otro lado deducir la obra, su contenido y forma, de determinantes completamente externos a la obra como por ejemplo, el medio social en el cual se ha desenvuelto el artista o la configuración psico-social del individuo creador. Al respecto, Bourdieu se posiciona en contra de todos estos mecanismos deductivos como la atribución de una obra meramente al productor de la misma, o los análisis de audiencias que, según Bourdieu, lo único que hacen la mayoría de las veces es pretender confirmar supuestos preconcebidos y plasmados en sus metodologías de investigación, por ejemplo, encuestas sobre filmes aplicadas a las audiencias (Ghani, 1999).

Consiguientemente, Bourdieu rechaza todo tipo de análisis mimético de la obra de arte, perspectiva que aborda a la misma como un reflejo, una derivación bien de un “genio creador” o de unas determinadas circunstancias históricas o la inscripción de la obra en un medio social específico. En favor de superar la tajante separación entre análisis interno aplicados a los bienes culturales, Bourdieu emplea la noción de refracción (en lugar de la de reflejo) para dar cuenta de que un producto cultural puede ser comprendido sociológicamente a manera de un prisma: la obra de arte refracta (al igual que un prisma la luz) las diferentes relaciones, lógicas y determinantes sociales implicadas en la producción y comunicación de la obra, es decir, la obra de arte (con todo lo que ella implica y abarca) obedece a las reglas de la lógica del campo particular en que se inscribe, y a la forma particular que éste toma en un momento histórico determinado.

Conforma así una sociología genética que se acomete imponer la lógica del campo (es decir el de las posiciones existentes y potenciales encontradas en un espacio social, y de sus mutuas vinculaciones a partir de la distribución del capital inherente a cada campo), actualizando un modo de pensar el mundo social relacionadamente, y poniendo énfasis sobre la cuestión del rastreo de los orígenes sociales de dicho espacio y su transformación,

y/o permanencia en el tiempo, es decir, los signos de su historicidad (Bourdieu & Wacquant, 2005).

En este sentido, el sistema de relaciones (artistas, críticos, curadores, editores, público, etc.) que determina las regularidades específicas de producción y circulación de los productos artísticos es lo que Bourdieu denomina *campo cultural* el mismo que se configura como tal a partir de los siglos XVI y XVII en Europa mediante la consolidación del sistema capitalista que provoca, junto con el apareamiento de la burguesía, la creciente (pero siempre relativa) autonomización del arte de las otras esferas de la vida (la política, la religión, etc.) y la aparición de un mercado de bienes culturales. Según Bourdieu, “la burguesía crea ‘instancias específicas de selección y consagración’, donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por la legitimidad cultural” (citado en Canclini, 1990, pág. 13). Según Canclini (1990), —justamente en virtud de la relativa autonomía de los campos—, deben distinguirse las luchas específicas al interior de cada campo de tal forma que mediante un estudio comparativo de los campos pueda verificarse la existencia de homologías estructurales entre campos, lo que finalmente permite entender de mejor manera cómo se articula el poder simbólico y la lucha de clases en una determinada sociedad.

De esta manera Bourdieu (1998) establece en *La distinción* la existencia de un consumo diferenciado de los bienes simbólicos, exponiendo tres “gustos” como entretejimientos moldeados tanto por las disposiciones como por los poderes simbólicos: la estética burguesa, la de los sectores medios, y la correspondiente a los sectores populares; estas estéticas se encuentran a su vez diferenciadas por criterios de distinción, accesibilidad y utilidad.

No obstante, Canclini es pertinente al acentuar que el análisis realizado por Bourdieu en *La distinción* no puede ser aplicado acríticamente a mercados de bienes culturales como el latinoamericano, por distintos factores como la ausencia de una estructura de clases tajantemente delimitada (se trata más bien de una estructura de clases fragmentada y aunada a otras estructuras como la étnica) y de una burguesía unificada; y por la forma en que construye a los gustos medio y popular: siempre en referencia a la estética dominante, poniendo sobre la mesa una perspectiva “legitimista” que necesita ser revisada y que por sobre todas las cosas, puede no evidenciar la realidad de otros espacios geográficos, históricos y sociales; espacios (por ejemplo en los sectores rurales latinoamericanos) donde la percepción estética debe ser estudiada en relación a la propia

lógica de esos sectores, y no como una deformación, una copia, o una permanente contradicción en relación a los sectores “dominantes” (García Canclini, 1990) (Moraña, 2014).

### **1.2.8 Los capitales**

Al utilizar el concepto de capital Bourdieu (2000) hace referencia al trabajo acumulado ya sea en forma material o en forma incorporada. El capital permite entender que la vida social y sus juegos de intercambios no son azarosos, al contrario, “es una fuerza inscrita en la objetividad de las cosas que determina que no todo sea igualmente posible e imposible” (pág. 132).

Para dar cuenta de la estructura y dinámica del mundo social, el autor introduce el concepto de capital sin que este se limite a su noción netamente economicista pues hacerlo implicaría reducir “el universo de las relaciones sociales de intercambio al simple intercambio de mercancías, el cual está objetiva y subjetivamente orientado a la maximización del beneficio, así como dirigido por el interés personal o propio” (Bourdieu, 2000, pág. 133). En este sentido se entiende que las formas de intercambio social son diversas y variadas y que, por tanto, es menester incorporar el concepto de capital en todas sus manifestaciones, así como también dar cuenta de los principios que intervienen en su transformación.

Bourdieu distingue tres formas fundamentales, el *capital económico*, el *capital cultural*, y el *capital social*. La manera “concreta en que se manifiesta dependerá de cuál sea el campo de aplicación correspondiente, así como de la mayor o menor cuantía de los costes de su transformación” (Bourdieu, 2000, pág. 135). Por un lado, el capital económico es fácilmente convertible en dinero y “resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad” (Bourdieu, 2000, pág. 135). Por otro lado, el capital cultural sólo bajo ciertas condiciones puede transformarse en capital económico y es institucionalizado a manera de títulos académicos. Finalmente, el capital social, al igual que el cultural, puede convertirse en capital económico en ciertas circunstancias y es apropiado para la institucionalización como títulos nobiliarios.

### 1.2.8.1 Capital cultural incorporado

Ahora bien, existen tres estados del capital cultural: incorporado, objetivado e institucionalizado. El primero de ellos implica un proceso de interiorización personal que, a su vez, requiere tiempo tanto de enseñanza como de aprendizaje. Es un trabajo personal que involucra un coste personal pues se “invierte también una forma de afán (líbido) socialmente constituido, el afán de saber (*libido sciendi*), con todas las privaciones, renunciaciones y sacrificios que pueda comportar” (Bourdieu, 2000, pág. 139).

Según Bourdieu (2000) este capital se convierte en habitus, en parte integrante del agente, motivo por el cual no puede ser transferido de manera inmediata como sí lo puede ser el capital económico, en forma de donación, herencia, contratos de compra-venta, etc. “La incorporación de capital cultural puede realizarse (...) sin medidas educativas expresamente planeadas y, por lo tanto, de forma completamente inconsciente” (Bourdieu, 2000, pág. 141), se encuentra corporeizado y determinado por las circunstancias de su primera incorporación.

En ocasiones, al capital cultural se lo percibe como capital simbólico lo cual lleva a concebir a la tenencia de un gran volumen de capital cultural como algo especial y como base para la obtención de beneficios simbólicos o materiales. En otras palabras, “quien dispone de una competencia cultural determinada, por ejemplo, saber leer en un mundo de analfabetos, obtiene debido a su posición en la estructura de distribución del capital cultural *un valor de escasez* que puede reportarle beneficios adicionales” (Bourdieu, 2000, pág. 142). Este beneficio obtenido mediante el valor de escasez se explica porque no todas las personas poseen de medios tanto económicos como culturales para que su tiempo de educación se prolongue.

La desigual distribución de capital, esto es, *la estructura total del campo*, conforma así el fundamento de los efectos específicos del capital, a saber: la capacidad de apropiarse de los beneficios y de imponer reglas de juego tan favorables para el capital y para su reproducción como sea posible (Bourdieu, 2000, pág. 142).

Una de las características del capital cultural que asegura su efectividad simbólica es la dinámica de su transmisión. El tiempo que se necesita para el proceso de apropiación de capital cultural objetivado está determinado por el capital cultural anteriormente incorporado dentro de la familia, es decir, las familias con capital cultural sólido aseguran que la acumulación de capital en la infancia de una persona sea rápida y eficaz. En este

contexto, el período de socialización es, al mismo tiempo, el de acumulación (Bourdieu, 2000).

Es preciso señalar que el tiempo que se necesita para la acumulación de dicho capital es lo que vincula el capital cultural con el capital económico. Una clara muestra de ello es que una persona puede prolongar su tiempo de educación y con ello, de acumulación de capital cultural, siempre y cuando su familia pueda asegurarle tiempo libre de necesidades económicas.

### **1.2.8.2 Capital cultural objetivado**

Las características y propiedades de este tipo de capital están en estrecha relación con el capital cultural incorporado. Si bien el capital cultural puede ser transferible mediante su soporte material como lo son los libros, las pinturas, los instrumentos musicales, etc., “lo que se transfiere es sólo la propiedad legal, puesto que el elemento que posibilita la verdadera apropiación no es transferible, o al menos no necesariamente” (Bourdieu, 2000, pág. 144). Para que una apropiación real suceda es necesario que el individuo posea ciertas capacidades culturales, es decir, capital cultural incorporado. En este sentido, los bienes culturales pueden ser apropiados de dos formas: materialmente lo cual implica capital económico, o simbólicamente para lo cual es necesario de capital cultural.

El propietario de los medios de producción deberá entonces encontrar el modo ya sea de adquirir, él mismo, el capital cultural incorporado necesario para la apropiación y utilización de dichos medios, ya de poner a su disposición los servicios de quien posea ese capital cultural (Bourdieu, 2000, pág. 144).

El capital cultural objetivado es el resultado de la acción histórica por lo cual se adhiere a leyes propias que van más allá de la voluntad de cada individuo. Dicho capital no puede reducirse “al capital incorporado de un agente aislado —ni siquiera al de la totalidad de agentes—” (Bourdieu, 2000, pág. 145). A su vez, perdura como capital activo y efectivo tanto material como simbólicamente cuando el individuo “se haya apropiado de él y lo utilice como arma y aparejo en las disputas que tienen lugar en el campo de la producción cultural (...) y, más allá de éste, en el campo de las clases sociales” (Bourdieu, 2000, pág. 146). Es en este contexto en donde los individuos entran en la dinámica del juego al oponer sus fuerzas y obtener beneficios de acuerdo a sus capacidades de dominio del capital cultural objetivado.

### 1.2.8.3 Capital cultural institucionalizado

“El capital cultural incorporado está sometido a las mismas barreras biológicas que su correspondiente portador. Pues bien, la objetivación de capital cultural incorporado en forma de *títulos* es, precisamente, un mecanismo para neutralizar esta carencia” (Bourdieu, 2000, pág. 146). Es el título académico o escolar el que permite que la certificación de cierta aptitud cultural posea un valor legalmente garantizado y duradero. Este tipo de capital cultural se muestra independiente de su poseedor, pero también del capital cultural que el agente realmente tenga a su disposición.

El reconocimiento institucional al capital cultural de un agente es producto de una transformación del capital económico en capital cultural pues “la determinación del valor cultural del poseedor de un título, respecto de otros, se encuentra ligada indisolublemente al valor dinerario por el cual puede canjearse a dicho poseedor en el mercado laboral” (Bourdieu, 2000, pág. 147). Según Pierre Bourdieu (2000), la inversión académica pierde sentido si no puede garantizar la reversibilidad de la conversión inicial de capital económico en cultural. No obstante, los beneficios que se puedan obtener por el título están determinados por su valor de escasez lo cual puede generar transformaciones en el tipo de cambio entre capitales. En otras palabras, es la estructura de oportunidades de beneficio de cada tipo de capital la que determina las estrategias de conversión de capital económico en cultural.

### 1.2.8.4 Capital Social

Cuando Bourdieu habla de capital social lo hace en referencia a la “totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de *relaciones* más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimientos mutuos” (Bourdieu, 2000, pág. 148), es decir, de la suma de recursos que aseguran la pertenencia a un grupo determinado. Las relaciones pueden ser institucionalizadas mediante dos formas, la primera con la incorporación de un nombre en común que haga alusión a la pertenencia a un grupo determinado y, la segunda, mediante un conjunto de *actos de institucionalización* que identifican al grupo a la vez que dan cuenta de la presencia de una conexión de capital social (Bourdieu, 2000).

A su vez, son las relaciones de intercambio tanto materiales como simbólicas las que conforman la base de las relaciones de capital social y que aportan a su perduración. En dichas relaciones de intercambio lo simbólico y lo material están estrechamente

vinculados y sólo pueden funcionar cuando esta conexión sea reconocible, “por eso nunca pueden reducirse totalmente a relaciones de proximidad física (geográfica) objetiva ni tampoco de proximidad económica y social” (Bourdieu, 2000, pág. 149).

Debido a que el capital social no es totalmente independiente del capital cultural y del capital económico, el volumen de capital social que un agente posea estará determinado “tanto de la extensión de la red de conexiones que éste pueda efectivamente movilizar, como del volumen de capital (económico, cultural o simbólico) poseído por aquellos con quienes está relacionado” (Bourdieu, 2000, pág. 150).

La red de relaciones implica un esfuerzo constante de institucionalización, en donde los *ritos de institucionalización* son piedra angular para la producción y reproducción de vínculos duraderos y útiles (Bourdieu, 2000). En otras palabras, la red es el resultado de estrategias, bien individuales o bien colectivas, que demandan una inversión consciente o inconsciente y que se orienta a generar y mantener relaciones sociales, las mismas que, a futuro, retribuirán un beneficio material y/o simbólico.

Ahora bien, ciertas instituciones sociales precisan de un intercambio continuo de determinados gestos, palabras, regalos, entre otros, en donde “el conocimiento y reconocimiento mutuos son, al mismo tiempo, presupuesto y resultado” (Bourdieu, 2000, pág. 152). Este proceso de intercambio hace de lo intercambiado una muestra de reconocimiento. “El grupo se reproduce debido precisamente a ese mutuo “reconocerse” y al reconocimiento de la pertenencia que ese “reconocerse” implica” (Bourdieu, 2000, pág. 152). Al mismo tiempo, se dibujan los límites del grupo, en donde cada individuo juega el papel de guardián de los mismos pues la introducción de un nuevo miembro pone en riesgo la constitución misma del grupo.

En esta línea, los actos de intercambio, el trabajo de relacionarse en sí mismo, implica una inversión de tiempo y de energía y, consecutivamente, de capital económico. “El trabajo de relacionarse es parte integrante del capital social, como lo es también la disposición (adquirida) para apropiarse y mantener esa competencia específica” (Bourdieu, 2000, pág. 153).

Por otra parte, en cada grupo existen principios de delegación, formas institucionalizadas que posibilitan la acumulación de la totalidad del capital social en un agente o en una pequeña parte del grupo. Al agente o agentes que se les delegue esta capacidad poseen “la tarea de ejercer un poder que trasciende con mucho su capacidad individual”

(Bourdieu, 2000, pág. 154). Bourdieu (2000) distingue dos tipos de delegación, la delegación difusa se la otorga al individuo de mayor edad del grupo, a la cabeza de familia, el primogénito, etc., los mismos que están obligados en defender el honor de todos los integrantes del grupo, incluso del más insignificante. Al contrario, la delegación institucionalizada “permite restringir las consecuencias de las equivocaciones individuales, delimitando explícitamente responsabilidades” (Bourdieu, 2000, pág. 155) y posibilitando la capacidad de expulsar a los agentes que comprometan el prestigio del grupo.

Finalmente, existen también regulaciones no sólo en las condiciones de ingreso al grupo, sino también en la manera en la que un agente es delegado como representante pues el mandatario puede ejercer el poder acumulado en nombre del grupo, como también en su contra (Bourdieu, 2000). Consecuentemente, “los propios mecanismos de delegación y representación (tanto en sentido teatral como jurídico) llevan ínsitos el *germen* del capital social generado con su ayuda” (Bourdieu, 2000, pág. 155).

#### **1.2.8.5 Transformaciones del capital**

El capital económico puede ser útil para obtener los distintos tipos de capital, “pero sólo al precio de un mayor o menor *esfuerzo de transformación*, que resulta necesario para producir la forma de poder efectiva en el campo correspondiente” (Bourdieu, 2000, pág. 157). Por ejemplo, pueden existir bienes o servicios que pueden obtenerse sólo mediante un cierto capital social de relaciones las mismas deben ser sólidas por haber sido constituidas hace ya un tiempo considerable. En este sentido se entiende la importancia del tiempo pues este es “uno de los factores que determinan que una deuda simple y directa se transforme en aceptación de una deuda inespecífica (“sin título ni contrato”), es decir, en reconocimiento” (Bourdieu, 2000, pág. 157).

Bourdieu (2000) plantea que el tiempo de trabajo es la base universal de valor por lo cual resulta pertinente considerar “tanto el trabajo acumulado en forma de capital como el trabajo necesario para transformar el capital de un tipo en otro” (Bourdieu, 2000, pág. 159). Una muestra de lo mencionado es la forma de medir el capital cultural, esto es, el tiempo dedicado a su acumulación. Así, la conversión de capital económico en capital cultural demanda un gasto de tiempo que sólo es posible a través del capital económico.

La mutua convertibilidad de los diferentes tipos de capital es el punto de partida de las estrategias que pretenden asegurar la reproducción de capital (y de la posición ocupada en el espacio social) con los menores costes de conversión de capital que sea posible (trabajo de conversión y pérdidas inherentes a la conversión misma) (Bourdieu, 2000, pág. 161).

Ahora bien, el elemento que distingue a los diferentes tipos de capital entre sí es su reproductibilidad, entendida como la facilidad de su transmisión. Esto refiere a dos elementos, por una parte a “la magnitud de la cuota de pérdida generada durante la transmisión de capital; y por otra, de en qué medida puede disimularse la transmisión; el riesgo de pérdida y los costes de simulación tienden a variar en proporción inversa” (Bourdieu, 2000, pág. 161). En otras palabras, lo que ayuda en la disimulación del componente económico también aporta en el aumento del riesgo de pérdida.

Se puede vislumbrar lo antes mencionado con la transmisión de capital cultural la cual, generalmente, es realizada con mayor confidencialidad pero que, a su vez, implica un mayor riesgo que la de otros capitales porque su transmisión dentro del seno familiar sobrepasa tanto el conocimiento como el control. Por ello el capital cultural demanda continuamente ser reafirmado por el sistema educativo mediante títulos académicos que posibilitan el acceso legítimo a ciertos cargos, pero también “el sistema de enseñanza tiende, por su parte, a despojar al grupo doméstico del monopolio de la transmisión de poder y privilegios” (Bourdieu, 2000, pág. 162). El aspecto arbitrario de la apropiación es clara en la transmisión de capital pues toda estrategia de reproducción es, al mismo tiempo, de legitimación orientada a sacralizar la apropiación exclusiva y su reproducción (Bourdieu, 2000).

### **1.2.9 Habitus**

El concepto de *habitus* hace referencia al proceso mediante el cual los agentes interiorizan el orden social, cuando las estructuras objetivas armonizan con las subjetivas. Según Bourdieu, el habitus funciona como un sistema de

*disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, (...) objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2007, pág. 86).

El habitus es fruto de las estructuras objetivas y, paralelamente, produce prácticas individuales lo cual se traduce en esquemas y principios básicos de pensamiento, acción

y percepción, todos ellos regidos en los límites propios de las condiciones particulares de su producción. Tomando en cuenta que el habitus es generado por una clase específica de condiciones y regularidades objetivas, éste produce “todas las conductas ‘razonables’, de ‘sentido común’ que son posibles en los límites de esas regularidades y únicamente éstas, y que tienen todas las probabilidades de ser positivamente sancionadas porque se ajustan objetivamente a la lógica de un campo determinado” (Bourdieu, 2007, pág. 91). A su vez, excluyen todas las conductas que no coinciden con las condiciones objetivas, conductas que llegan a ser sancionadas negativamente.

Bourdieu sostiene que el habitus es producto de la historia pero, al ser generador de prácticas, éste produce historia. Se encarga de asegurar la presencia y la permanencia activa de las experiencias pasadas que cada agente y cada grupo registra como esquemas de percepción, pensamientos y acción.

Historia incorporada, naturalizada, y de ese modo olvidada en cuanto tal, el habitus es la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto: por lo tanto, es lo que confiere a las prácticas su *independencia relativa* con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato (Bourdieu, 2007, págs. 91-92).

El habitus como sistema adquirido de esquemas reguladores, permite que los agentes conciben las regularidades objetivas que este engendra como necesarias e incluso naturales.

Ahora bien, “el habitus como sentido práctico, opera la *reactivación* del sentido objetivado en las instituciones” (Bourdieu, 2007, pág. 93). Es el habitus el que hace posible que los agentes se apropien de forma práctica de las instituciones y así mantenerlas activas. “La propiedad se apropia de su propietario, encarnándose en la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente adecuadas a su lógica y a sus exigencias” (Bourdieu, 2007, pág. 93). Gracias al habitus, las instituciones se inscriben en el cuerpo y en las creencias de los agentes y, de esta forma, logran realizarse plenamente.

### **1.2.10 Habitus y gusto**

El habitus determina el consumo de los agentes y de las clases sociales, “lo que la estadística registra bajo forma de *sistema de necesidades* no es otra cosa que la coherencia de las elecciones de un *habitus*” (Bourdieu, 2002, pág. 382). Una muestra del eficaz funcionamiento del habitus es que ingresos similares no necesariamente se traducen en

consumos similares, en este caso entran en juego principios de selección completamente diferentes.

En este sentido, el gusto, lo que parece ser producto de la elección libre de los agentes, está determinado por condiciones objetivas, por la manera en la que los agentes se adecúan a las posibilidades estilísticas de su condición de clase. Por ello, Bourdieu habla de un *gusto de clase* que muestra que, mediante el habitus, las condiciones de existencia de cada grupo social van determinando una forma específica de experimentar lo real y clasificarlo.

Como se señaló en líneas anteriores, en *La Distinción* (2002), el autor distingue tres tipos de gustos relacionados con la clase social y con los niveles de escolaridad, el *gusto legítimo*, el *gusto medio* y el *gusto popular*. En general, el mercado de los bienes simbólicos responde a esta división, en donde los modos de producción cultural se diferencian y se distinguen unos de otros por la naturaleza de las obras producidas, por la estructura de sus consumidores, y por las ideologías estéticas que estos poseen.

## CAPÍTULO II

### Historia y auge de la producción cinematográfica ecuatoriana

#### 2.1 Un cine incipiente (1895-1935)

Los inicios del cine en el Ecuador se remontan a la llegada de una linterna mágica por parte de científicos jesuitas como Luis Sodiro y Teodoro Wolf gracias al apoyo del presidente García Moreno en 1870. Según Wilma Granda (1995), el trabajo realizado por Wolf fue un aporte significativo para lo que ella denomina una “arqueología del cine” (pág. 12). Granda señala que existe un período silente en el cine ecuatoriano que va desde 1901 hasta 1935.

La autora sostiene que a inicios del siglo el cine en el mundo ya había superado la constante ansiedad de representar o imitar la realidad a través de un film, dando origen al cine de ficción. No obstante, Granda (1995) enfatiza que esto no sucedió en el país pues “vino, con cierto retraso, lo que en Europa ya no interesaba tanto: visitas cinematográficas o fotografías en movimiento de diversos aspectos, que no guardaban un orden lógico y podían ser exhibidas sueltas o al arbitrio del proyccionista” (pág. 15).

Unas de las primeras proyecciones realizadas fueron *Escenas de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, *Exposición de París en 1900* y *Los funerales de la reina Victoria* en agosto de 1901. A su vez, en 1903 se conoce, mediante el italiano Piccione, al biógrafo Lumiere en la proyección de *La corrida de toros con el torero Luis Mazzantini* (Granda, 1995).

Ahora bien, el crédito de los primeros registros cinematográficos en el Ecuador estuvo en manos del italiano Carlo Valentini, quien filmó obras como *La procesión del corpus en Guayaquil*, *Amago de incendio* y *Ejercicios del cuerpo de bomberos*. Con la llegada del cinematógrafo alrededor de 1906, se lograron proyectar varios films en la capital, de esta forma “los quiteños ya no requerían viajar a la lejana Pompeya o a Manchuria para conocer reyes y príncipes” (Granda, 1995, pág. 22).

Poco a poco, el espectáculo cinematográfico se fue expandiendo, es así como en 1909 se organizan funciones gratuitas en la Plaza de la Independencia. Los temas de mayor interés para ser representados eran los rituales y manifestaciones culturales, en este sentido, las

primeras producciones tuvieron un claro tinte descriptivo y de carácter artesanal. Es así que para 1910 se funda en Guayaquil la primera distribuidora y productora ecuatoriana Empresa Nacional de Cinematógrafos Ambos Mundos, encargada de la exhibición de varios “filmes de arte” tanto en la ciudad de Quito como en Guayaquil.

Entre los años 1913 y 1914 ocurrieron dos hechos que marcaron la historia del cine en el país: uno de ellos fue la apertura del Canal de Panamá, y el otro, la creación de la Marina Mercante Nacional, con lo cual, como señala Granda (1995), aumentó la importación de filmes y la infraestructura para la construcción de salas de cine como el teatro-cine V, el Popular, Puerta del Sol, Royal-Edén, todas ellas propiedades del empresario Jorge Cordovez.

Se ve con claridad cómo el cine fue tomando importancia dentro de la agenda cultural del país. En 1921 la empresa Ambos Mundos genera la revista denominada *Proyecciones del Edén*, donde se exhibía información sobre cine internacional. En el mismo año, Ambos Mundos produce el documental *Las honras funerales del general Eloy Alfaro*, estrenada en el Teatro Edén.

Las diferentes películas se exhibían en los teatros del país y se promocionaban, mayoritariamente, en periódicos. Es así como en 1922 el diario *El Telégrafo* añadió la columna “Teatros y Cinemas” y en 1924 “Arte y Teatro” donde ofrecía información más detallada sobre las películas.

El cine tuvo una gran influencia en la sociedad de la época, como sostiene Wilma Granda, al cine se lo calificaba como “instructivo”, pues “mucho de lo asimilado en la pantalla se reproducía casi miméticamente, como valoración y status” (Granda, 1995, pág. 49). Es notable la influencia que ejercía el cine en la incorporación de determinadas prácticas y hábitos.

Uno de los pioneros en el cine de ficción fue Augusto San Miguel, quien en 1924 inició lo que Granda denomina una “Pequeña Edad de Oro” del cine nacional. En ese año se estrenó el primer largometraje de ficción: *El tesoro de Atahualpa*, producido por Ecuador Film Co. En 1924 San Miguel también realizó *Se necesita una guagua* y en 1925, *Un abismo y dos almas*. Con su corta edad, y en apenas ocho meses “produjo tres películas de argumento y tres documentales” (Granda, 1995, pág. 82). Sus películas estuvieron notoriamente marcadas por el realismo social, un afán de retratar la realidad con sus

desigualdades e injusticias que eran vivenciadas por los sectores menos favorecidos, en este caso los trabajadores explotados, indios de la Sierra y la hacienda.

En 1927 el sacerdote Carlos Crespi, quien, según Granda, realizó varias aportaciones a la producción de cine documental, estrena un film sobre el Oriente ecuatoriano denominado *Los invencibles shuaras del alto Amazonas*.

En 1929 se filmó *Ecuador, noticiario Ocaña Film 1929*, “de alto nivel que incluye subtítulos en español e inglés” (Granda, 1995, pág. 149). Fue rescatado por la Cinemateca Nacional con apoyo de la UNESCO (1989) y la Cinemateca Brasileña; según Granda, este fue el “primer paso en la salvaguardia de las imágenes en movimiento nacionales” (Granda, 1995, pág. 150). En el mismo año se realiza el primer *western* ecuatoriano: *El Terror de la Frontera*, a cargo de Luis Martínez Quirola. De igual forma, la Cinemateca Nacional restauró fragmentos de este film con lo cual llegó a participar en el Festival Mundial de Películas Restauradas realizada por la UNESCO- París en 1995.

Con el paso del tiempo, aumentó la cantidad de personas interesadas en el cine, oportunidad que quiso ser aprovechada por la Empresa Olmedo en 1929 con la firma de enormes convenios con la Compañía de Teatros y Cinemas de Lima Ltda., para la proyección de doscientas treinta películas. “Con este material la Olmedo podía estrenar cinco películas diferentes a la semana durante un año y en todo el país” (Granda, 1995, pág. 54). No obstante, esta empresa se vio interrumpida por el incendio del Teatro Olmedo. La catástrofe fue superada debido a la capacidad económica de dicho teatro y a la existencia de “un mercado virgen: las provincias pequeñas, donde, durante la década del treinta e inicios del cuarenta se siguió proyectando el cine mudo” (Granda, 1995, pág. 54).

Luego del contrato firmado por el Teatro Olmedo, se generó un gran entusiasmo por consolidar un mercado nacional en torno al cine. Se promovieron varios incentivos con el objetivo de atraer al público, Granda destaca los “Lunes populares” en Quito donde se rifaba un pase para siete funciones, “los “miércoles social”, el “viernes aristocrático”, los “Tanda té” y el “lunes cómico”” (Granda, 1995, pág. 56).

Para Granda, la década del veinte fue provechosa para el cine ecuatoriano, pues, a pesar de estar en un contexto de recesión económica e inestabilidad política, se realizaron alrededor de cincuenta filmaciones documentales. Con la llegada de inversión extranjera al país y los numerosos intentos de reestructurar el modelo institucional del Estado con la

creación de varios organismos como el Banco Central, La Contraloría del Estado, etc., “grandes capitales se pusieron al servicio de la “fábrica de ensueños” consolidando la exhibición de películas y en alguna medida impulsando la producción nacional” (Granda, 1995, pág. 64).

Es así como el Estado se interesó en la producción cinematográfica como una herramienta útil para la propaganda política y la exhibición de las actividades económicas del país con el objetivo de atraer capital extranjero. De esta forma apoyó, en cierta medida, a la creación de empresas encargadas de la producción y distribución de lo que Granda denomina “género noticiero o actualidades”; se destacan empresas como Gráficos Ecuador, Olmedo Film, Rivas Film, entre otras.

Por otro lado, a inicios de los treinta, en el país ya se escuchaba hablar sobre el cine sonoro, no obstante, esta nueva tecnología aún era inaccesible en el país, por lo que se optó por realizar sincronización en vivo, técnica que fue empleada por los tres últimos films de lo que Granda denomina “pequeña edad de oro del cine ecuatoriano”, *Guayaquil de mis amores* (1930), *Incendio* (1931) y *La Divina Canción* (1931).

El “cine de aficionados” también tuvo lugar al final del período silente. Destaca el ibarreño Carlos Endara, quien, con su film *De Guayaquil a Quito*, “procuraba alejarse de una visión indigenista del Ecuador” (Granda, 1995, pág. 122). También se encuentra el comerciante Miguel Ángel Álvarez, quien, usando el formato 9.5 mm, prefería grabar imágenes de la capital.

En general, en este período donde el cine en el país fue consolidándose y tomando forma, confluyeron varios elementos, como señala Granda, no solo fueron intereses monopólicos que giraban en torno a la mera noción del consumo cinematográfico, “sino también de esfuerzos visionarios de individuos o audaces empresarios y, de un público dúctil a la magia del cine” (Granda, 1995, pág. 131).

Al mando de la empresa Ecuador Sono Film, se logra producir *Se conocieron en Guayaquil* (1949), el primer largometraje sonoro rodado en el país. Ante la falta de fuentes de financiamiento, Santana convierte al espectador en productor asociado del filme a través de la venta masiva de pequeñas acciones. Adicionalmente, convoca mediante la prensa a un concurso público para elegir a la actriz principal. Estos mecanismos generan una expectativa creciente alrededor de la producción. Influenciado por el cine bélico, muy popular en la segunda posguerra, el filme cuenta la historia de un

ecuatoriano que combate en la Segunda Guerra Mundial. Después de defender una tierra que no es suya, vuelve a su país donde tiene problemas de adaptación.

Alentado por el éxito de *Se conocieron en Guayaquil*, un año más tarde Santana se traslada a Quito para filmar *Amanecer en el Pichincha*. La película vuelve sobre la crónica de costumbres y paisajes, repite el melodrama y la música nacional, pero esta vez aprovecha los ambientes de la serranía ecuatoriana. La historia narra el amor truncado entre un aviador francés, accidentado en el Pichincha, y una muchacha que es obligada a casarse con su primo. Filmada con poco presupuesto en la localidad de Sangolquí, trata de convertir nuevamente al público en productor asociado, esta vez sin tanto éxito.

## **2.2 Hacia una transformación en el cine ecuatoriano (1970- 1999)**

Posterior al análisis del período histórico del cine ecuatoriano descrito por Granda, según Christian León no hay una historia documentada de los desarrollos del cine en el país, lo cual constituiría una deuda muy grave con la investigación, la historia y la crítica en ese campo (citado en de la Vega Velastegui, 2016, pág. 33).

Según de la Vega Velastegui (2016), la precariedad y falta de institucionalidad que caracterizaban al cine producido en Ecuador empiezan a transformarse hacia la década del 70 del siglo pasado. Así destaca y analiza la emergencia de varios actores que posibilitaron el pensar el espacio del cine como un campo con sus propias dinámicas y una creciente autonomía relativa: el campo cinematográfico. Uno de ellos fue lo que se conoce como “La generación del 80”: una agrupación de cineastas que aparece en un momento histórico tumultuoso sobre todo para Latinoamérica, en donde se empezaban a crear las condiciones de posibilidad de la ansiada modernización del Estado, la implementación del modelo desarrollista que, entre otros causantes, desencadenaron la crisis económica de los 80 y los consecuentes procesos de resistencia y manejo de estrategias de supervivencia (como la migración que adquirió un carácter masivo hacia esa década) por parte de las poblaciones. Se trata de un grupo de realizadores que se formaron más bien en la práctica y que llevaban la marca de un nacionalismo y antiimperialismo exacerbados.

En este sentido, existía para esa década, sino una dependencia, un vínculo estrecho entre el campo cinematográfico y el político, con la común recurrencia a temáticas tales como la complejidad en la construcción del Estado-nación, la afirmación de lo popular, la reivindicación de la revolución –en el sentido que adquirió durante la Revolución Rusa y la Cubana por ejemplo– y el indigenismo en la producción cinematográfica, en formato documental especialmente. Según Camilo Luzuriaga (2013) se trataba de un cine que intentaba romper con el prevaleciente discurso feudalista y colonial, mientras que, por el contrario, Rubin (2014) aduce que el audiovisual indigenista significaba una forma de “dominación encubierta” que presentaba “formas racializadas y excluyentes” (pág. 39).

A esta generación pertenecieron figuras como Gustavo e Igor Guayasamín, Edgar Cevallos, Freddy Ehlers, etc. A la par que empieza a surgir una generación más orgánica de realizadores, va promoviéndose y consolidándose una cultura cinematográfica en el público gracias a espacios como los cineclubes (Cine Club Cultural, Cine Club de la Crítica, entre otros), y las proyecciones en localidades urbanas y rurales, los cuales cumplieron el rol de hacer accesible a un público cada vez más vasto las producciones fílmicas y de coadyuvar la formación de un determinado tipo de sensibilidad artística en el mismo.

A pesar de estos progresos en la consolidación de una “cultura cinematográfica”, los miembros de la “generación del 80” fueron muy acertados a la hora de vislumbrar las limitaciones que pervivían y obstaculizaban la consolidación de un cine nacional como institución formal. Entre ellas se encontraban la inexistencia de políticas públicas y leyes que estimularan la producción cinematográfica en el país, circunstancias que habían forzado a los cineastas a adoptar estrategias de gestión cinematográfica, como las llama de la Vega Velastegui (2016), que posibilitaron la subsistencia del campo y sus actores en el período 1977-2006.

Según la autora (2016), estas estrategias se enmarcan en dos períodos. El primero de estos abarcó el lapso que va de 1977 a 1999, y se caracterizó por el manejo de modelos de financiamiento mixtos. Destacó así la participación de actores como las ONG, embajadas y organismos de cooperación internacional en la producción cinematográfica. Este modelo fue beneficioso en tanto fomentó la circulación de producciones nacionales en el extranjero pero asimismo generó disputas —sobre todo ideológicas— entre dichos organismos y los cineastas, estos últimos encaminados hacia la transformación social y

los primeros, por lo general, portadores de imaginarios paternalistas e intervencionistas sobre el desarrollo.

Estos modelos se vieron aunados a otros relacionados con la autogestión, la cual, según Pocho Alvarez se distancia de la precariedad por una delgada línea solamente. Acciones tales como la venta de copias de las películas y la puesta en juego del capital propio de los cineastas (mediante la hipoteca o venta de bienes, el endeudamiento...) se asocian a este último tipo de estrategias (citado en de la Vega Velastegui, 2016, pág. 90).

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, los festivales “fueron un espacio clave para legitimar el trabajo creativo y para incrementar el capital social que luego permitiría agenciar las producciones cinematográficas con nuevos financiamientos o participación en otros festivales” (de la Vega Velastegui, 2016, pág. 76 ). Además, se empezaron a vislumbrar los primeros indicios de un modelo de patrocinios privados, bajo la figura de donaciones y canjes. Los mecanismos de gestión apoyados en redes de cooperación y solidaridad (“la minga”) fueron igualmente preponderantes durante ese período.

De igual manera, las coproducciones realizadas en el país hacia la década del 80 —tales como *La ascensión al Chimborazo* o *Tren al cielo*—, posibilitaron, además de un incremento en los salarios de los cineastas y la adquisición de recursos e infraestructura para la producción, la acumulación de un fondo de reserva destinado al organismo gremial ASOCINE, entidad de vital importancia para la producción y gestión cinematográfica en esa década.

ASOCINE (Asociación de cineastas del Ecuador), fundada hacia 1977, asumió la tarea de encabezar las luchas y demandas dirigidas hacia el Estado nacional para la aprobación del proyecto de Ley de Cine y para la creación de un organismo estatal que favoreciera la formalización del sector. Asimismo la Cinemateca Nacional, órgano de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) empieza a funcionar en 1982 en el marco de institucionalización del cine en el Ecuador.

De la Vega Velastegui sostiene que un hito importante en este sentido fue la aprobación del Decreto de Exoneración de Impuestos a los espectáculos públicos en 1980, que propició un clima favorable para una producción más intensiva de obras cinematográficas, especialmente cortometrajes. Acontece así el “boom del cortometraje” a partir del cual el cine en el país adquiere un carácter más “industrial”. De esta época

data por ejemplo el documental *Los hieleros del Chimborazo* (1980), que fue pionero en la representación de los productos cinematográficos nacionales exhibidos internacionalmente, y el largometraje *Dos para el camino* (1981), en el mismo año, que se destacó por la sin precedentes atracción de espectadores que tuvo.

Unos años después, en 1984, se deroga el Decreto provocando una caída en el número de producciones realizadas en el país, lo cual impidió el desarrollo ininterrumpido del sector, por hechos tales como: formación casi exclusivamente práctica y poco especializada, amplia escasez de servicios de pos-producción, inexistencia de una lógica empresarial, falta de una Ley de Fomento Cinematográfico, etc.; mismos que dan cuenta que “el aspecto formal del cine ecuatoriano ha sido el más descuidado” (de la Vega Velastegui, 2016, pág. 20).

Hacia la década del 90, la persistencia de las demandas aludidas no impide que éstas sean desestimadas por el Estado. La publicidad, el documental institucional, la producción de series de televisión y video clips cobran fuerza como “mecanismos de supervivencia” para los cineastas<sup>1</sup>. Además de cumplir esta función, estas dinámicas, junto con la modalidad de coproducción “continuaron siendo, durante los noventa, espacios vitales para la profesionalización, el reconocimiento entre agentes del campo cinematográfico, y la producción de redes locales e internacionales” (de la Vega Velastegui, 2016, pág. 22).

Por otro lado, en esa década retornan al país un conjunto de cineastas que se habían formado en países como los Estados Unidos, Argentina, Francia, Bélgica, Cuba, etc., y que fueron fundamentales en la profesionalización y especialización funcional del cine en Ecuador (en relación a las décadas anteriores, donde primaba el cineasta “todólogo” que se desempeñaba simultáneamente en dirección, edición, fotografía, actuación, etc. en una misma producción), y la penetración necesaria de una lógica empresarial y mercantil en el mismo.

Por otro lado, Loaiza Ruiz y Gil Blanco (2015) señalan que ya en 1994 las salas de cine empiezan a adecuarse y modernizarse a la vez que la ordenanza municipal 3184 de Espectáculos Cinematográficos permite que los precios de las entradas se liberalicen,

---

<sup>1</sup> Asimismo, emerge para los cineastas la posibilidad de ser maestros en la Universidad San Francisco y de participar de la producción de series televisivas con guiones basados en novelas nacionales.

hecho que posibilita la edificación de los cines multisalas en el país. A partir de 1996, complejos como Multicines o Cinemark empiezan a funcionar.

De esta década datan películas como *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996) de Camilo Luzuriaga, *Sueños en la mitad del mundo* (1999) de Carlos Naranjo. A su vez, dentro del cortometraje destacan films como *Mashikuna / Camaradas* (1995) de Alberto Muenala y *Haz lo que te dé la gana* (1993) de Juan Carlos Terán, *Tuyo hasta la muerte* (1999) de Daniel Andrade y *Rojo o El hombre de los calzoncillos boxer* (1998) de David Pazos.

Hacia el final del milenio, en 1999, acontece un hecho de gran trascendencia para el cine ecuatoriano: el estreno de la película *Ratas, ratones y rateros* de Sebastián Cordero, suceso que evidencia una ruptura con la estética, temáticas tradicionales y formas de hacer cine en el Ecuador y de distribuirlo local e internacionalmente, lo cual inauguró una nueva etapa para el cine nacional. Este film es, según Christian León, un paradigma para los siguientes cineastas, debido a su forma innovadora de tratar la marginalidad social y al éxito internacional que logró alcanzar. Se trató por lo tanto de un cine por primera vez elaborado por profesionales especialistas, apto para su difusión en el exterior y con “pretensiones de industria” (citado de la Vega Velastegui, 2016, pág. 24).

El período 1999-2006 constituye el segundo momento de consolidación de las prácticas de gestión cinematográfica expuestas por De la Vega Velastegui. A diferencia del período anterior, donde fueron preponderantes aspectos como la autogestión y los mecanismos colaborativos, hacia este período se produce una profundización de las pretensiones de industrializar el cine nacional, tanto en lo que se refiere a producción, como a difusión y comercialización.

De esta manera, producciones como *Ratas, ratones y rateros* (1999) *Fuera de juego* (2002), *Crónicas* (2004) implementaron el modelo de acciones, mediante el cual los accionistas compraban y se volvían propietarios de una parte de la película, para después obtener una retribución económica en la etapa de distribución del filme (por ejemplo, en la taquilla).

Una de las estrategias de mayor relevancia en estos años fue la coproducción, la cual se definió por la necesaria intervención de capitales extranjeros los mismos que se vincularon tanto a la gestión, como a la producción y distribución cinematográficas. Este

modelo se concretó en tres submodelos: el que juntaba un capital extranjero con una producción local; el que producía con un equipo de trabajo mixto nacional y extranjero, con ayuda de un inversionista privado y un capital extranjero; y el contrato internacional (de la Vega Velastegui, 2016). Destaca aquí el filme *Sueños en la mitad del mundo* (1999) que originalmente se llamó *Sueños ecuatorianos*, la cual trabajó bajo esta estrategia, con apoyo del productor privado Alfredo Marcovici, la productora española Grupo Alyaz-Grupo Equinoccio y con la presencia de técnicos tanto españoles como ecuatorianos. Si bien los equipos de ambos países lograron adaptarse bien mutuamente, el modelo fracasó porque, según Mariana Andrade, no existía un marco legal que le diera soporte. Asimismo, *Crónicas* (2004) implementó el modelo con la colaboración del inversionista mexicano Omnilife, pero, según Felipe Terán, se encontró con dificultades en cuanto a la distribución nacional, debido a una mala negociación en los derechos de distribución con la empresa mexicana, y la posterior clausura de la misma (citado en la Vega Velastegui, 2016).

Pervivieron también en este período las estrategias de inversión personal, referidas a las ganancias generadas por los cineastas en campos distintos del cinematográfico, para su posterior reinversión en proyectos pertenecientes a este último campo. Estas ganancias generalmente provienen de la incursión de los cineastas en la publicidad, la producción de videos institucionales y videoclips, etc., así como de la utilización de capital económico familiar, propio, o de allegados. Para el caso de la película *Fuera de juego* (2002) de Víctor Arregui, existió un aporte importante de \$4000 de Alberto Andino, ex compañero de Arregui, sin el cual su realización no hubiera sido posible. Asimismo, Sebastián Cordero admite que su ópera prima fue posible en parte gracias a la existencia de un capital propio que pudo ser puesto en juego, proveniente de la muerte de su padre. La presencia y conformación de redes colaborativas persistió (junto con el aporte de empresas privadas a través de canjes principalmente), con la diferencia de que, durante este período, según Isabel Dávalos, el modelo colaborativo ya no se refería únicamente a las prácticas de “acolite” sino de cooperación en un sentido más artístico (citado en la Vega Velastegui, 2016). Según esta última, este modelo implica vinculaciones y acuerdos entre agentes locales entre sí, y entre agentes locales y extranjeros, por el otro lado.

Por ejemplo, con posteridad al lanzamiento de *Ratas, ratones y rateros* (1999), Sebastián Cordero estableció una relación colaborativa con Bertha Navarro, prestigiosa productora mexicana, quien se vio interesada en su trabajo, lo cual la motivó a involucrarse en él. Hacia este período se afianzan mucho más los festivales como espacios para la consolidación de vínculos y acuerdos colaborativos, y para el establecimiento de redes de contacto. Igualmente, los festivales se posicionan como plataformas estratégicas de lanzamiento de productos cinematográficos.

Finalmente, el apoyo del Estado en los procesos de esta industria, empieza recién a vislumbrarse en el último año de este período, es decir el 2006, momento en el cual se manifiesta un naciente interés institucional y público por fomentar esta industria cultural y darle soporte normativo (de aquí la aprobación de la Ley de Cine y la creación del CNCine).

### **2.3 Nuevo milenio: el cine a partir de *Ratas, ratones y rateros***

Según Christian León (2015) en el período de la producción de este film *Ratas, ratones y rateros* (1999), surgen varios cambios en la producción cinematográfica. Marcado por un contexto de crisis económica y social, emerge una nueva generación de cineastas que, al contrario de lo que sucedía en años anteriores, poseen “una formación académica y otorgan mayor importancia a los aspectos formales del lenguaje fílmico y a la factura técnica de la obra” (párr. 14). Se destacan Tania Hermida, Carlos Naranjo, Fernando Mielles, Diego Falconí, Alan Coronel, Miguel Alvear, Sebastián Cordero, entre otros. Estos nuevos agentes introducen en el cine ecuatoriano “una diversificación temática en el cine nacional y tienen como derrotero común el tratamiento de la crisis de la identidad individual y colectiva” (párr. 14).

Hacia este período, la especialización funcional empieza a cobrar más relevancia y a desplazar significativamente las prácticas de colaboración en el cine. Asimismo, gracias al desarrollo de nuevas herramientas tecnológicas en el cine, como la expansión del formato digital, los costos de producción se reducen considerablemente, con lo cual se genera en el país un *boom* de cortometrajes. Entre ellos se destacan *Maldita sea* (2001) de Adolfo Macías, *Cara o cruz* (2003) de Camilo Luzuriaga y *Jaque* (2005) de Mateo Herrera, a los que se suman otros proyectos de carácter experimental y alternativo que irrumpen en la escena del cine nacional.

Según León, instituciones como ASOCINE y la Cinemateca Nacional, empiezan a perder representatividad, dando origen al surgimiento de otros espacios abiertos a la exhibición de films y a la discusión de los mismos. Así surgen proyectos como “Ecuador en corto” y la creación de la sala Ocho y Medio, fundada por Camilo Luzuriaga (entre otros) en 2002. Esta última proyecta filmes en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil dos años después de su apertura por iniciativa del mismo Luzuriaga (Rubín de Celis Pastor, 2014)

En 2001 nace la Corporación Cine Memoria, que a partir del 2002 organiza el Festival Internacional Encuentros del Otro Cine (EDOC). Un año después de la inauguración de este festival se da cabida al Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud y Chulpicine, festival itinerante para niños y adolescentes, así como al Festival Internacional Cine Guayaquil Film Fest en 2006 (Rubin de Celis, 2014) y el Festival de Cine de Cuenca, entre otros. Resulta fundamental en este contexto la apertura espacios de formación cinematográfica como el Instituto de Cine y Actuación INCINE, en 2005.

Durante los primeros años del siglo XXI se realizan una cantidad importante de largometrajes y cortometrajes de ficción. Entre ellos se destacan *Un titán en el ring* (2002) de Viviana Cordero, *1809-1810: Mientras llega el día* (2005) de Camilo Luzuriaga, *Fuera de juego* (2003) de Víctor Arregui y *Crónicas* (2005) de Sebastián Cordero, quien vuelve a retomar una vez más el tema de la marginalidad. A su vez, se realizan varias producciones de cine documental como *Camal* (2001) de Miguel Alvear, *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva, *Democracia 25 años* (2005) de Andrés Barriga (2005), *Tu sangre* (2005) de Julián Larrea.

De la Vega Velastegui (2016) asegura que la confluencia de estos fenómenos y proyectos de producción y exhibición de cine fueron el telón de fondo imprescindible para la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional en el 2006 la cual “regula el régimen de incentivos que el Estado reconoce a la industria del cine nacional, con la finalidad de estimular las actividades dedicadas a este tipo de producciones en el país”, y otorga una serie de beneficios e incentivos a las personas naturales o jurídicas calificadas por el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), cuya creación se halla dispuesta en esta misma ley y que se concreta al año siguiente. Esta última institución se encargaría del fomento a la actividad cinematográfica nacional mediante el Fondo de Fomento

Cinematográfico, difusión nacional e internacional del cine ecuatoriano, y formación e investigación en el ámbito (Loaiza Ruiz & Gil Blanco, 2015).

## 2.4 Panorama actual

### 2.4.1 Rasgos generales

Las industrias cinematográficas más grandes del planeta, como Bollywood y especialmente Hollywood, acaparan la mayor parte de los contenidos transmitidos en las pantallas alrededor del mundo, ocupando esta última un 70% de dichos contenidos hacia el año 2007 (Larrea, 2017). Adicionalmente, Hollywood ha podido constituirse en un verdadero imperio en la generación anual de cuantiosos recursos económicos mediante la venta de *souvenirs* y *merchandising*, la construcción de parques temáticos, la producción de eventos de entretenimiento, etc., los cuales se enmarcan en el *star-system*<sup>2</sup> aún predominante en los Estados Unidos.

Este tipo de industria apenas se ha consolidado en Latinoamérica, en donde Brasil y Argentina son los países que más la han desarrollado en buena parte gracias a las políticas y programas de fomento estatales al sector. En el resto de países del subcontinente, sumado al escaso desarrollo de políticas de este tipo, se evidencian pocos espacios para la exhibición de cine local y elevados costos en lo que se refiere a producción, distribución y comercialización de los productos cinematográficos. Este es el caso de Ecuador, donde la gran mayoría de las salas de cine existentes se dedican a la exhibición casi exclusiva de contenido producido por Hollywood, donde las políticas públicas de apoyo al cine son escasas o bien no garantizan la continuidad y/o fortalecimiento del mismo, y donde, según Larrea (2017), las mismas “sólo rescatan el valor simbólico y cultural del cine, pero no están formuladas para su desarrollo a nivel industrial” (pág. 11).

En este sentido, se evidencia que las políticas públicas son de importancia clave para el desarrollo de este sector cultural, destacándose la anteriormente mencionada Ley de Fomento al Cine Nacional –que conllevó la creación del CNCine, el Fondo de Fomento

---

<sup>2</sup> Consolidado en los años 30 del siglo pasado, “el star system o sistema de las estrellas consistió en una práctica diseñada por los estudios de Hollywood para tener una plantilla fija de estrellas a su disposición y que consistía en un contrato a largo plazo y exclusivo, mediante el cual se hacían legalmente con el control de su trabajo y de su imagen, que construían y promocionaban hasta convertirlos en estrellas.” (Domínguez López, 2015, pág. 19).

Cinematográfico (FFC) y la celebración de un concurso que fue anual hasta 2015—, la cual permitió el fortalecimiento de la producción cinematográfica y abrió la posibilidad a los cineastas de producir continuamente y en mayor volumen en un contexto estable, distinto del anterior muy precario para los cineastas y participantes del mundo del cine en el país. No obstante, a pesar de su trascendencia, esta ley descuidó el aspecto de la industrialización del sector.

Ahora bien, el desarrollo y aplicación de estas políticas sufrió desde aproximadamente 2015 un estancamiento, haciéndose mucho más patente el año siguiente en el cual se recortó el presupuesto asignado al CNCine por parte del Estado ecuatoriano en un 59%, debido, principalmente, a la caída en el precio del barril del petróleo y la consecuente contracción de la economía nacional (Larrea, 2017).

A pesar del significativo aumento de producciones cinematográficas en el país, el público sigue reacio a consumirlas y su presencia en las salas para ver películas ecuatorianas va en descenso. Camila Larrea (2017) rescata la importancia del papel desempeñado por el CNCine y los fondos de fomento en la generación de una producción permanente de films, no obstante, sostiene que se ha dejado a un lado aspectos de capital importancia como lo son la promoción, exhibición y difusión de las producciones.

Uno de los elementos que han afectado el consumo de cine nacional es el cambio en la forma de consumo audiovisual. En una entrevista, Alex Schlenker señala que el “modelo (industrial) donde se pone plata para un proyecto y luego se intenta recuperar por taquilla es completamente caduco” (Larrea, 2017, pág. 18). Eso responde a la preferencia del público al consumo de plataformas digitales como *Netflix*, donde se tiene la libertad de elegir la película o serie que se quiera ver, cambiarla si no cumple con las expectativas del espectador, verla a cualquier hora y a un precio considerablemente módico, en comparación con lo que se podría llegar a gastar en una sala de cine.

Por otro lado, es evidente el interés de los espectadores por consumir cine hollywoodense, películas de entretenimiento con grandes efectos especiales, argumentos sencillos y aptos “para todo público” son las más demandadas, llegando a equiparar la mayor cantidad de espacio y de público en las salas de cine. Por el contrario, los films independientes, películas de autor, con narrativas complejas, de carácter contemplativo que rompen con el esquema de Hollywood no poseen lugar en estos espacios y, si llegan a tenerlo, las ganancias en taquilla son escasas.

Los grandes cines como Supercines, Cinemark y Multicines se han abierto a la exhibición de cine nacional. Como sostiene Larrea, aquello “se dio como un acuerdo entre las salas, posiblemente para evitar la obligatoriedad con mejores condiciones de las que existen actualmente” (Larrea, 2017, pág. 20 ). En este sentido, se pone en cartelera cualquier película nacional, sin garantizar su calidad ni nivel de aceptación por el público. Entonces qué tan beneficioso puede resultar la exhibición de cualquier producción ecuatoriana en estos espacios en donde “no se evalúan estándares de calidad técnica ni artística; los programadores de salas muchas veces las aceptan sin ni siquiera haberlas visto antes” (Larrea, 2017, pág. 20).

Según la autora, estas películas sub-estándar que llegan a las salas de cine no cumplen con las expectativas del público, de esta forma “muchas veces –el público– sale tan desencantado que jura no volver a ver una película hecha en Ecuador” (Larrea, 2017, pág. 20 ). En consecuencia, películas ecuatorianas realizadas con rigurosidad se ven altamente afectadas, pues llegan a ser exhibidas en las grandes salas de cine, pero nadie se interesa en verlas.

Resultan evidentes las dificultades que enfrenta el cine ecuatoriano en la generación de mecanismos para atraer al público y lograr una promoción realmente efectiva. Hecho que va más allá de los fracasos del cine nacional en las grandes salas, sino que se expande a otras plataformas de exhibición como la compra-venta de películas en formato DVD. Larrea sostiene que hace unos pocos años se lograba distribuir eficientemente las producciones en este formato, como es el caso de *A tus espaldas* (2011) de Tito Jara, de la cual se hicieron más de diez mil copias (Larrea, 2017, pág. 22). Sin embargo, en la actualidad, las empresas encargadas de la compra de los derechos de reproducción se abstienen en hacerlo debido a las bajas ventas en stock.

En cuanto a la difusión mediante canales de televisión, Larrea rescata los beneficios de la Ley de Comunicación sobre todo respecto a las cuotas de pantallas establecidas para el cine nacional en los canales televisivos. A pesar de ello, la autora sostiene que los beneficios se ven reducidos para un grupo de directores con mayor trayectoria, lo cual excluye a las nuevas generaciones. Los canales de televisión mantienen esta postura argumentando “su derecho a elegir su programación, sin dejar de cumplir la ley y se sabe que algunas negociaciones se cierran tomando en cuenta la amistad y el compadrazgo antes que la calidad del filme” (Larrea, 2017, pág. 22).

Debido a esta carencia de regulaciones en la compra de producción nacional y la apertura al libre arbitrio de la empresa que compra los derechos, algunos cineastas no logran acceder a las ventas o lo hacen de forma escueta. Por ello resulta fundamental la generación de políticas públicas que fortalezcan la producción cinematográfica sin dejar de lado su exhibición y comercialización. Camila Larrea sostiene que se debería proporcionar “un proteccionismo estatal a la exhibición nacional” (mediante ciertas medidas como incentivos fiscales, impuestos preferenciales, etc. Lo importante es “no solo pensar en cómo producir cine nacional sino también pensar en cómo lograr que este sea consumido” (Larrea, 2017, pág. 23).

#### **2.4.2 Reafirmando las bases para una institución cinematográfica: del CNCine al ICCA**

Uno de los aportes realizados por el CNCINE que merecen ser rescatados es la creación del Sistema Nacional de Difusión Cinematográfica en mayo de 2015, que tiene como objetivo el “crear mayor acceso y difusión de la cinematografía ecuatoriana, a nivel nacional e internacional, para garantizar el ejercicio de los derechos culturales de la ciudadanía” (CNCINE, 2016, pág. 3). Mediante su articulación con gestores de exhibición local, el SND logró ampliar el Banco de Contenidos Cinematográficos que reúne material físico y digital de los últimos 25 años.

El Sistema Nacional de Difusión Cinematográfica está compuesto por tres proyectos: “Territorios de Cine”, “FLACSO Cine”, y “Retina Latina”. El primero es un sistema que se encarga de la articulación de “contenidos de producción nacional e instancias públicas, privadas y comunitarias que cuentan con iniciativas para difundir y exhibir películas ecuatorianas” (CNCINE, 2016, pág. 5). Por otro lado, la sala de exhibición FLACSO Cine surge en 2013 a través del convenio de Cooperación Interinstitucional entre la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, sede Ecuador) y el Consejo Nacional de Cinematografía y pretende ser un espacio cultural que promueva la exhibición de cine nacional, cine latinoamericano y cine independiente a nivel mundial, contribuyendo así a la generación de nuevos públicos y la interacción entre productores, realizadores y el público.

Finalmente, la plataforma de coordinación regional para la difusión cultural cinematográfica “Retina Latina” busca “contribuir a la creación de un mercado regional

de productos audiovisuales en América Latina, y promover la integración cultural de los países” (CNCINE, 2016, pág. 5). La conforman seis países de la región: Colombia, México, Ecuador, Perú, Bolivia y Uruguay mediante sus respectivos Institutos y Ministerios de Cultura, encargados de los gastos de adquisición de films y el mantenimiento de su página web de carácter gratuito para los habitantes de la región.

Ahora bien, en un intento por fortalecer la institucionalidad de las producciones cinematográficas y audiovisuales, en 2016 cambia el panorama del CNCine. El año en mención fue tumultuoso para el Consejo Nacional de Cinematografía, pues sufrió un recorte presupuestario significativo y, a su vez, fue su último año de funcionamiento ya que, con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura en diciembre de 2016, éste se transformó en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), encargado a partir de ese momento del desarrollo, difusión y promoción del cine y la creación audiovisual ecuatoriana.

Hasta el momento, el ICCA ha realizado dos Concursos Públicos para Proyectos Cinematográficos y Audiovisuales. En 2017 lo hizo con un fondo de USD 756.000,00 y en 2018 con aproximadamente USD 1'400.000,00, monto que fue dividido para las categorías de postulación que maneja el Instituto y que comprenden guion, producción, posproducción, desarrollo de proyecto, promoción, distribución, nuevos medios, producción comunitaria, muestras y festivales. Los resultados y los fondos fueron conocidos y asignados a finales del 2018 (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2018).

Según Raúl Pérez Torres, Ministro de Cultura y Patrimonio, la política pública que maneja el Instituto “está orientada a estimular la producción audiovisual del país, ya sea a través de la consolidación de festivales emblemáticos o fomentando la producción a través de la entrega de los denominados fondos concursables” (Criollo, 2018a, párr. 5). El Instituto intenta responder al principio de no discriminación y superar la perspectiva de que los beneficiados de los fondos concursables son los mismos agentes de todos los años. Por este motivo, algunas de las categorías como las de escritura de guion y desarrollo de largometrajes serán anónimas, según Jan Vandierendonk (director ejecutivo del ICCA) con el objetivo de “que el jurado valore la propuesta y no al creador” (Criollo, 2018a, párr. 6).

Por otra parte, con el fin de ampliar el sistema de incentivos a otras áreas más allá de la producción cinematográfica, el ICCA incorporó la categoría “nuevos medios” en donde

se incluyen los proyectos transmedia, series web, video *mapping*, videojuegos, etc. De esta forma, los fondos que maneja el Instituto no se reducen a cubrir una parte de las producciones audiovisuales como en el caso del cine, por el contrario, fomenta la generación de otro tipo de proyectos de creación audiovisual.

Otro de los elementos que se incorporan con la creación del Instituto es la oferta de asesoramiento jurídico y capacitación técnica, ambas pueden ser accedidas por los postulantes de forma gratuita. A su vez, se instauró un “sistema de acompañamiento” que, en palabras de Vandierendonk, no está orientado a controlar los contenidos ni el proceso de ejecución de los proyectos, sino de “mejorar las propuestas y detectar más rápidamente eventuales problemas” (Criollo, 2018a, párr.10).

### **2.4.3 Proyectos cinematográficos recientes**

#### **2.4.3.1 Festivales**

Según de la Vega Velastegui (2016), a partir de inicios del milenio, han sido tres los festivales de mayor preponderancia en el país: los EDOC, el Festival Cero Latitud y Chulpicine. Los EDOC (Encuentros del Otro Cine) realizan su primera edición en el 2002, en el contexto del “boom del documental” acaecido en la década de los 90. Este programa, iniciativa de la Corporación Cinememoria, se constituye como un festival internacional de carácter independiente y no competitivo, que pretende consolidar la exhibición y difusión de cine documental en las ciudades de Quito y Guayaquil principalmente. El festival ha generado 17 ediciones hasta el día de hoy (EDOC, s.f.).

Por otro lado, el Festival Cero Latitud se inició el año siguiente. Su objetivo fue la difusión de cine latinoamericano y, a diferencia de los EDOC, se trató de un festival competitivo (el primer año el primer lugar recibió un premio de 3.000 dólares), que tuvo lugar en la capital en los cines multisalas Cinemark y en Ocho y Medio. El festival tuvo una duración de 7 ediciones, la última de ellas fue en 2009 y contó con la participación de Argentina como país invitado. Entre sus fundadores constan Víctor Arregui, Juan Martín Cueva y Rodrigo Cueva. Cero Latitud contaba con un importante apoyo de la Municipalidad, apoyo que, según Fernando Vallejo, se pierde hacia la séptima edición que estuvo a cargo de Isabel Dávalos (de la Vega Velastegui, 2016). No obstante, en 2010, se realizó la octava y última edición del festival en Quito, Otavalo y Portoviejo del 14 al

24 de octubre bajo la dirección de Dávalos (El Universo, 2010). Un hecho a resaltar en esta última edición, fue la apertura del evento paralelo “Andén Latino”, plataforma de negociación y compra y venta de producciones entre productores nacionales y ejecutivos de televisión nacional y cable de Ecuador y Colombia (misma cita). Aparentemente, la desaparición del Cero Latitud, conllevó asimismo la extinción de esta importante e inaudita iniciativa.

Chulpicine, por otro lado, arranca en el 2002 como un festival no competitivo dirigido a un público específico: la niñez y juventud, especialmente en locaciones donde existe una escasa oferta de propuestas culturales. A partir del festival, Chulpicine se constituye oficialmente como una fundación sin fines de lucro dos años más tarde encaminada a la gestión y ejecución de proyectos formativos y culturales (ChulpiCine, s.f.). Hasta 2009, este festival se financiaba primordialmente gracias al sector público y al sector privado mediante canjes. Se trata de un festival con una importante y buena acogida por parte del público, posiblemente debido a que su grupo objetivo (niños, niñas y adolescentes) implica el involucramiento de otros actores como los miembros de su familia y sus comunidades (de la Vega Velastegui, 2016).

Si bien la presencia y desarrollo de estos festivales ha sido importante para entender el panorama actual de los mismos, cabe destacar la irrupción de muchos otros festivales a nivel nacional. La mayoría de estos, como es natural, se han llevado a cabo desde y para las ciudades más importantes del país (Quito, Guayaquil, Cuenca) como es el caso de los siguientes festivales:

El Festival Internacional de Cine de Quito (FICQ), que celebró su tercera edición los recientes 14 al 17 de agosto y la primera en el 2016, se entiende como una muestra competitiva de cine que abarca diversos géneros y pretende el apoyo y fortalecimiento de los talentos nacientes en el mundo cinematográfico. El presente año se llevó a cabo con el apoyo de Fundación Telefónica y de la Secretaría de Cultura del Municipio de la capital. Este, al igual que muchos otros festivales a nivel nacional, establece alianzas con los espacios alternativos de exhibición cinematográfica. Para la última edición de este festival se contó con el Ocho y Medio, la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura, FlacsoCine, Parque Urbano Cumandá, entre otros como sedes (Quito Informa, 2018). El evento es organizado por la Escuela de Cine de la Universidad de las Américas.

Nos encontramos asimismo con el Festival de Cine La Orquídea en Cuenca, el cual fue concebido por la Prefectura del Azuay y es administrado por GPA Tours, con el fin de promover la circulación de cine nacional y extranjero, así como de potenciar los niveles de turismo de la Ciudad (Festival de Cine La Orquídea, s.f.). En esta edición “El Gobierno Provincial compartió el apoyo con más de tres docenas de instituciones públicas y privadas, ministerios, universidades, CCE, empresas, para el objetivo de un festival enteramente gratuito” (Hermida, 2017, párr.5). En esta ciudad se desarrolla también el Festival Internacional de Cine de Cuenca (FICC), uno de los primeros y con más larga trayectoria en el país. Empezó en 2002.

Entre estos festivales se halla también al Festival Latinoamericano de Cine de Quito coordinado por la Cinemateca Nacional del Ecuador Ulises Estrella como el “único en Ecuador dedicado a la proyección de los largometrajes latinoamericanos de ficción más recientes e importantes de la producción regional” (Quitocultura, s.f.); y al Festival de Cine de Guayaquil (FICG) fundado en 2015 por Renacer Films y coordinado a partir del 2018 por la Fundación FestiCineGye. Se dedica a la exhibición de una amplia variedad de géneros cinematográficos. Es un festival competitivo en el cual el mayor galardón es la Iguana Dorada, por el cual compiten los realizadores participantes en aproximadamente 25 categorías. Además, se realizan eventos vinculados a la temática cinematográfica, así como eventos con la participación de invitados especiales, reconocimientos, exposiciones, entre otros (Festival Internacional de Cine de Guayaquil, s.f.)

Adicional a los mencionados festivales (los más grandes y representativos del país), se constata la presencia de otros orientados hacia temáticas específicas como es el caso del Festival El Lugar sin Límites que surgió al igual que muchos otros, en 2002 por iniciativa de la organización Quitogay (Quitocultura, s.f.) bajo la denominación “Muestra de Cine Homosexual” con el objetivo de ser para el público un puente de contenidos cinematográficos y artísticos que visibilicen o traten las diversidades sexuales y la problemática de género. El festival se desarrolla en tres categorías: Selección Oficial, Panorama, y una Sección competitiva dentro de la cual se premian los mejores cortos y largometrajes nacionales e internacionales (El Lugar sin Límites, s.f.). Igualmente, el ECOador International Film Festival —primer festival medioambiental en el país—, un festival independiente, no competitivo y sin fines de lucro, el cual transita por su tercera edición realizada en 2018 (Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2018). Este festival es prácticamente autofinanciado por su fundadora, Maribel Guevara, y recibe un poco de

dinero de algunas organizaciones (Chacón, 2018). Se encuentran también el festival de Cine Aventura, el Festival de Cine Etnográfico, el Festival Nacional de Animación en Ecuador, (ANIMEC), el Festival Ecuador Bajo Tierra dedicado a la muestra de cine guerrilla nacional, y el Festival de Cine la Imagen de los Pueblos “que realiza una gira itinerante anual de cine-foros por diversas comunidades, ciudades, barrios, colegios y universidades de Carchi, Imbabura, Pichincha y Esmeraldas entre otros.” (Ministerio de Cultura y Patrimonio, s.f.).

Finalmente, han sido varias las muestras de cine ecuatoriano que se han realizado internacionalmente. Algunas de ellas son la Muestra de Cine Ecuatoriano de París, el Ecuadorian Film Festival in New York y el Festival de Cine Ecuatoriano en Argentina.

Otro hecho reciente y de relevancia ha sido la Convocatoria de Fondo de Fomento para “Festivales Emblemáticos” realizada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio en 2018. Mediante el mismo se ha buscado otorgar incentivos a los festivales con una trayectoria de más de 10 años. Los 20 festivales favorecidos por los resultados de la convocatoria pasarían a recibir por 3 años consecutivos (hasta 2021) un monto total de \$25.000 cada uno para contribuir en su desarrollo y permanencia. No obstante, de los seleccionados de la última convocatoria, “ocho corresponden al sector de las artes escénicas, siete a las artes musicales, tres a las artes literarias y dos a las artes plásticas y visuales.” (Flores, 2018). Dentro de estos últimos, ninguno pertenece al ámbito cinematográfico.

Afortunadamente, el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) convocó en el mismo año el Segundo Concurso Público para Proyectos Cinematográficos y Audiovisuales, del cual se verán beneficiados hasta 50 proyectos por un total de \$1.471.000. Los resultados fueron publicados el 19 de noviembre (Criollo, El Comercio, 2018).

Ahora bien, a pesar de que se ha incrementado el número de festivales en el país, la situación que atraviesan sigue siendo precaria. Ejemplo de ello es el festival Encuentros del Otro Cine (EDOC) que en mayo de 2018 realizó su XVII edición, presentando 138 películas de 45 países distintos en diez salas de Quito, Guayaquil y Cotacachi.

Los EDOC buscan ofrecer cine documental hecho en Ecuador, generar un espacio de encuentro para la exhibición de este género cinematográfico. No obstante, Alfredo Mora Manzano (2018), director del Festival EDOC, comenta en una entrevista realizada por el Diario El Telégrafo que las acciones tomadas por la institución pública que debería

incentivar este tipo de actividades han resultado poco favorables para el cine documental. Es así que, en 2018,

los tres premios entregados en la categoría de distribución por el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) fueron para películas de ficción que iban a ser estrenadas en salas de circuitos comerciales, los seis documentales que participaban no fueron escogidos para financiamiento (Mora Manzano, 2018).

A este error se suma la carencia de políticas públicas para la exhibición de documentales ecuatorianos en la televisión o en salas comerciales, dejando a los EDOC como el único espacio para ver cine documental en salas de cine durante el 2018.

Alfredo Mora Manzano señala que el evento sigue constantemente en crecimiento, pero los fondos no. A pesar de tener el apoyo de patrocinadores tradicionales y otros nuevos, “los presupuestos de Cultura de cada una de esas instituciones han sido reducidos de manera drástica, algunos incluso durante la producción del Festival, cuando ya los suponíamos seguros y cuando esos gastos estaban ya asignados” (2018, párr. 3), motivo por el cual es probable que ésta sea su última edición.

Mora (2018) enfatiza en la importancia de la intervención activa y permanente de las instituciones públicas nacionales y locales en el desarrollo de festivales de cine y cultura en el país, pues el autofinanciamiento no es una opción sustentable. Sin este apoyo se dificulta la organización de eventos de este tipo y se desincentiva la generación de nuevos proyectos, pues entra en tela de juicio el interés por mantenerlos. En otros lugares, señala Mora, los festivales se llevan a cabo de manera constante porque reciben ayudas directas de instituciones culturales o porque se apoyan en las políticas públicas que favorecen el apoyo de organismos privados a través de incentivos fiscales o impositivos.

De igual manera, Isabella Parra, coordinadora del Festival La Orquídea desde su cuarta edición (y coordinadora de programación por 5 años en el ahora inexistente, Cero Latitud), señala que no puede asegurarse la continuidad del festival, ya que esa posibilidad depende de la parte presupuestaria, la cual no siempre está garantizada y adolece de la falta de políticas públicas de fomento a las industrias culturales y a su desarrollo. Resalta así la importancia de lograr que el festival alcance la autonomía decisoria y la estabilidad y garantía en materia de financiamiento (Plaza Andrade, 2018).

### 2.4.3.2 Últimas producciones cinematográficas

En una entrevista realizada por el diario El Universo, el crítico de cine y analista audiovisual Federico Koelle señala que sí se puede hablar de géneros cinematográficos para el caso ecuatoriano. En este sentido, es posible identificar un film para cada género “por ejemplo: *Entre sombras: Averno*, que es un thriller policiaco; *La dama tapada*, de José Miranda, en salas próximamente, que es de cine de terror y suspenso; *Con alas pa’ volar*, de Álex Jácome, que es un drama cómico; *Las Zuquillo exprés*, de Carl West, que es una comedia” (El Universo, 2018, párr. 3).

En esta misma línea, Juan Martín Cueva, director de la escuela de cine de la Universidad de las Artes, también rescata la diversidad que existe ahora en la producción cinematográfica del país, en donde se puede observar que los films tienden a explorar “distintos tipos de temáticas, de apuestas escénicas, de propuestas de género, propuestas de estilo, de lenguaje” (El Universo, 2018, párr. 4).

Ahora bien, en los últimos cinco años la producción cinematográfica ha continuado. Se destacan films como *Feriado* (2014) del cineasta quiteño Diego Araujo, que tuvo su estreno mundial en la Berlinale en 2014 y que fue seleccionada por 60 festivales aproximadamente y vendida a 22 territorios (El Universo, 2018). O la última producción de Araujo, *Agujero negro* (2018), película que recibió USD 20.000 de la convocatoria abierta por el ICCA en 2017 (El Comercio, 2018), y que forma parte de la muestra de cine realizada en septiembre de 2018 en las instalaciones de Cinema Malecón.

Por su parte, el cineasta quiteño Joe Houlberg estrenó *Sed* (2015), *thriller* psicológico que se presentó en festivales como el Marché Du Film, de Cannes y en el Chicago Latin Film Festival. A su vez, Ana Cristina Barragán estrenó su primer largometraje *Alba* en 2016, film que recibió varios premios en festivales de cine como el de Tubinga y Colonia, en el de Toulouse en Francia, y el Lion Film Award en Rotterdam. Sebastián Cordero volvió a hacerse presente en 2016 con su sexta película *Sin muertos no hay carnaval* (2016), la misma que fue seleccionada por la Academia de las Artes Audiovisuales y Cinematográficas del Ecuador para representar al país en la categoría de mejor película de habla no inglesa en los premios Oscar, edición 89.

Otro film reconocido fue *Cenizas* (2018) de Juan Sebastián Jácome, quien fue beneficiario de los fondos concursables, al igual que *Agujero Negro* de Diego Araujo. Se estrenó a nivel mundial el 14 de marzo de 2018 en el Festival de Cine de Miami. Fue una

coproducción entre Ecuador y Uruguay, y forma parte de los 16 films que compiten por el premio HBO para películas latinoamericanas (El Comercio, 2018). A su vez, *Verano no miente* (2018) de Ernesto Santiesteban, se presenta como una de las películas más esperadas del año por incorporar a “la empresa privada como parte del crecimiento cinematográfico en el Ecuador” (El Telégrafo, 2018, párr. 3). Luis Avilés innova con su film *Minuto final* (2018), película completamente grabada con drones<sup>3</sup>.

Los cortometrajes no se han quedado atrás, ejemplo de ello es *Tajo rebosante* (2017) del cineasta guayaquileño Iván Zumárraga quien, con su *thriller* psicológico, logró ser semifinalista en el festival de cine Newark Youth Festival en Nueva Jersey, Estados Unidos. El 25 de octubre de 2018 Zumárraga formará parte del festival de cine Cinemaquil con *Tajo rebosante* y con su nuevo cortometraje *El absurdo de hado* (El Universo, 2018).

## 2.5 El otro cine: el cine guerrilla

Existe en el Ecuador una producción y consumo de films que se encuentran por fuera de la institución cinematográfica y el mercado formal. Se trata del denominado “cine guerrilla”. En éste ámbito destacan directores como Fernando Cedeño o Nelson Palacios, quienes, con películas como *Sicarios Manabitas* (2004) y *Buscando a mamá* (2007), respectivamente, han logrado penetrar el enmarañado mundo del consumo cinematográfico, ligado a un ambiente más popular.

Si bien estos realizadores clasifican al cine que producen como “cine guerrilla”, existe poca información académica al respecto, y asimismo una ambigüedad en la comprensión que se tiene del término. Varios autores señalan que el cine guerrilla surge hacia el final de la década del 60 del siglo pasado, cuando Fernando Solanas y Octavio Getino, pertenecientes al colectivo Cine Liberación publican en la Tricontinental de la OSPAAAL<sup>4</sup> un ensayo titulado “Hacia un tercer cine”<sup>5</sup>, el cual hacía referencia a la

---

<sup>3</sup> Vehículo aéreo no tripulado (VANT)

<sup>4</sup> Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina

<sup>5</sup> “Durante los años cincuenta y sesenta se había ido asentando, en forma más o menos general, la idea de que en el campo cinematográfico existía una suerte de oposición entre un modelo industrial –un cine hecho por los grandes estudios, con presupuestos elevados y dividido temáticamente en géneros, cuyo representante hegemónico eran los *majors* de Hollywood– y un cine de ‘autor’ –fuertemente inspirado en la ‘política de los autores’ de *Cahiers du Cinéma* y en la teoría de la *caméra stylo* de Alexandre Astruc” (del Valle, 2012, pág. 2). Ambos han pasado a entenderse como primer y segundo cine respectivamente.

posibilidad —y también a la necesidad— de fundar una nueva forma de entender y producir cine desde la periferia, de situarla como un proceso contrahegemónico que promueva el desmantelamiento de las arcaicas estructuras de poder abriendo posibilidades al cambio social radical (Cooper, 1988) y a la descolonización de la cultura (Getino, 1982), mediante la renovación de los contenidos, de las formas de producción, y de la estética y las formas narrativas tradicionales (del Valle, 2012). Según del Valle (2012) “el concepto de ‘cine guerrilla’ forma parte de las metáforas de inspiración militar que usaron reiteradamente los cineastas del NCL<sup>6</sup> para explicar el rol del cine como arma política” (pág. 200). Se trató, en este sentido, de un esfuerzo abierta y explícitamente revolucionario, que pretendió ser una herramienta de la liberación y la emancipación política y socio-económica del continente.

Si bien esta forma de entender el cine guerrilla se enmarca en un contexto histórico muy particular, resulta de suma dificultad verificar su efectiva vinculación a la otra acepción del término (respecto a la cual la bibliografía en español e incluso inglés es bastante escasa —prácticamente inexistente— y/o de poca profundidad), la cual, en términos generales, comprende al cine guerrilla como una forma independiente de hacer cine, que se caracteriza por los bajos presupuestos con los que se desarrolla —lo que implica su recurrencia a estrategias de abaratamiento de costos, como la reducción máxima del equipo de trabajo, el rodaje en locaciones reales y la “multi-especialización” funcional—; por la utilización de tecnología digital y barata para las fases de producción y post-producción; por apoyarse en el Internet y en circuitos no tradicionales como espacios para la exhibición y la circulación; y por fundarse en una desenfrenada pasión por expresar y contar más que por generar ingresos. Es decir, el cine como un fin en sí mismo (Botsford, 1999; ElHachimi, 2016; Evora, 2007; CINEARTE, 2017, Guerrero, 2015).

Ahora bien, este último sentido es el que más se asemeja al concepto de “Ecuador bajo tierra”, término acuñado por Miguel Alvear y Christian León (2009) para dar cuenta de “un fenómeno social, cultural y estéticamente complejo de la periferia, cuyo carácter es la ambivalencia” (pág. 14). Es decir, que se trata de una forma creativa que supera e integra oposiciones maniqueas como lo ilegal/lo legal, lo culto/lo popular, lo local/lo global, etc. y que es llevada a cabo por actores subalternos —como portadores y representantes de una determinada cultura visual, atravesada por valores técnicos,

---

<sup>6</sup> Nuevo Cine Latinoamericano

estéticos, objetuales y de contenido significativamente distintos de los instituidos por los cánones y moldeados por la sensibilidad de la producción audiovisual institucional—principalmente mediante tecnologías digitales (Alvear & León, 2009) y sin formación profesional en producción audiovisual (Ramos Monteiro, 2016).

Según Fernando Cedeño (2017), máximo representante de este tipo de cine en el Ecuador, el cine guerrilla es un cine insurgente e ideológico que nace en 1994 en Chone, Manabí. En el artículo “Cine Guerrilla: un arte de calidad y de bajo presupuesto”, el director de *Sicarios Manabitas* (2004) relata los inicios de este género cinematográfico. Comenta que la idea de hacer cine nace de la pasión desenfrenada por las artes marciales y los viajes en motocicletas. Cedeño, junto con un grupo de amigos y con cámara en mano, decidieron hacer una película y proyectarla en una sala de cine de pueblo en la ciudad de Chone con capacidad para alrededor de 1.200 personas. Es así que nace su primer film *En búsqueda del tesoro perdido* (1994), el cual tuvo éxito durante su primera semana de proyección.

El fenómeno del cine guerrilla fue invisibilizado en la academia hasta la investigación realizada por Alvear y León. Según los autores “entre los años 1983 y 2003, se produjeron diez largometrajes EBT<sup>7</sup>; mientras que, desde 2004 hasta agosto de 2009, se han hecho treinta y tres” (2009, pág. 28). Tomando en cuenta que allí no se incluyen los datos sobre los cortometrajes EBT producidos en esos períodos, se torna evidente la elaboración relativamente intensa de filmes de este género. Estos filmes se concentran en unos determinados contextos sociales y geográficos.

En primer lugar, abarca las producciones realizadas en la Costa ecuatoriana, en la provincia de Guayas (lugar donde, según los autores, se produce la mayor cantidad de filmes EBT) con Nelson Palacios a la cabeza; y en la provincia de Manabí, más específicamente en el cantón Chone, siendo Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá los creadores más representativos. Además, los autores incluyen dentro de la comprensión del género al *cine de mensaje*, el mismo que alberga las producciones que exhibe una crítica a la realidad social —o a determinados aspectos de la misma— desde la doctrina cristiana, presentándola como una “fuerza redentora que ‘suscita en el espectador una reflexión sobre su estilo de vida’” (Alvear & León, 2009, pág. 32). Dentro de este, que

---

<sup>7</sup> Ecuador Bajo Tierra, término acuñado por Alvear y León para referirse al cine guerrilla.

podría denominarse un subgénero específico del EBT, se inscriben realizadores como Bárbara Morán, Daniel Cruz, Davis Mero y Rogelio Gordón.

El EBT abarca asimismo los trabajos de directores serranos como William León, Carlos Pérez y Pablo Carrasco. William León es originario de Cacha y cofundador del grupo cultural Sinchi Samay, cuyo cine habla de temáticas tales como la migración, el abandono y adapta leyendas tradicionales al formato audiovisual. Una de sus películas más emblemáticas, *Navidad de pollito*, fue rodada en kichwa. Por otro lado, Carlos Pérez, es popular por sus adaptaciones cinematográficas de textos literarios tales como *Arcilla indócil*, novela del escritor cuencano Arturo Montesinos Malo. El último de ellos, Carrasco, se ha enfocado en dar vida en la pantalla a costumbres y tradiciones populares nacionales con cortos como *Taita carnaval* (2002) y *La mama huaca* (2003) (Alvear & León, 2009).

Las audiencias que posibilitaron la recepción y posterior desarrollo del cine EBT, habrían en parte surgido, según Alvear y León, debido a la clausura de los cines barriales<sup>8</sup> por el ahora predominio de los complejos multi-salas<sup>9</sup> y por la efervescencia de nuevas plataformas, soportes e instrumentos tecnológicos audiovisuales (el acceso al DVD e Internet, e incluso los mismos complejos multi-salas) contra los cuales aquellos cines no pudieron competir (Pinto, 2015). Ello generó el desplazamiento de las clases subalternas de la asistencia al cine y satisfaciendo su demanda de contenidos audiovisuales mediante “la popularización de los formatos caseros de reproducción digital y la ampliación del circuito informal de distribución” (Alvear & León, 2009, pág. 15), lo que dio lugar a un movimiento de “tránsito de exhibición a la producción de películas” (Pinto, 2015, pág. 81).

Ambos autores subrayan, así, la relevancia de dos factores que permiten entender la configuración de esta forma de hacer cine en el país: la tecnología digital y el mercado informal. En cuanto a la primera, su popularización y difusión masivas inician hacia la década de los 90 con la aparición y abaratamiento de formatos digitales tales como el CVD y el DVD y de los medios para reproducirlos; y asimismo por la influencia de hechos coyunturales de la década como la crisis de las salas de cine y el incremento de

---

<sup>8</sup> Según Pinto (2015), los mismos cines barriales de Chone como el Holmes, Venus, Bambino y, el más popular de ellos, el cine Oriflama fueron espacios importantes para la consolidación de audiencias en el cantón. Audiencias que albergaron actores como Cedeño o Chalacamá, quienes encontraron en esas proyecciones gran parte de la inspiración cinematográfica para realizar sus filmes.

<sup>9</sup> Sobre todo en las ciudades más grandes del país.

los precios de las entradas a las mismas. Pinto (2015) señala que, según Santiago Alfaro<sup>10</sup>, el audiovisual popular surgió gracias a la sobreproducción de tecnología de producción y reproducción audiovisual que fue exportada hacia África, Asia y América Latina.

Según Alvear y León (2009), esta auténtica revolución digital tiene efectos profundos sobre todas los estratos socio-económicos y sobre el conjunto de las etapas de creación cultural: la de creación-producción, y la de distribución y el consumo, que da como resultado la creciente conformación de redes de trabajo, la producción audiovisual que se apoya en la existencia o creación de medios de distribución alternativos, la segmentación de audiencias a nivel nacional e internacional y la “ampliación de las prácticas vinculadas a la economía informal de producción y reproducción de imagen, sonido e información” (Alvear & León, 2009, pág. 17).

En relación al cine nacional, la distribución y circulación de bienes culturales se da mayormente bajo el modelo de piratería, la cual, a diferencia del supuesto del que partieron Alvear y León para su investigación —que este tipo de cine no tenía un alcance suficiente y por ende sólo una pequeña audiencia podía acceder a su consumo—, ha permitido un consumo masivo de estos productos audiovisuales por parte de audiencias mayormente populares.

Los agentes específicos del “cine guerrilla” se caracterizan por poseer un conocimiento empírico de la técnica de producción cinematográfica, prescindiendo de una preparación académica. A más de ello, tienden a complementar la labor cinematográfica con otras actividades económicas para solventar su vida. A pesar de que el panorama resulte árido, estos agentes, movilizados por el deseo de hacer cine, lograron encontrar sus propias estrategias para desenvolverse en el campo. Ejemplo de ello es el antes mencionado director Fernando Cedeño, nacido en Chone en 1968 hijo de finqueros agricultores, comerciantes de madera. O el mecánico de motos Nixon Chalacamá, chonero nacido en 1974. Ambos, influenciados por las artes marciales y las películas de Bruce Lee o Jackie Chan y sin una especialización específica en el ámbito cinematográfico, decidieron apostar por el cine.

Tanto Cedeño como Chalacamá provienen de familias con recursos económicos limitados, con un difícil acceso a la educación o a prácticas culturales. Nixon Chalacamá,

---

<sup>10</sup> Sociólogo peruano, autor de *Peruwood: La industria del video digital en el Perú* (2013).

por ejemplo, en una entrevista realizada por Juan Pablo Pinto en 2014, comenta que cumplió sus estudios hasta tercer grado y, debido a conflictos familiares, tuvo que insertarse en el mundo laboral a temprana edad realizando diferentes tipos de trabajo, de esta forma “recogería cacao, arreglaría motos, enseñaría karate en una academia de artes marciales, trabajaría fugazmente como funcionario público y como periodista en un canal provincial” (Pinto, 2015, pág. 86).

Por su parte, Fernando Cedeño, al igual que Nixon Chalacamá, tampoco logró terminar sus estudios y desempeñó trabajos como “bombero juvenil, vendedor de electrodomésticos y libros, guardia de seguridad en una compañía petrolera, trabajó como obrero abriendo zanjas para equipos petroleros, se empleó haciendo tuberías aéreas, fue chofer, ayudante en una imprenta, pintó carros y casas y fue ebanista” (Pinto, 2015, pág. 86).

*Avaricia* (1999) fue el primer éxito de Cedeño y Chalacamá apoyados en el trabajo de edición por el pastor Rubén Darío Rivera, quien poseía equipos S-VHS. Chalacamá y Cedeño, junto con Elías Zambrano y Carlos Quinto Cedeño, deciden instaurarse definitivamente en el mundo del cine formando la productora “Sacha Producciones” en 1994. Es así que se produce *Cráneo de oro* (2003), *Sicarios manabitas* (2004), bajo la dirección de Fernando Cedeño, *Barahúnda en la montaña* (2003) de Carlos Quinto Cedeño, o *Tráfico y secuestro al Presidente* (2008), dirigida por Nixon Chalacamá y Elías Zambrano.

Destaca también en el cine guerrilla William León (Chimborazo, 1983), hijo de dirigentes indígenas, quienes, por motivos socioeconómicos, deciden dejar su comunidad y migrar a Quito. En la capital, León se enfrenta a un contexto distante al acostumbrado en su comunidad, un choque cultural que no deja de estar permeado de situaciones de racismo. En este contexto, William decide, junto a un conjunto de jóvenes indígenas, formar en 2003 el grupo cultural Sinchi Samay, enfocados en cuatro áreas de trabajo: acción social, danza, música y actuación, en esta última se incluye el trabajo audiovisual.

Con Sinchi Samay deciden realizar cortometrajes que reivindiquen la cultura de sus pueblos, pues, en palabras de León, “si nuestras historias se pierden, nuestra identidad también se pierde” (citado en Alvear & León, 2009, pág. 60). Por este motivo, rescatan algunas leyendas populares de sus comunidades o testimonios de su experiencia migratoria, usando el kichwa como idioma principal.

William León realizó varios talleres de cine, teatro y actuación en la ciudad de Quito con Marilú Vaca, Camilo Luzuriaga, César Carmigniani y en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Con la experiencia adquirida en los talleres y una cámara casera, León y sus compañeros deciden hacer su primer cortometraje *Nostalgia de María* (2004). Su segundo corto fue *Antun Aya*, del cual hicieron varias copias para la venta, pero que, como es usual, fue víctima de la piratería.

A pesar del éxito de *Antun Aya* en el mercado informal, debido a lo inusual que representa un video ficción en kichwa, es con *Ch'uchipac Navidad* (2004) o *Navidad de Pollito* que consiguen una mayor acogida por parte del público. Ésta fue proyectada en el mercado de San Roque en la ciudad de Quito y logró llegar a varias organizaciones e instituciones en el país, pero también alcanzaron público de Venezuela, España, Colombia, en donde, según León, residen la mayor parte de migrantes de Chimborazo (Alvear & León, Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela, 2009, pág. 61). Posterior a este film, León realizó otros proyectos audiovisuales, incluyendo *Pollito 2* (2007). William León orientó sus estudios hacia la administración de empresas, por lo cual se encuentra parcialmente desvinculado de la producción cinematográfica; no obstante, esta última sigue siendo de su interés.

Por otro lado, Nelson Palacios, nacido en Milagro en 1957, se dedicó la mayor parte de su vida al comercio informal, pero, en una entrevista realizada por Miguel Alvear (2009), relata que desde niño tenía un gusto especial por el cine, gustaba de las películas del Santo o Blue Demon y su mayor sueño era realizar sus propios films. Es así que Palacios decide adquirir una videocámara y hacer sus primeras grabaciones. Él es protagonista de sus películas y el trabajo tanto de producción como de ejecución y edición lo realiza con toda su familia, quienes juntos forman Producciones Caprichos.

Palacios sostiene que, si bien las ganancias no son cuantiosas, él vive del cine con las cuotas económicas que los actores deben dar para aparecer en uno de sus films. *El señor de los sueños* fue su primera realización expuesta de manera pública, pues anteriormente ya había hecho algunas filmaciones pero las caracteriza de “experimentos”, motivo por el cual nunca fueron exhibidas. Algunas de sus películas son *La niña abandonada*, *Buscando a mamá* (2007), *Sicarios malditos*, *El dolor de ser pobre*, en todas ellas los temas tratados son, principalmente, la pobreza, la familia y el abandono.

Por otra parte, también destaca el esmeraldeño radicado en Guayaquil, Jackson Jickson Quintero, quien, antes de dedicarse a la producción audiovisual, trabajaba lustrando botas o vendiendo dulces en los buses. No obstante, por su afición al cine decidió comprar una cámara casera y en 2011 grabar su film *The Trinity Island: dime hasta cuándo*, película con la que participó en la cuarta edición del Festival Ecuador Bajo Tierra.

En una entrevista realizada por Paulina Arenas (2014), Quintero comenta sobre su trabajo como director de cine, pues, sin antes haber realizado estudios formales en este ámbito, sostiene que se nutre de la observación y estudio de la labor de otros directores, ya que al ver una película “nunca la miro como un espectador normal, sino que la miro como alguien que quiere aprender del cine y entonces comienzo a mirar los efectos, los errores, o los movimientos de la cámara o la ubicación de la cámara, entonces de ahí saco mis pequeñas técnicas”.

Jackson Jickson apuesta por el trabajo independiente, si bien no cuenta con los recursos suficientes, busca, al igual que otros agentes del cine guerrilla, las formas de solventar sus producciones ya sea vendiéndolas en las calles y/o el mercado informal. Con su productora La platota musical pretende apoyar a personas que, como él, tienen talento pero pocos recursos.

Dentro del EBT existe una producción vinculada al cine evangelista en donde se destaca el misionero evangélico Davis Mero (Playas, 1979). Aficionado al cine, realizó varios trabajos en la producción televisiva y como actor en la teleserie *De la vida real*, hasta que decidió convertirse a la religión evangélica y comenzar sus proyectos cinematográficos a fin de compartir el “mensaje divino”.

Mero, al igual que Cedeño o Palacios, no realizó estudios cinematográficos, sus conocimientos son adquiridos de manera empírica, como autodidacta y de la observación del trabajo de otros directores. Películas como *Libertad en Cristo* o *Luz sobre las tinieblas* tuvieron gran acogida en varias iglesias y, gracias a que Mero es misionero evangelista, logró vender sus films en iglesias de Bolivia, Chile, Brasil, Estados Unidos y Perú. Motivado por el éxito de sus producciones, Davis Mero fundó la empresa productora El Mensajero, sin dejar a un lado su labor principal como misionero.

En la misma línea, la guayaquileña Bárbara Morán (1967) se instaura en el mundo de la creación cinematográfica de carácter cristiano-evangélico con su primer film *Lágrimas*

*de una madre*. Bárbara empezó con el teatro haciendo tragicomedias, a pesar de que, en primera instancia, quiso instaurarse en las telenovelas. Su gusto por el cine incluye películas de acción y románticas, en especial las de Pedro Infante.

Morán ha escrito aproximadamente veinte obras de teatro en donde se incluyen: *El gran varón*, *Yo soy la otra*, *No basta*, *Emigrante latino*, entre otras. Todas ellas han sido estrenadas y piensa llevarlas al cine. Bárbara no sólo se dedica a la producción cinematográfica, también actúa en barcos, da clases de actuación y es enfermera en una clínica.

En cuanto al proceso productivo llevado a cabo por el EBT, este “cine otro” no necesitó, para su realización, alcance y difusión, de los “estándares de calidad, las escuelas de cine, el gremio de cineastas, los esquemas de producción audiovisual, las salas comerciales o alternativas” (León, 2009, pág. 11) y demás elementos comúnmente utilizados y de cierto grado de accesibilidad para los agentes hegemónicos del campo cinematográfico ecuatoriano.

La producción del cine guerrilla o bajo tierra generalmente se realiza a partir de los recursos propios de los realizadores y otras estrategias de financiamiento a veces particulares a cada cineasta (Pinto, 2015). Debido a la carencia de reconocimiento y apoyos públicos este cine que de por sí ya parte de presupuestos bajísimos, se halla aún con más dificultades en todas las etapas de su producción. De esta manera, por ejemplo, Nixon Chalacamá utiliza un modelo de producción que emplea hace ya 15 años, donde son los actores mismos quienes pagan por aparecer en ella. Mientras más alto sea el monto pagado por la persona, más protagonismo tiene su personaje y más tarda en morir dentro de la trama. Por esta razón, sus películas se van grabando en secuencia (y son musicalizadas en vivo) y “el guion se va modificando en la marcha” (Alvear & León, 2009, pág. 35).

Cedeño, por otro lado, relata que para la producción de este tipo de cine, empieza por reunir el equipo que participará en la grabación del film, quienes aportan con los recursos necesarios para la realización ya sean automóviles, casas, haciendas, caballos, entre otros elementos que se van adaptando a la narración. Posteriormente se realiza una investigación sobre el tema elegido para el rodaje y la búsqueda de localidades para el mismo. Luego se escribe el guion y se realizan ensayos con los actores y actrices que participarán en la producción (citado en Alvear & León, 2009).

Para abaratar costos, en estas producciones por lo general se utilizan armas y municiones reales, y se trabaja en locaciones “naturales” que no requieren de escenografías laboriosas. Igualmente, estos actores y actrices por lo general son “naturales”, es decir no formados como tales, actuando mediante la interpretación de roles o atributos que por lo general ya ocupan o poseen en su realidad cotidiana. Nixon Chalacamá lo relata de la siguiente manera:

Para mí entra el que tiene las ganas, si tú tienes ganas de actuar y no sabes actuar, vente que yo te hago actuar. Si tú eres mudo y no puedes hablar, vente que vas a ser útil para otra cosa. ¿Me entiendes? Si tú hablas como la gente del campo, que tiene otra forma de hablar, te digo “vente”. A esa gente la quiero para que haga un papel de lo que es. (citado en Pinto, 2015, pág. 98)

Por otro lado, Nelson Palacios resulta siempre ser el protagonista de todas sus producciones, las mismas que son posibles por la empresa familiar que se ha consolidado alrededor de ellas: Producciones Caprichos. Los hermanos e hijos de Palacios contribuyen en tareas como la actuación, apoyo técnico, filmación y montaje. Además, les brinda la oportunidad de participar en sus filmes a quienes se encuentren en la posibilidad de costear ciertos gastos de producción, Palacios coloca en el final de cada una de sus películas información de contacto para cualquier interesado en involucrarse en próximos proyectos (Alvear & León, 2009).

En el caso de Bárbara Morán, sus producciones no rebasan los mil quinientos dólares, que son obtenidos mediante la autogestión; para *Lágrimas de una madre*, por ejemplo, se hicieron bingos, rifas y se organizó un campeonato de fútbol. Esta directora posee un mecanismo en el cual los auspiciantes deben pagar un mínimo de cuatrocientos dólares para salir en una de sus portadas.

Cabe señalar, además, que estas producciones se caracterizan por recurrir a la multi-especialización funcional a fin de abaratar los costos y de sacar el máximo provecho de un equipo que es por definición pequeño. Nixon Chalacamá se ha consolidado, según Pinto, (2015) como el “director, productor, actor, guionista, editor, utilero, publicista distribuidor y comerciante de sus películas” (pág. 103), motivo por el cual se da la “imposibilidad de establecer los créditos de autoría, dirección, roles técnicos y demás jerarquías del cine industrial” (Alvear & León, 2009, pág. 38).

Estos son solo algunos ejemplos que retratan una forma general en la que se produce este tipo de cine en Ecuador. Puede evidenciarse que los bajos presupuestos y la ausencia de

apoyos y políticas que promuevan la producción de estos trabajos hace de la producción de los mismos un proceso que se orienta hacia la maximización de recursos y que se encuentra plagado de contingencias a las que el equipo va respondiendo con estrategias *ad hoc*.

La exhibición y distribución (circulación) de estos filmes se ha llevado a cabo desde y en unos espacios de circulación subalternos como los actores que participan de él: el lanzamiento y las proyecciones de los filmes se realizan mayormente en lugares no tradicionales (no está de más decir que no han ingresado en las carteleras de los cines multi-salas ni de los alternativos<sup>11</sup>) y la distribución y venta pasan por un sistema que Alvear y León (2009) llaman de “piratería consentida”.

En este sentido, Bárbara Morán, por ejemplo, ha optado por emitir sus películas por televisión nacional y de cable antes de su venta masiva. Otro representante del cine “de mensaje”, Rogelio Gordón, ha hecho a partir de cada proyección una especie de foro donde público, actores y productores participan de un diálogo acerca del “mensaje” que el director pretendió comunicar. Algunas de sus películas han llegado a difundirse en comunidades cristianas en Inglaterra, Perú y Guatemala.

Fernando Cedeño, por su parte, trabajó junto con Carlos Quinto en un proyecto de cine rodante mediante el cual pasaron por pequeños poblados proyectando la película por un costo asequible, mecanismo que a su vez fomentaba la compra de los DVD de las películas; mientras que Nixón Chalacamá exhibió sus producciones en espacios locales como la universidad y el coliseo en Chone, cuyo aforo se completó según él. El domiciliado en Cuenca, Carlos Pérez Agusti, recibió la atención de los medios de comunicación con sus producciones y de “espacios comunitarios, educativos e institucionales” (Alvear & León, 2009, pág. 46) de varias ciudades del país que exhibieron sus filmes.

En el aspecto de distribución, los cineastas recurren a estrategias tales como el perifoneo, el cual consiste en la promoción de las películas por medio de un altoparlante ubicado en un medio de transporte terrestre que permita circular fácilmente por varios poblados cercanos; y la preventa, que Nixon Chalacamá utilizó acercándose a las casas de pobladores de sectores específicos, asegurándose consumidores y vendiéndoles

---

<sup>11</sup> Con la excepción del festival de cine Ecuador Bajo Tierra realizado en Ochoymedio y surgido a partir de la investigación realizada por Alvear y León. Ver la sección siguiente.

posteriormente las copias producidas por él mismo. Davis Mero aprovechó en su lugar los beneficios de ser parte de un medio evangelista, logrando la venta de sus películas en circuitos evangélicos nacionales e internacionales (Alvear & León, 2009).

Ahora bien, la estrategia distributiva que ha resultado ser más exitosa en términos de ventas, es la de la “piratería consentida”, como manifestación más tangible de la inserción de este cine en el sector informal. La piratería consentida consiste en el proceso paradójico mediante el que se producen enormes cantidades de copias piratas de las películas que no reportan ningún beneficio al realizador, pero que, sin embargo, le permiten hacerse conocido y tener un gran alcance en el público, brindándole un capital simbólico que abre la posibilidad de seguir produciendo.

Al respecto, los cineastas legitiman la circulación de sus filmes en el medio informal pirata, pero naturalmente con mucha indignación y despecho. Fernando Cedeño, por ejemplo, ha denunciado en el pasado a varios comerciantes minoristas que comercian ilegalmente sus trabajos, y asimismo ha realizado pequeños tratos con comerciantes en búsqueda de obtener un cierto rédito económico, esfuerzos estos que han terminado siendo minúsculos e insuficientes (Pinto, 2015). Otros cineastas más bien han fortalecido el proceso; Nixón Chalacamá, por ejemplo, aduce que combate la piratería a pesar de que él mismo es un pirata de sus propias películas. Bárbara Morán lleva a la Bahía una matriz de las películas que lanza para que allí puedan asignárles una portada para ser finalmente pirateadas (Alvear & León, 2009).

Según Alvear y León (2009), una respuesta a este hecho contradictorio podría llegar cuando “los distribuidores informales —que mantienen complejos y extensos sistemas de comercialización— empiezan a invertir en producción de contenidos, y el círculo se cierra” (pág. 29). No obstante, la realidad evidencia que esto dista de ser posible en un futuro cercano.

Finalmente, las plataformas digitales como Youtube permiten que por primera vez este tipo de películas puedan circular por todo el planeta, en lugares espacial y temporalmente lejanos de los contextos donde fueron producidas. Este fenómeno explica el éxito virtual de películas como *Sicarios Manabitas* de Cedeño que en YT cuenta con más de 300.000 visitas.

### 2.5.1 El cine guerrilla frente a la institucionalidad cinematográfica

“Ecuador Bajo Tierra”, concepto estructurado por el Centro Cultural Ocho y Medio (CCOYM) a partir de la investigación realizada por Miguel Alvear y Christian León, se establece también como proyecto orientado al estudio, valorización y visibilización de la producción cinematográfica que emerge por fuera de los cánones oficiales. En este contexto se realiza el 1er Festival Ecuador Bajo Tierra en 2012, organizado por Alvear, León y Mariana Andrade. Hasta el momento el Festival cuenta con cuatro ediciones, la última de ellas realizada en 2016.

Miguel Alvear, en una entrevista realizada por Lucas Perea (2013), comenta sobre el proceso de selección de las películas que circularon en el Festival Ecuador Bajo Tierra. El proceso incluyó criterios como: ser películas de bajo presupuesto (menos de 20 mil dólares), sus directores debían ser autodidactas, las películas no debían haber sido exhibidas en salas ni en televisión, y los films debían ser de directores que su actividad económica primordial no sea el cine. Alvear señala que la noción sobre lo que es el cine en Ecuador ha cambiado pues, con el proyecto EBT, se amplió la perspectiva sobre los medios de producción y difusión cinematográfica, las formas de consumo, entre otros aspectos. Sin embargo, también sostiene que lo que no ha cambiado han sido las políticas públicas de fomento estatal para este tipo de cine.

A su vez, con el documental *Más allá del mall* (2010) de Miguel Alvear, realizado bajo el programa DOCTV Latinoamérica, también se busca un acercamiento a este “cine bajo tierra” o “guerrilla” a la par que

(Re) construye el encuentro entre un cine más reconocido por la crítica y por las instituciones ecuatorianas (...) y otro cine, que pasa desapercibido no solo para el circuito de exhibición comercial (...) sino también para los mecanismos oficiales de auspicios, la cinefilia tradicional y la crítica (Monteiro, 2016, pág. 43).

Uno de los impactos del proyecto EBT fue la emergencia de un movimiento que incluyó a algunos cineastas y productores culturales, quienes se organizaron para controlar la venta de películas ecuatorianas en un intento de impedir la piratería. Como sostiene Alvear (en Perea, 2013) “se ha llegado a un acuerdo con las asociaciones de comerciantes de DVD para que no se piratee el cine hecho en Ecuador”. Si bien es menos frecuente encontrar películas ecuatorianas en el mercado informal, la piratería persiste aunque, con mayor fuerza, de películas extranjeras lo cual “conduce a una situación de desventaja competitiva: a principios de 2015, una película ecuatoriana costaba entre 3 y 5 dólares,

mientras que las películas premiadas en los Óscar salían por 1 dólar” (Monteiro, 2016, pág. 48).

Este tipo de cambios en el mercado puede ser perjudicial para algunos agentes del campo, como es el caso de Nelson Palacios “para quien la financiación dependía directamente de su popularidad entre las clases más bajas, la nueva realidad del mercado ha demostrado ser devastadora, y el hacer películas se ha convertido en algo raro en su vida” (Monteiro, 2016, pág. 48).

Este reconocimiento del cine guerrilla realizado por parte de la institución legítima del cine puede representar un arma de doble filo, pues, como bien señala Lucía Ramos Monteiro (2016), la iniciativa del festival Ecuador Bajo Tierra puede ser entendida también como un “intento de control, pues somete un cine que se caracterizaba por una absoluta informalidad a juicios de valor y a criterios de organizaciones que pertenecen a otra tradición cinematográfica” (pág. 47).

No obstante, existen diferencias en cuanto a la percepción sobre la intervención realizada por Ecuador Bajo Tierra. Por un lado, Fernando Cedeño sostiene que “si no fuera por eso nosotros seguiríamos invisibles, eso fue una puerta para que fuéramos visibles. Visibles no tanto para la gente del dvd, porque ellos ya nos conocían, más bien visibles para la gente de la atmósfera del cine” (citado en Pinto, 2015, pág. 106). Pero, por otro lado, Nixon Chalacamá asegura que, si bien el EBT lo ayudó a ganar más popularidad, no ha obtenido grandes resultados luego de la intervención pues “lo que hicieron fue una investigación y no llegaron a luchar por nosotros, como institución no llegaron a luchar que se hagan préstamos para nosotros hacer películas” (citado en Pinto, 2015, pág. 106). En ambos, EBT promulgó un proceso de visibilización de las producciones de cine guerrilla dentro del campo legítimo y la posibilidad de expandir sus horizontes a nivel nacional e internacional, en algunos casos con resultados más favorables que en otros.

Ahora bien, en 2006, con la Ley de Fomento al Cine y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (ahora Instituto de Cine y Creación Audiovisual), el panorama del cine ecuatoriano prometía ser favorecedor. No obstante, los incentivos a las actividades cinematográficas mediante fondos concursables estuvieron y siguen estando marcados por procesos excluyentes que, al contrario de lo estipulado, terminan por desincentivar a los agentes en la aplicación de los mismos. Las exigencias que dictamina la institución

incluyen la presentación de documentación legal, jurídica, pólizas, garantes, entre otros documentos que no corresponden con la dinámica propia del cine guerrilla y que dan cuenta de la brecha de inequidad existente.

En términos generales, la inserción del cine guerrilla en los espacios institucionalizados aún es difícil. Fernando Cedeño (2017) sostiene que el trabajo realizado durante los años de vida de este cine ha implicado un esfuerzo cuantioso que demanda un gran compromiso, pues el Consejo Nacional de Cinematografía “solo brinda apoyo al cine arte y de autor” (párr. 14).

En esta línea, Cedeño realiza una crítica a la forma de proyectar estas películas, pues son exhibidas en salas comerciales, lo cual hace de este cine un “cine para festivales” lo cual “hace que el público cada vez salga más decepcionado y pensando que el cine del país solo es eso, un solo tipo de películas” (2017, párr. 14). Para Cedeño, este tipo de errores a largo plazo afectarían al cine guerrilla, pues el público perdería el interés de asistir a las salas a ver películas ecuatorianas. Según Cedeño, si bien sus películas no son proyectadas en las salas de cine, asegura que pronto llegarán a serlo, pues tienen un público ya consolidado.

Al respecto de la Ley de Cine, Cedeño considera que es de carácter excluyente, pues en uno de sus artículos señala que se apoyarán únicamente a proyectos históricos y culturales. En palabras del cineasta: “cuando convoquen a un concurso, traigan un jurado para cine arte y cine comercial” (2017, párr. 17). A pesar de ello y, haciendo frente a las adversidades en el camino de la producción cinematográfica, Cedeño se muestra optimista pues sostiene que el cine guerrilla ha asumido “la responsabilidad de establecer la industria del cine ecuatoriano con apoyo o sin apoyo” (2017, párr. 18).

Se puede evidenciar que la intervención estatal ha logrado favorecer a un grupo de cineastas con condiciones sociales privilegiadas y, por otro lado, perpetuar un estado de subalternidad en otros. El “apoyo” es unidireccional y el trato recibido por parte de las instituciones del Estado es inequitativo. Ejemplo de ello es el caso de Nixon Chalacamá, quien afirma que los intentos de hacer proyectos cinematográficos para presentarlos a la institución son en vano, pues no existe un verdadero reconocimiento,

Los organizadores vienen, se toman una foto, dicen que están ahí y todo chévere. Cómo va a creer que lo convocan a uno a Manta y uno tiene que pagarse la dormida y poner la gasolina. Eso no es apoyar, eso no me está apoyando, eso me está hundiendo (...). Si fuesen los Cordero, los Hermida, a ellos les pagan absolutamente todo (citado en Pinto, 2015, págs. 109-110).

## CAPÍTULO III

### Análisis del campo cinematográfico en Ecuador

#### 3.1 Consideraciones preliminares

Debido a cuestiones metodológicas, la investigación se atenderá a una definición instrumental de cine en la que se excluyen los aspectos estéticos y considera como cine a toda producción audiovisual que incluye un proceso de concepción y producción intensivos en capital, el mismo que implica un trabajo colectivo; a su vez, describe o narra una historia, acontecimiento o fenómeno; que puede clasificarse dentro de distintos géneros; que su producto está destinado a ser expuesto y reproducido en espacios de difusión (ejemplo: complejos multisalas, salas independientes, teatro, televisión, plataformas digitales, etc., y demás espacios adaptados para este fin); que emplea tecnologías audiovisuales y un manejo básico de las mismas.

En base a una selección previa de películas documentales y de ficción realizadas entre los años 1999-2018 en Ecuador, se realizó una Matriz principal (Anexo 1), a partir de la cual, con fines analíticos, se construyeron siete tipologías dentro de las cuales pueden ser clasificadas las producciones cinematográficas. El criterio principal de clasificación de las tipologías fue la factura de la que se sirvieron las producciones. En el presente estudio se considera baja factura las producciones que utilizaron de cero a \$50.000; mediana factura aquellas que requirieron de un presupuesto de \$50.000 a \$300.000; y alta factura de \$300.000 en adelante. Dichos rangos fueron establecidos a partir de los máximos y los mínimos encontrados en los costos totales de las producciones presentes en la Matriz principal (Anexo 1).

Por otro lado, dentro de cada una de las tres categorías principales, se crearon varias subtipologías tomando en cuenta tres factores (ámbito de proyección, forma, contenido). Primero, en cuanto al ámbito de proyección se destacó la participación de los filmes en festivales clase A, la proyección en salas comerciales, si parte de su distribución fue por medio de la piratería y el nivel de audiencia que tuvo. Segundo, en torno a la forma se enfatizó en los mecanismos de financiamiento en donde se involucran tanto la inversión estatal como la obtención de recursos a partir de coproducciones. Y tercero, el contenido se subdividió entre ficción y documental.

Ahora bien, en el primer punto se dio prioridad a la participación de las producciones en festivales clase A —clasificación oficial realizada por la FIAPF (International Federation of Film Producers Associations) dentro de la cual existen cuatro categorías (Competitive Feature Film Festivals, Competitive Specialised Feature Film Festival, Non-competitive Feature Film Festival, Documentary and Short Film Festivals)— puesto que, al tratarse de grandes festivales con altos estándares, se asume que los filmes que ingresan en estos circuitos cumplen con ciertos requisitos de calidad cinematográfica, lo cual hace de estos festivales espacios de acceso restringido.

La proyección de los filmes en salas comerciales, es decir, las grandes cadenas de circulación cinematográfica en el país como lo son Multicines, Cinemark, Supercines, fue criterio de clasificación debido a que, en el contexto ecuatoriano, tener acceso a estos espacios resulta complicado pues, en primera instancia, implica “negociaciones directas de productores-directores con los exhibidores” (de la Vega Velastegui, 2016, pág. 200), lo que, en términos de Bourdieu, requiere la movilización de ciertos tipos de capital como el cultural y social. A su vez, demanda el cumplimiento de un porcentaje mínimo de ocupación de sala (30% hace aproximadamente 10 años (de la Vega Velastegui, 2016)), lo cual asegure un índice de rentabilidad. Así mismo, permite ubicar los filmes en el mismo nivel de exhibición de las cintas cinematográficas que tienen los más altos niveles de rentabilidad en salas como las de Hollywood, lo cual significa para los realizadores tanto un riesgo como una probabilidad de alcanzar audiencias más significativas.

Por otra parte, la piratería de producciones cinematográficas en el Ecuador es un tema que ha estado en debate entre los círculos de cineastas quienes demandaban constantemente la intervención del Estado en la regulación de dichos comercios informales. Las demandas toman fuerza en 2010 con el inicio del proceso de regulación que fomenta el respeto por el Derecho de Autor, es así que en 2012 se llega a una suerte de pacto entre los productores de cine y los comerciantes informales, estableciendo así la campaña “No agredas a tu propia industria” la misma que logró que para 2014 el 90% de los vendedores informales se sumen a la iniciativa que les permite, de manera legal, adquirir a las producciones cinematográficas por un costo de \$3,75 para venderlas a \$5 (Expreso.ec, 2014). En este sentido, tomar en cuenta la piratería resulta pertinente pues, a pesar de que la gran mayoría de películas ecuatorianas no son objeto del mercado informal, subsiste un segmento de la producción cinematográfica que escapa a las regulaciones dando cuenta de una dinámica distinta de juego.

En cuanto al nivel de audiencia, este se dividió en alta, media y baja en donde, para el estudio, baja audiencia implica un número de espectadores de 0 a 30.000, media audiencia de 30.000 a 100.000 y alta audiencia de 100.000 en adelante. Los rangos fueron establecidos, al igual que la factura, tomando como referencia los máximos y los mínimos expuestos en la matriz. Este elemento se incluyó a fin de vislumbrar si existe o no una relación entre la audiencia y las otras variables, a la vez de que es una muestra del grado de recepción del público y de la retribución monetaria frente a los costos de producción.

Ahora bien, para el tercer punto es pertinente señalar que existen múltiples formas de financiamiento dentro de la labor cinematográfica en el Ecuador. No obstante, como se mencionó en líneas anteriores, para la investigación se tomaron en cuenta tanto la presencia o no de inversión estatal como la coproducción, ya que son dos de los mecanismos más recurrentes en las producciones ecuatorianas (de la Vega Velastegui, 2016) cuyo acceso está determinado por la detentación de ciertos tipos y volúmenes de capital.

Finalmente, se decidió hacer una división escueta entre documental y ficción por ser los géneros cinematográficos predominantes en el país. A su vez, esto permitirá evaluar si existe o no una correlación entre el género cinematográfico (contenido) y las otras variables presentadas.

## 3.2 Tipologías del cine ecuatoriano

### 3.2.1 Alta factura

Tabla 1. *Alta factura*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Sueños en la Mitad del Mundo (1999)	CARLOS NARANJO	ALTA	NO	SI	X		NO	SI	NO	Baja
Crónicas (2004)	SEBASTIÁN CORDERO	ALTA	NO	SI	X		NO	SI	SI	Media
Cuando me toque a mí (2008)	VICTOR ARREGUÍ	ALTA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Media
Zuquillo Exprés (2010)	CARL WEST	ALTA	NO	NO	X		NO	SI	NO	Alta
Prometeo deportado (2010)	FERNANDO MIELES	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	NO	Alta
En el nombre de la hija (2011)	TANIA HERMIDA	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Media

Pescador (2011)	SEBASTIÁN CORDERO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Alta
Sin otoño, sin primavera (2012)	IVÁN MORA MANZANO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	NO	Media
Mejor no hablar de ciertas cosas (2013)	JAVIER ANDRADE	ALTA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Media
El Facilitador (2013)	VÍCTOR ARREGUI	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	NO	Baja
Feriado (2014)	DIEGO ARAUJO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Baja
Alba (2016)	ANA CRISTINA BARRAGÁN	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	S/D

En el grupo de alta factura se observa en general que todas las películas pertenecen al género ficción. A su vez, recurren a los modelos de la coproducción y de inversión estatal como fuentes de financiamiento y todas ellas han sido exhibidas en salas comerciales.

### 3.2.1.1 Inversión estatal (1A)

Tabla 2. *Alta factura e inversión estatal*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Cuando me toque a mí (2008)	VÍCTOR ARREGUI	ALTA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Media
Prometeo deportado (2010)	FERNANDO MIELES	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	NO	Alta
En el nombre de la hija (2011)	TANIA HERMIDA	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Media
Pescador (2011)	SEBASTIÁN CORDERO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Alta
Sin otoño, sin primavera (2012)	IVÁN MORA MANZANO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	NO	Media
Mejor no hablar de ciertas cosas (2013)	JAVIER ANDRADE	ALTA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Media
El Facilitador (2013)	VÍCTOR ARREGUI	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	NO	Baja
Feriado (2014)	DIEGO ARAUJO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Baja
Alba (2016)	ANA CRISTINA BARRAGÁN	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	S/D

En la presente tabla se puede observar que la gran mayoría de las películas de alta factura han utilizado también el modelo de la coproducción como mecanismo de financiamiento asociándose con países con un mayor nivel de desarrollo de la producción cinematográfica como lo son Argentina en el caso de *Feriado* (2014), o México y Grecia en la producción de *Alba* (2016). Ahora bien, la posesión de estas dos fuentes de

financiamiento representa una ventaja frente a las otras producciones pues, en este caso, se facilita significativamente el coste del proceso de producción de un filme.

No obstante, lograr conseguir ambos recursos implica la detentación y movilización de ciertos tipos de capital. Por un lado, el capital cultural entra en juego puesto que previamente se requiere de todo un bagaje de conocimientos referentes a la dinámica de producción y financiamiento cinematográfico no sólo de la lógica nacional sino también a nivel internacional. A su vez, este tipo de capital se apoya en la existencia de toda una red de relaciones (capital social) entre diversos agentes del campo que le permiten nutrirse y crecer junto con ella.

La obtención del financiamiento del Estado aumenta las posibilidades de conseguir una coproducción, según Armando Salazar (2019):

Lo que es importantísimo de estos fondos locales es que permiten la negociación con el exterior, porque yo ya tengo el apoyo de mi país con lo cual ya he cubierto el 15% de la película. Entonces, si te están apoyando y pasaste por este instituto y por este jurado X, entonces seguramente tu proyecto está bien, es un aval.

La concesión de estos fondos por parte de las instituciones de legitimidad institucional a nivel nacional otorga necesariamente capital simbólico a los realizadores y sus obras. En este contexto, el capital simbólico ganado tiene más probabilidades de llegar a materializarse en capital económico concedido por las empresas productoras del país cooperante. Si bien este capital simbólico obtenido permite beneficios inmediatos, también lo hace a largo plazo pues el reconocimiento que el realizador, su equipo y su obra adquieren a partir de su acumulación, facilita el proceso en sus próximos proyectos, lo cual implica una ventaja comparativa frente a los otros realizadores del campo.

Por otra parte, si bien no todas las producciones de alta factura que han obtenido la cooperación del Estado (Tabla 1A) han participado en festivales de clasificación A, todas ellas han sido exhibidas y/o distribuidas en el extranjero en festivales como el Festival Internacional de Cine de Roma, el Festival Internacional de Cine de La Habana, Festival de Cine de Sao Paulo, etc. tal como se puede constatar en la matriz principal (Anexo1). Además, el ingreso de los filmes de esta categoría en dichos espacios puede explicarse por la existencia de capitales acumulados en producciones anteriores. Esto es especialmente visible en el caso de *Crónicas* (2004) y *Pescador* (2011) de Sebastián Cordero y *En el nombre de la hija* (2011) de Tania Hermida, ambos directores considerados figuras destacadas del campo cinematográfico ecuatoriano. Por su parte,

*Alba* (2016) de Barragán y *Feriado* (2014) de Araujo podrían haber sido beneficiarios de la misma lógica de acumulación de capital principalmente simbólico y social, pero realizar una aseveración sobre ello resultaría impreciso ya que sus trayectorias dentro del campo son aún cortas en relación a las de los directores anteriormente mencionados.

En cuanto al nivel de audiencia, se constata que la mayoría de las producciones oscilan entre una mediana y alta audiencia – mientras que solamente dos de ellas (*Feriado* y *El Facilitador*) obtuvieron un bajo número de espectadores. En esta clasificación destacan *Prometeo deportado* (2010) de Fernando Mieles y *Pescador* (2011) de Sebastián Cordero con altas audiencias, ante lo cual puede proponerse la hipótesis para el primer caso, de que el éxito en taquilla vino dado por la relevancia de la temática en el contexto ecuatoriano a partir del nuevo milenio con el proceso de dolarización; y para el segundo caso, de que Cordero es uno de los agentes que detenta más capital social y simbólico en su trayectoria cinematográfica.

### 3.2.1.2. Festivales e inversión estatal (1B)

Tabla 3. *Alta factura, festivales e inversión estatal*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Crónicas (2004)	SEBASTIÁN CORDERO	ALTA	NO	SI	X		NO	SI	SI	Media
En el nombre de la hija (2011)	TANIA HERMIDA	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Media
Pescador (2011)	SEBASTIÁN CORDERO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Alta
Feriado (2014)	DIEGO ARAUJO	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Baja
Alba (2016)	ANA CRISTINA BARRAGÁN	ALTA	SI	SI	X		NO	SI	SI	S/D

Al combinar las variables inversión estatal y festivales clase A, se puede entrever la relevancia que tiene la coproducción para este caso, pues todas las producciones cinematográficas que han entrado en este tipo de circuitos poseen, además de inversión estatal, el sustento de la coproducción. Cabe mencionar que ambos elementos (festivales y coproducción) implican una alta inyección de capital social.

En primera instancia, los agentes encargados de la producción de un filme requieren la posesión de una red de relaciones lo bastante fuerte como para lograr conseguir

parte del financiamiento a través de una coproducción. Para ello, son necesarias ciertas estrategias orientadas no sólo a constituir nuevas relaciones sociales, sino también, mantenerlas. Es así que, obtener una coproducción demanda, especialmente, capital social. Como sostiene Armando Salazar (2019), refiriéndose a los productores:

se conocen en los Festivales, los productores se conocen en espacios de encuentro de productores. La productora del Iván Mora, la Isabel Carrasco, ella estuvo en un taller bien importante que creo que es en Montevideo en un lugar que se llama Puentes — ¡fíjate, construir puentes!— Y que es un encuentro anual de productores de cine de Latinoamérica y con España. Entonces vas y dices: Hola, tengo esta película, yo tengo esta otra... Y te haces amigo finalmente.

Este tipo de estrategias pueden ser entendidas con lo que Bourdieu (2000) llama *ritos de institucionalización* los cuales son indispensables para la creación de vínculos útiles y duraderos que, a futuro, retribuirán un beneficio ya sea material o simbólico. Mediante la labor de relacionarse se posibilita el conocimiento y reconocimiento mutuos, institucionalizando la red de relaciones.

Ahora bien, una vez obtenida la coproducción, el proceso mediante el cual un filme ingresa a festivales se agiliza por la acumulación tanto de capital social como también de capital simbólico que la coproducción representa. Al igual que en la tipología previamente expuesta donde la inversión estatal resultaba ser un aval para la concreción de una coproducción, asimismo, en este caso, la coproducción abre la posibilidad de entrar en estos circuitos distintivos de exhibición.

En este punto es pertinente señalar que el capital social no está desvinculado del capital cultural ni del capital económico, por tanto, la cantidad de capital social que un agente logre acumular está atravesada por el volumen de los otros capitales. Un claro ejemplo de ello es el caso de Sebastián Cordero quien, a partir del éxito de su ópera prima *Ratas, ratones y rateros* (1999), logró expandir su red de relaciones obteniendo beneficios simbólicos y económicos.

Pero para que esto haya sido posible se necesitó de una inversión significativa de tiempo y de capital económico, principalmente. Como sostiene Cordero (2016) en una entrevista realizada por Paola de la Vega Velastegui: “A raíz de hacer “Ratas...” me empiezo a mover internacionalmente para financiar la siguiente película. Es un año entero, después se estrena la película en Venecia, que me pasé viajando a festivales alrededor del mundo, haciendo contactos, conociendo gente” (citado en de la Vega Velastegui, 2016, pág. 129).

Notoriamente, es indispensable una inversión ya sea consciente o inconsciente que posibilite la adquisición y acumulación de capital social.

Es preciso aclarar que, si bien *Crónicas* (2004), no posee inversión estatal, fue incluida en la presente tabla por ser un caso excepcional. En primera instancia porque en aquella época el Estado no se hacía presente de manera concreta e institucionalizada dentro del campo cinematográfico —no es hasta el 2006 que se crea el Consejo Nacional de Cinematografía en el país—, no obstante, Cordero logró prescindir del apoyo estatal en la realización de este filme a pesar de ser uno de las producciones más costosas a nivel nacional con \$3.000.000 (Anexo 1).

Como segundo punto, resalta también la forma con la cual Cordero pudo lograr el financiamiento de su película en donde casi el 90% de ella fueron recursos de la coproducción con México. Para ello, Sebastián Cordero ya con cierto volumen de capital simbólico y social acumulado a partir de “*Ratas...*”, logró obtener el apoyo de la mexicana Bertha Navarro, quien facilitó el contacto de Alfonso Cuarón —productor del *Laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro— y Jorge Vergara quienes decidieron apostar por la segunda cinta cinematográfica de Cordero.

Sumado a esto, *Crónicas* (2004) es la primera película ecuatoriana que logra entrar a Cannes (Garcés, 2004), festival de clase A con gran trayectoria y prestigio a nivel internacional. Continuamente, también fue proyectada en el Festival de San Sebastián, el Festival de Toronto, Festival de Sundance y demás.

Para finalizar el análisis del total de las películas de alta factura, debe señalarse que existen dos filmes que no pueden ser clasificadas dentro de ninguna de las tipologías establecidas. En el primer caso, *Sueños en la mitad del mundo* (1999) constituye una excepción porque no tuvo ni inversión estatal ni participación en festivales clase A, no obstante es pertinente aclarar que en el año en que fue realizada no existía aún la intervención del Estado en el quehacer cinematográfico. Pese a esto, al igual que *Crónicas* (2004), pudo alcanzar un alto presupuesto (\$1.800.000) sin necesidad de este tipo de financiamiento<sup>12</sup>. Es excepcional asimismo porque con una alta factura y considerando que en esa época las producciones ecuatorianas eran escasas —por lo cual el estreno de una de ellas resultaba llamativo—, el filme de Carlos Naranjo tuvo una baja audiencia en

---

<sup>12</sup> Revisar matriz principal (Anexo 1), pág. 116

salas, hecho que pudo a su vez estar motivado por los problemas de producción que se presentaron durante el rodaje y por la inexistencia de un marco institucional que le diera soporte a la estrategia de coproducción (Andrade citada en de la Vega Velasteguí, 2016). Finalmente, esta película utilizó un modelo de coproducción que a diferencia de otros casos ya señalados, no fue un factor que posibilitó la entrada de la misma en festivales de tipo A.

Por otro lado, *Zuquillo Express* (2010) sin contar con inversión estatal ni con el apoyo de una coproducción logró obtener \$400.000<sup>13</sup> como presupuesto por parte de inversionistas privados y auspiciantes, posiblemente motivados por el gran éxito televisivo que representó la serie *Las Zuquillo*, transmitida por Ecuavisa. A su vez, la excelente acogida de la serie explica el rotundo éxito que tuvo la película en salas y en el nivel de distribución con ventas de aproximadamente 70.000 copias en 4 meses a partir del estreno (75% de las copias realizadas) (El Comercio, 2010), al haber sido concebido como un producto destinado al consumo local y masivo, especialmente en la Sierra ecuatoriana (El Comercio, 2010), al igual que la serie que lo precedió, su ingreso en festivales internacionales no fue una prioridad para los realizadores, ni siquiera una preocupación.

### 3.2.2 Media Factura

Tabla 4. *Media factura*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Atidencia
Ratas, ratones, rateros (1999)	SEBASTIÁN CORDERO	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	SI	Alta
Un titán en el ring (2003)	VIVIANA CORDERO	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Cara o cruz (2003)	CAMILO LUZURIAGA	MEDIA	NO	NO	X		NO	NO	NO	Baja
Qué tan lejos (2006)	TANIA HERMIDA	MEDIA	NO	SI	X		NO	SI	SI	Alta
Esas no son penas (2006)	ANAHI HOENEISEN DANIEL ANDRADE	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Media
Blak Mama (2009)	MIGUEL ALVEAR/ PATRICIO ANDRADE	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Baja

<sup>13</sup> Revisar Matriz principal (Anexo 1), pág.116

Impulso (2009)	MATEO HERRERA	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Baja
Jorge Enrique (2010)	POCHO ÁLVAREZ	MEDIA	SI	NO		X	NO	NO	S/D	S/D
Abuelos (2010)	CARLA VALENCIA DÁVILA	MEDIA	SI	SI		X	NO	NO	NO	S/D
Con mi corazón en Yambo (2011)	MARÍA FERNANDA RESTREPO	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	NO	Alta
No Robarás (2013)	VIVIANA CORDERO	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Baja
La muerte de Jaime Roldós (2013)	LISANDRA RIVERA/MANOLO SARMIENTO	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	NO	Media
Tinta sangre (2013)	MATEO HERRERA	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Baja
La Tola box (2014)	PAVEL QUEVEDO	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	NO	Baja
Saudade (2014)	JUAN CARLOS DONOSO	MEDIA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Baja
A estas alturas de la vida (2014)	MANUEL CALISTO/ALEX CISNEROS	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Con alas pa' volar (2016)	ALEX JÁCOME	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	NO	Baja
Solo es una más (2017)	VIVIANA CORDERO	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	NO	S/D
Cenizas (2018)	JUAN SEBASTIÁN JÁCOME	MEDIA	SI	SI	X		NO	SI	SI	S/D
Agujero negro (2018)	DIEGO ARAUJO	MEDIA	NO	SI	X		NO	SI	SI	Baja
Sacachín (2018)	GABRIEL PÁEZ HERNÁNDEZ	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	SI	S/D
Propagandia (2018)	CARLOS ANDRÉS VERA	MEDIA	NO	NO		X	NO	SI	NO	Baja

En la clasificación de media factura se puede observar que la presencia del Estado es significativamente relevante, no obstante, a diferencia de lo que ocurre en el caso de los filmes de alta factura, existen más proyectos en donde no se recurre ni al apoyo del Estado, ni a la de coproducciones, probablemente porque los costos de producción, al ser menores, pueden ser cubiertos mediante otros mecanismos como la inversión privada, la inversión propia, auspicios, etc.

### 3.2.2.1 Inversión estatal (2A)

Tabla 5. *Media factura e inversión estatal*

Pelicula	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Esas no son penas (2006)	ANAHI HOENEISEN DANIEL ANDRADE	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Media
Blak Mama (2009)	MIGUEL ALVEAR / PATRICIO ANDRADE	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Impulso (2009)	MATEO HERRERA	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Baja
Jorge Enrique (2010)	POCHO ÁLVAREZ	MEDIA	SI	NO		X	NO	NO	S/D	S/D
Abuelos (2010)	CARLA VALENCIA DÁVILA	MEDIA	SI	SI		X	NO	NO	NO	S/D
Con mi corazón en Yambo (2011)	MARÍA FERNANDA RESTREPO	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	NO	Alta
No Robarás (2013)	VIVIANA CORDERO	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Baja

La muerte de Jaime Roldós (2013)	LISANDRA RIVERA/MANOLO SARMIENTO	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	NO	Media
Tinta sangre (2013)	MATEO HERRERA	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	NO	Baja
La Tola box (2014)	PAVEL QUEVEDO	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	NO	Baja
Saudade (2014)	JUAN CARLOS DONOSO	MEDIA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Baja
A estas alturas de la vida (2014)	MANUEL CALISTO/ALEX CISNEROS	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Cenizas (2018)	JUAN SEBASTIÁN JÁCOME	MEDIA	SI	SI	X		NO	SI	SI	S/D
Sacachún (2018)	GABRIEL PÁEZ HERNÁNDEZ	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	SI	S/D

En esta tipología, a pesar de que el cine de ficción continúa predominando en cantidad, ya se puede constatar la presencia de filmes documentales, hecho que es inexistente en las tipologías de alta factura, posiblemente, porque los costos de producción de un documental son generalmente menores que los necesarios para concluir una producción de cine de ficción. Por el mismo motivo, la inversión que realiza el Estado para este tipo de cintas cinematográficas es menor, como por ejemplo en el año 2017 en las bases generales de la convocatoria del ICCA se señala que dentro de la categoría de producción se asignó por ganador un valor de \$90.000 en categoría ficción y \$70.000 en categoría ficción (Instituto de Cine y Creación Audiovisual, 2017). A su vez, la menor cantidad de coproducciones existentes en el caso responde a la misma lógica pues es más probable que la inversión estatal cubra una mayor parte de los costos de producción sin necesidad de recurrir a la coproducción, proceso que implica una alta demanda de capitales, tanto social, cultural como económico y simbólico.

Por otro lado, se puede constatar que la audiencia de la mayoría de los filmes en esta categoría oscila entre media y baja con la excepción de *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo que alcanzó alto número de espectadores puesto que la temática del documental ya se había posicionado en el debate público generando un interés significativo en el tema<sup>14</sup> y otorgando valor simbólico al filme. En este sentido, la directora adquirió capital simbólico por la conjugación tanto el boom mediático como del

<sup>14</sup> A partir del estreno del documental, el caso de la desaparición de los hermanos Restrepo generó una nueva ola de interés y cobertura en medios. En el mismo año de estreno, 2011, el entonces presidente Rafael Correa declaró que sería retomada la investigación de los hechos que condujeron a la desaparición (La Hora, 2011). Asimismo, en el año siguiente el Ministerio de Interior creó una línea telefónica independiente para la recepción de información relevante para el hecho (El Diario, 2012).

hecho de que ella sea familiar directa de los implicados en este caso de desaparición del que trata el documental.

### 3.2.2.2 Festivales (2B)

Tabla 6. *Media factura y festivales*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Ratas, ratones, rateros (1999)	SEBASTIÁN CORDERO	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	SI	Alta
Un titán en el ring (2003)	VIVIANA CORDERO	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Qué tan lejos (2006)	TANIA HERMIDA	MEDIA	NO	SI	X		NO	SI	SI	Alta
Esas no son penas (2006)	ANAHI HOENEISEN DANIEL ANDRADE	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Media
Blak Mama (2009)	MIGUEL ALVEAR / PATRICIO ANDRADE	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Saudade (2014)	JUAN CARLOS DONOSO	MEDIA	SI	SI	X		NO	SI	SI	Baja
A estas alturas de la vida (2014)	MANUEL CALISTO/ALEX CISNEROS	MEDIA	SI	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Cenizas (2018)	JUAN SEBASTIÁN JÁCOME	MEDIA	SI	SI	X		NO	SI	SI	S/D
Agujero negro (2018)	DIEGO ARAUJO	MEDIA	NO	SI	X		NO	SI	SI	Baja
Sacachún (2018)	GABRIEL PÁEZ HERNÁNDEZ	MEDIA	SI	NO		X	NO	SI	SI	S/D

De la tabla expuesta se destaca la poca presencia del recurso de coproducción en conjunto con la inversión estatal, siendo así que tan sólo *Saudade* (2014) y *Cenizas* (2018) han logrado recurrir a ambos mecanismos de financiamiento, en el primer caso con el apoyo de empresas productoras de Argentina y Canadá y, en el segundo caso, con el apoyo de Uruguay. Por otra parte, *Sacachún* (2018) no sólo es el único filme documental dentro de esta tipología, sino que también es el único documental que ha logrado entrar a festivales clase A de todas las películas de media factura como puede constatarse en la tabla anterior.

En términos generales, la mayoría de los filmes de media factura que entraron a festivales clase A han poseído o bien inversión estatal o bien coproducción. De ello se excluyen *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Un titán en el ring* (2003). En ambas producciones es oportuno aclarar que el Estado aún no formaba parte activa del campo cinematográfico ecuatoriano.

Para el caso de *Ratas, ratones y rateros* (1999), la inversión privada fue piedra angular pues, al no tener el respaldo del Estado, recurrir a fondos privados era el camino más

oportuno. En este sentido, “fue básicamente financiada todo con capital privado de varias empresas y de varios individuos, entre los cuales yo también puse ahí plata propia, de unos ahorros que tenía de algo que me dejó mi papá cuando murió” (Cordero en de la Vega Velastegui, 2016, pág.115). Se evidencia que este realizador en particular poseía en ese momento un capital económico previo que no fue producto de su propio trabajo, es decir una herencia que facilitó el financiamiento del filme.

Aún antes del éxito de *Ratas, ratones y rateros* (1999) Sebastián Cordero ya era un agente conocido en el campo cinematográfico ecuatoriano, razón que favoreció el proceso de financiamiento de su primer filme pues, en palabras de Isabel Dávalos, productora de la película: “dinero nos pusieron solo las empresas privadas que tenían, por alguna razón, contacto directo con nosotros y conocían bien el trabajo mío o el de Sebastián Cordero” (Dávalos en de la Vega Velastegui, 2016, pág. 124). En primer lugar, este reconocimiento por parte de las empresas privadas hacia Cordero y Dávalos, implicó una inversión de capital social y simbólico que produjo beneficios económicos a sus detentores.

Por otro lado, según Bourdieu (2000) en la dinámica de los capitales, la extensión de la red de relaciones, depende no únicamente del volumen de capital de determinado agente, sino asimismo del volumen de capital económico, simbólico y cultural poseído por quienes conforman esta red. Esto es visible en el caso de *Ratas, ratones y rateros* (1999) donde tanto el director como la productora poseían el volumen de capital social y simbólico necesario, sustentándose mutuamente.

Sumado a esto, la movilización de capital social se observa en tanto que la realización de la película no hubiese sido posible sin la participación activa de estudiantes de la Universidad San Francisco de Quito, en donde Cordero dictaba clases. Como sostiene Felipe Terán en una entrevista realizada por Paola de la Vega Velastegui (2016):

Podríamos decir que el 80% de actores eran alumnos del mismo Sebastián, en la Universidad, y un 50% del *crew* también venía de la Universidad, de forma directa como estudiantes, y de forma indirecta, porque muchos de nosotros estuvimos vinculados y éramos parte de la institución (pág.59).

Ahora bien, la película *Un titán en el ring* (2003) fue financiada mediante fondos privados. Viviana Cordero empezó a trabajar en el guion de esta película luego de hacer el filme *Sensaciones* (1991), no obstante, no encontró financiamiento alguno sino hasta doce años después de parte del economista alemán Norbert Stimpfing quien, movido por

el deseo de actuar, se encargó del financiamiento del filme. (V. Cordero en de la Vega Velastegui, 2016).

En cuanto a la audiencia, la tendencia fluctúa entre la baja y mediana audiencia, tan sólo dos filmes se destacan por poseer altos niveles de audiencia: *Ratas, ratones y rateros* (1999) y *Qué tan lejos* (2006), ambas óperas primas de Sebastián Cordero y Tania Hermida respectivamente. Las dos producciones sobresalen dentro de esta tipología pero también lo hacen a nivel general, pues en las producciones de mediana factura tan sólo tres filmes tuvieron alta audiencia, las mencionadas en líneas anteriores y *Con mi corazón en Yambo* (2011).

En primera instancia, es pertinente señalar que, *Ratas, ratones y rateros* (1999) se estrenó en una época en donde los complejos multisalas recién habían entrado al circuito cinematográfico del país, lo mismo que cambió la lógica de proyección y distribución de los filmes, llevando al cierre de antiguos espacios como los cines de barrios, teatros y demás. A su vez, la poca oferta de películas, en comparación con la actual, hacía de cada estreno una novedad pues, como sostiene Isabel Dávalos (2016) “en ese entonces, se estrenaba una película cada mes. Esto le daba mucha más vida a cada película, podían extenderse con más facilidad. Las salas de cine estaban encantadas con dejar tu película más tiempo” (Dávalos en de la Vega Velastegui, 2016, pág. 202).

En este contexto, el filme de Cordero tuvo la oportunidad de extender su tiempo de proyección en estos espacios, logrando obtener resultados beneficiosos en el nivel de audiencia. No obstante, estos resultados también fueron posibles gracias a la movilización de cierto tipo de capital pues, la gestión que implica el proceso para ingresar a salas comerciales exige la detentación de un volumen significativo de capital social y su correcta inversión. *Ratas, ratones y rateros* (1999), no sólo logró esto, sino que también fue la primera película ecuatoriana en estrenarse en este tipo de espacios. Como sostiene su productora:

Fuimos los primeros en sentarnos con Multicines, Cinemark, y en ese entonces, había el Vía Ventura, en Quito, y Supercines estaba en toda la costa. Por primera vez, se sentó a todos los exhibidores en la misma mesa de negociación. Teníamos los dos lados una idea de cómo era, pero legamos a cuadrar 60% para las salas y 40% para nosotros en la primera semana y, a partir de la segunda semana, se invertían los porcentajes, el 60% para los productores y 40% para los exhibidores (Dávalos en de la Vega Velastegui, 2016, pág. 203).

Por su parte, el proceso de exhibición de *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida también necesitó de una alta inyección de capital social y simbólico que, a su vez, logró generar capital económico. Es así que, para la promoción del filme, como sostiene Hermida (2016):

recurrimos a Roque Iturralde y María Augusta Iturralde que tienen una empresa que se llama El Comité. Y llegamos así, con la película y cero plata. ¿Qué hacemos? Y ellos fueron muy entusiastas y generosos con la película. Nos dijeron: “A esta película vamos a convocar a mucha gente para que la vea, no te quepa duda” (...). Y ellos hicieron un buen trabajo de promoción sin necesidad de muchos recursos sobre todo usando el *free press*. Ellos generaron condiciones para que hubiese también financiamiento para la promoción. Entonces, conseguimos el apoyo de varias empresas para la promoción en esa etapa de la película (citado en de la Vega Velastegui, 2016, págs. 205-206).

En este sentido, poseer una red de relaciones eficiente es indispensable para facilitar el proceso mediante el cual una película es exhibida, distribuida y promocionada, logrando así alcanzar altos niveles de audiencia y, a su vez, poder aspirar a la recuperación de la inversión inicial y de la generación de una ganancia como es el caso de la película mencionada.

### 3.2.2.3 No inversión estatal, no festivales (2C)

Tabla 7. *Media factura, no inversión estatal ni festivales*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Cara o cruz (2003)	CAMILO LUZURIAGA	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	NO	Baja
Con alas pa' volar (2016)	ALEX JÁCOME	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	NO	Baja
Solo es una más (2017)	VIVIANA CORDERO	MEDIA	NO	NO	X		NO	SI	NO	S/D
Propagandia (2018)	CARLOS ANDRÉS VERA	MEDIA	NO	NO		X	NO	SI	NO	Baja

La tipología expuesta revela que, en el caso de las cintas cinematográficas carentes de inversión estatal y festivales clase A, tampoco existe la recurrencia a coproducciones. Como se mencionó anteriormente, existe una relación entre las variables inversión, coproducción y festivales clase A. Se observa entonces que la posesión de uno de estos elementos determina de manera significativa la posibilidad de acceso a los otros. Ahora bien, en este grupo en particular, la forma de financiamiento de estos filmes varía entre la inversión privada, la inversión personal, los auspicios, etc.

Por otra parte, todas las películas de esta tipología entraron en salas comerciales. No obstante, es preciso señalar que esto no aseguró niveles provechosos de audiencia, pues como se puede constatar, todas, salvo el caso de *Solo es una más* (2017) de la cual no se posee información, tuvieron bajas audiencias.

En el caso particular del documental de Carlos Andrés Vera, *Propagandia* (2018), su baja audiencia pudo haber estado influenciado a su vez porque fue aceptado para su exhibición únicamente por la cadena de multisalas Cinemark, tras haber sido rechazado por las demás salas comerciales debido al carácter polémico de su contenido que cuestionaba al campo de poder mediante acusaciones en torno a “la administración política al Ecuador por parte de Rafael Correa y su equipo de gobierno” (San Martín, 2018, párr. 2).

### 3.2.3 Baja Factura

Tabla 8. *Baja factura*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Alegría de una vez (2002)	MATEO HERRERA	BAJA	NO	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Fuera de juego (2002)	VICTOR ARREGUÍ	BAJA	NO	SI	X		NO	SI	NO	Baja
El cráneo de oro (2003)	NIXON CHALACAMÁ	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
La navidad de pollito 1 (2004)	WILLIAM LEÓN	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Sicarios manabitas (2004)	FERNANDO CEDEÑO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Barahúnda en la montaña (2004)	CARLOS Q. CEDEÑO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Lágrimas de una madre (2007)	BÁRBARA MORÁN	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Buscando a mamá (2007)	NELSON PALACIOS	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Alfaro Vive ¡Carajo! (2007)	MAURICIO SAMANIEGO	BAJA	SI	NO		X	NO	SI	NO	S/D
El dolor de ser pobre (2008)	NELSON PALACIOS	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Luz sobre las tinieblas (2008)	DAVIS MERO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
A cielo abierto, derechos minados (2009)	POCHO ÁLVAREZ	BAJA	NO	NO		X	NO	NO	SI	S/D
El Ángel de los Sicarios (2012)	FERNANDO CEDEÑO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	Baja
El Conejo Velasco (2013)	POCHO ÁLVAREZ	BAJA	SI	NO		X	NO	NO	S/D	S/D
La casa del ritmo (2014)	JAVIER ANDRADE	BAJA	NO	NO		X	NO	SI	NO	Baja
Sed (2015)	JOE HOULBERG	BAJA	SI	NO	X		NO	SI	NO	S/D

Dentro de esta categoría, a pesar de que muy pocas películas fueron financiadas total o parcialmente por el Estado, las que sí obtuvieron este beneficio resultan ser aquellas con un mayor presupuesto general: *Alfaro Vive ¡Carajo!* (2007) con \$46.000, *El Conejo Velasco* (2013) con \$20.000 y *Sed* (2015) del mismo valor. De este grupo se excluye *La casa del ritmo* (2014) cuyo costo de producción osciló entre los \$35.000 y \$40.000, que

fue cubierto mediante *crowdfunding*<sup>15</sup> financiado en su gran mayoría con fondos de los fans de la agrupación musical venezolana Los amigos Invisibles, sin ningún apoyo por parte del Estado.

Si bien son escasas las producciones que tuvieron inversión estatal, dos de ellas son documentales que, de cierta manera, poseen una temática relevante para la memoria colectiva. En el caso de *Alfaro Vive ¡Carajo!* (2007) de Mauricio Samaniego, profundiza en la conformación del movimiento político Alfaro Vive ¡Carajo! (AVC) en los años 80 durante el gobierno represivo del expresidente del Ecuador León Febres Cordero. Por su parte, en *El Conejo Velasco* (2013), Pocho Álvarez documenta la trayectoria del intelectual ecuatoriano Fernando Velasco Abad y de los imaginarios de revolución que merodeaban la década del 70 y que marcaron la mentalidad de toda una generación de artistas, políticos, dirigentes e intelectuales. La producción restante apoyada por el Estado se trata de *Sed* (2015) de Joe Houlberg, única ficción dentro de la baja factura.

Vale destacar el caso de *Fuera de juego* (2002), con un costo de \$20.000 que, al igual que las películas mencionadas en líneas anteriores, posee de los costos más altos de la categoría siendo la única que recurrió al mecanismo de coproducción. Esta película usó dicha herramienta en una época en donde la presencia del Estado aún no se consolidaba en una institución. De esto se deduce que, tanto el Estado como la coproducción son mecanismos recurrentemente usados en producciones de mayor costo lo cual permite su financiamiento.

Por otra parte, *Alegría de una vez* (2002) de Mateo Herrera y *A cielo abierto, derechos minados* (2009) de Pocho Álvarez participaron en festivales clase A lo cual excluye a la mayoría de producciones de esta tipología. En esta línea, fueron apenas cinco películas las que se proyectaron en salas comerciales. El resto de ellas –exceptuando las producciones de Pocho Álvarez– coinciden en ser parte de la categoría propuesta por Miguel Alvear y Christian León, Ecuador Bajo Tierra (EBT) más conocida como Cine Guerrilla.

---

<sup>15</sup> “Describe un amplio y variado fenómeno consistente en la creación de un entorno (electrónico) para la agrupación de un colectivo, la aportación de ideas, recursos y fondos y la interacción en red dirigidas a apoyar conjuntamente proyectos, esfuerzos e iniciativas de individuos, organizaciones o empresas” (Rodríguez, s.f. ).

Por último, en términos generales, de la gran mayoría de películas que no entraron a estos espacios de exhibición no existe información precisa sobre los niveles de audiencia.

### 3.2.3.1 Inversión estatal y/o coproducción y/o festivales (3A)

Tabla 9. *Baja factura, inversión estatal y/o coproducción y/o festivales*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
Alegría de una vez (2002)	MATEO HERRERA	BAJA	NO	NO	X		NO	SI	SI	Baja
Fuera de juego (2002)	VICTOR ARREGUÍ	BAJA	NO	SI	X		NO	SI	NO	Baja
Alfaro Vive ¡Carajo! (2007)	MAURICIO SAMANIEGO	BAJA	SI	NO		X	NO	SI	NO	S/D
A cielo abierto, derechos minados (2009)	POCHO ÁLVAREZ	BAJA	NO	NO		X	NO	NO	SI	S/D
El Conejo Velasco (2013)	POCHO ÁLVAREZ	BAJA	SI	NO		X	NO	NO	S/D	S/D
Sed (2015)	JOE HOULBERG	BAJA	SI	NO	X		NO	SI	NO	S/D

Tomando en consideración lo expuesto en líneas anteriores con respecto a que tanto el acceso a inversión estatal como al mecanismo de coproducción en las formas de financiamiento y, a su vez, el ingreso a festivales de clase A en la fase de exhibición, implican la detentación y posterior movilización de un volumen significativo de capitales, puede aseverarse que estos filmes son clara muestra de las producciones que, dentro de la categoría de baja factura (a pesar de la aparente heterogeneidad entre ellas), poseen una mayor legitimidad dentro del campo cinematográfico pues de una u otra forma han obtenido reconocimiento por parte de algunas de las instituciones que tienen la potestad de reconocer el valor simbólico de los realizadores y sus obras en el campo a nivel nacional e internacional.

### 3.2.3.2 No inversión estatal, no coproducción, no festivales (3B)

Tabla 10. *Baja factura, no inversión estatal ni coproducción ni festivales*

Película	Director/a	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Ficción	Documental	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Audiencia
El cráneo de oro (2003)	NIXON CHALACAMÁ	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
La Navidad de pollito 1 (2004)	WILLIAM LEÓN	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Sicarios manabitas (2004)	FERNANDO CEDEÑO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Barahúnda en la montaña (2004)	CARLOS Q. CEDEÑO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D

Lágrimas de una madre (2007)	BÁRBARA MORÁN	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Buscando a mamá (2007)	NELSON PALACIOS	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
El dolor de ser pobre (2008)	NELSON PALACIOS	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
Luz sobre las tinieblas (2008)	DAVIS MERO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	S/D
El Ángel de los Sicarios (2012)	FERNANDO CEDEÑO	BAJA	NO	NO	X		SI	NO	NO	Baja
La casa del ritmo (2014)	JAVIER ANDRADE	BAJA	NO	NO		X	NO	SI	NO	Baja

Independientemente del período de la historia del cine ecuatoriano en el que estas producciones fueron realizadas, el acceso a obtener recursos del Estado para financiar estas películas es poco frecuente y, en el caso de la presente tabla, nulo. Dentro de esta tipología se encuentran todas las películas pertenecientes a la categoría conceptual de “Bajo Tierra” (EBT) o “Cine guerrilla”, a excepción de *La casa del ritmo* (2014) de Javier Andrade que, si bien coincide con las otras producciones en tanto que no ha obtenido inversión estatal, ni coproducción, ni ha participado en festivales clase A, posee en primera instancia, un mayor costo (\$35.000 a \$40.000), un financiamiento poco común (recurrir a *crowdfunding*), es un filme documental y, a diferencia de las otras producciones, ha logrado entrar en el circuito de salas comerciales y se ha librado de ser objeto de piratería.

Así, resulta evidente la brecha presupuestaria existente entre esta producción y las demás, cuyos costos de producción constan como los más bajos dentro de las producciones cinematográficas ecuatorianas en general, con presupuestos entre los \$1.000 y \$2.000, siendo la excepción *El Ángel de los Sicarios* (2012) de Fernando Cedeño la cual se realizó por un costo de \$4.000. Asimismo, se observa que los presupuestos de las películas de esta subtipología contrastan fuertemente con aquellas de la clasificación precedente cuyos valores alcanzan hasta los \$46.000 con el caso de *Alfaro vive ¡Carajo!* (2007) dirigida por Mauricio Samaniego. Aunadas a ésta, *El Conejo Velasco* (2013) y *Sed* (2015) contaron con el apoyo económico de entidades estatales, un tipo de patrocinio de muy difícil acceso para los realizadores de la presente tipificación debido a su escasa detentación de capital cultural, social, simbólico y económico principalmente. Este ha sido por ejemplo el caso Fernando Cedeño (2009) quien comenta refiriéndose a él y a Nixon Chalacamá:

El Consejo Nacional de Cine nos pide, para apoyarnos con diez mil dólares, una póliza y un garante. Pero no hay quien nos ayude con eso.(...)¿Por qué a nosotros, si es algo cultural, nos ponen tantas trabas, si apenas nos dan diez mil dólares? (...) Entonces, con tantas trabas para tan poca plata preferimos seguir grabando a partir de nosotros mismos, como lo hemos hecho siempre, o sea, con la buena voluntad de ciertas personas que nos apoyan con alojamiento, con comida, viáticos y otras cosas. (Cedeño en Alvear y León, 2009, pág. 53).

De esto se desprende la necesidad de la puesta en juego de estrategias alternativas de financiamiento por parte de los realizadores de esta última subtipología. Las prácticas son diversas, por ejemplo Nelson Palacios incluye su número telefónico al final de sus producciones con el fin de que alguien interesado en actuar en su próximo proyecto esté dispuesto a contribuir con algún valor monetario para hacerlo (Alvear & León, Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela, 2009). Este método también es usado por otros directores como Nixon Chalacamá o Fernando Cedeño. Los fondos también son obtenidos mediante rifas, bingos, contribuciones económicas o contribuciones en trabajo, equipos, transporte, viáticos, etc., por parte de amigos, familiares u organizaciones privadas locales.

Las películas resultantes de estos presupuestos no cumplen con los estándares que demandan las instituciones legítimas de financiamiento, exhibición y distribución. Como se puede constatar en la presente tabla, ninguna de estas películas han obtenido recursos del Estado o de coproducciones, tampoco han accedido a festivales clase A, ni se han distribuido en grandes salas comerciales. No obstante, es pertinente señalar que, con la investigación realizada por parte de Miguel Alvear y Christian León cuyo producto fue en 2009 la creación del Festival Bajo Tierra, algunos de estos filmes pudieron ser proyectados en espacios diferentes a los que recurrían (coliseos, salones, teatros barriales, espacios improvisados al aire libre, entre otros), siendo así que lograron ser exhibidos en lugares con mayor legitimidad simbólica —lejos de sus contextos de origen— como lo es el cine Ocho y Medio en Quito, el MAAC cine de Guayaquil y Manta.

De forma similar, este reconocimiento diferenciado de este tipo de realizadores y sus producciones dentro del campo cinematográfico ecuatoriano, ha generado que la lógica de distribución se adecúe a los contextos y circunstancias particulares de estos casos, por ejemplo la piratería inmediata de la que son objeto los filmes de este tipo. Frente a ella, los directores han decidido poner en circulación sus producciones mediante la entrega del

original a los actores para que estos puedan vender las copias como en el caso de Nelson Palacios; la venta de tickets o DVDs de forma anticipada a la finalización del filme a través del contacto directo con el público vía presencial o telefónica, del perifoneo, de la venta de las cintas en medios de transporte público intercantonal e interprovincial, etc. (Pinto, 2015).

Las medidas a favor de la protección de la Propiedad Intelectual que han surgido del Estado como la campaña “No agredas a tu propia industria” mencionada anteriormente y que ha logrado resultados efectivos para esos casos, no ha acogido a este sector de la producción audiovisual nacional como se aprecia en la experiencia de Nelson Palacios quien sostiene que viajó a la capital para inscribir sus películas en el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) y de esta forma evitar la piratería, ante lo cual la respuesta que recibió fue negativa (Alvear & León, Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela, 2009), lo cual indica la desproporción en el tipo y volumen de capitales necesarios para un reconocimiento efectivo por parte de las entidades que se atribuyen la rectoría del campo cinematográfico del país.

### **3.3 Tres fases de análisis para entender el campo cinematográfico ecuatoriano**

#### **3.3.1 Posición del campo frente al campo del poder**

Como se mencionó en el primer capítulo, Pierre Bourdieu sostiene que para el análisis de un campo “primero, se debe analizar la posición del campo frente al campo del poder” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 159) para lo cual es pertinente realizar una breve aclaración sobre este. En *Una invitación a la sociología reflexiva* (2005), Bourdieu define al campo del poder como "un campo de fuerzas definido por la estructura del balance de fuerzas existente entre formas de poder, o entre diferentes especies de capital. Es también un campo de luchas por el poder entre los detentadores de diferentes formas de poder” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 124). En este sentido, el campo del poder es un espacio donde compiten los agentes e instituciones con una cantidad suficiente de capital específico, en donde se enfrentan unos a otros en la lucha por la ocupación de las posiciones dominantes dentro de un campo determinado.

Ahora bien, en cuanto al caso de los artistas y escritores el autor señala que “el campo literario está contenido en el campo del poder, donde ocupa una posición dominada. (En palabras comunes y mucho menos adecuadas: los artistas y escritores, o intelectuales en sentido más general, son una "fracción dominada de la clase dominante”)” (Bourdieu &

Wacquant, 2005, págs. 159-160). Bourdieu analiza el caso del arte y del proceso de autonomización del campo artístico durante el siglo XIX pero hace hincapié en el retorno a la dependencia directa del Estado, menciona como ejemplo el caso del pintor Hans Haacke quien realizó una pintura que involucraba a la familia Guggenheim y a los orígenes de sus ingresos económicos, lo cual le originó varios inconvenientes. Es así que

la autonomía adquirida por los artistas, originalmente dependientes tanto en lo que hacía al contenido como a la forma de su arte, implicaba una sumisión a la necesidad: los artistas han hecho de la necesidad una virtud arrogándose el dominio absoluto de la forma, pero al costo de una no menos absoluta renuncia a su función. Tan pronto como quieren cumplir una función distinta de aquella que les asigna el campo artístico, es decir, la función consistente en no ejercer ninguna función social ("el arte por el arte"), vuelven a descubrir los límites de su autonomía (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 167).

En cuanto un agente o institución con una posición dominante dentro del campo del poder ve una amenaza, moviliza su capital acumulado en pro de establecer límites o restringir la producción, distribución o circulación de una obra. En esta misma línea, el campo cinematográfico no se escapa de ello debido a su poca autonomía frente al campo del poder, pues enfrenta una dominación estructural. Su parcial independencia se ve reflejada en las limitaciones que los realizadores afrontan durante el quehacer cinematográfico.

Esta limitación, que tiene su origen en el ejercicio del poder, se puede observar en la dinámica del campo cinematográfico ecuatoriano, concretamente en el caso de *Propagandia* (2018), documental que, como fue mencionado anteriormente, fue aceptado únicamente por la sala comercial Cinemark, sufriendo el rechazo del resto de complejos multisalas del país debido a que su contenido ponía en tela de juicio la administración política del ex presidente Rafael Correa.

Con *La Muerte de Jaime Roldós* (2013) el caso fue bastante similar ya que recibió la negativa a proyectarse en las salas comerciales de la cadena de cines Supercines. Ante esto, el CNCine y la Defensoría del Pueblo hicieron un llamado a la empresa para que haga públicos los motivos de su decisión, y asimismo la Superintendencia de Control del Poder de Mercado citó a directivos de Supercines para que justifiquen dicha negativa (Confirmado, 2013).

Posteriormente a estos incidentes, representantes de la cadena de salas comerciales indicaron que la alusión a determinados personajes de la historia política del país les impedía la proyección de este documental, al reconocerse como una empresa de entretenimiento y no de comunicación (La República, 2013).

Igualmente, en el caso ecuatoriano se puede entrever que la labor de los realizadores, productores, programadores, etc. cinematográficos depende en gran medida de los aportes estatales. Como los anexos indican, la mayoría de las producciones escogidas fueron beneficiarias de los fondos estatales con la excepción de las películas clasificadas en baja factura, donde el caso es el opuesto. En este sentido, la producción cinematográfica nacional permanece en una posición de dependencia relativa respecto a la esfera de lo público ya que la ausencia de estos fondos limita significativamente las posibilidades de financiamiento de un filme específico. A su vez, es necesario señalar que, como se mencionó anteriormente, la obtención de estos fondos estatales funciona a manera de aval para beneficios posteriores como la coproducción, por ello es una de las fuentes requeridas en primera instancia.

Otra de las manifestaciones de dicha dependencia y su ulterior agudización fue la derogación de la Ley de Cine y la aprobación de la Ley de Cultura en 2016, hecho que según Pocho Álvarez (2019) hizo que el conjunto de los realizadores de cine volvieran a someterse a la autoridad del Estado y que carezcan de una Ley que se enfoque exclusivamente en ese sector de la cultura, proyecto de ley que fue producto de una insistente lucha que se prolongó por aproximadamente 30 años, en la cual los cineastas dieron voz a sus inquietudes y necesidades específicas y, consecuentemente, propiciaron la incipiente autonomización del campo cinematográfico con respecto a los campos de las otras artes.

Otro de los espacios en donde se manifiesta la intersección entre la producción cinematográfica y el campo del poder es en el proceso de exhibición y distribución de un filme, en donde las salas comerciales juegan un papel central. En el Ecuador, existen tres grandes empresas multisalas que abarcan, para el año 2005, el 95% de las pantallas a nivel nacional (Parra, 2006). Estas son los complejos de Cinemark, Multicines y Supercines los cuales son propiedad de fuertes grupos económicos en el país.

En el caso de Cinemark, su propietario es el grupo Wright, poseedor asimismo de empresas en el sector industrial, agrícola y comercial, como el caso de la cadena de insumos alimenticios La Favorita, y asociado a la entidad financiera Produbanco. Multicines, por otro lado, es dominio del Grupo Egas, otro de los grupos con un gran poder económico pues está vinculado al Banco Pichincha (una de las entidades financieras más grandes y fuertes del país), Banco de Loja, Banco Rumiñahui, Diners

Club, a su vez, este grupo es dueño de la cadena televisiva Teleamazonas. Finalmente, Supercines es propiedad del grupo Czarninski dueños también de la Corporación El Rosado la cual conforma empresas agrícolas y de comercialización de alimentos, creadores de la cadena de supermercados Mi Comisariato, Hypermarket, los centros comerciales Riocentro y Paseo, la ferretería Ferrisariato y trabajan en alianza con capitales extranjeros como Colgate y Nestlé (Pazmiño, 2015).

Dado que los espacios de exhibición son relativamente pocos, existe pues un oligopolio en la exhibición de producciones cinematográficas lo mismo que genera (en el caso específico de las salas comerciales de cine) un estado de dependencia del campo en cuestión al campo del poder, reflejado en este caso en estos grupos con un alto volumen de capital económico.

### **3.3.2 Mapa de las relaciones entre agentes e instituciones**

Como segundo punto, para continuar con el análisis de un campo, Bourdieu (2005) sostiene que es preciso “trazar un mapa de la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o instituciones que compiten por la forma legítima de autoridad específica del campo” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 160). En este sentido, con el fin de comprender la configuración del campo cinematográfico en el Ecuador se procederá a señalar y describir a los agentes e instituciones que confluyen en el campo actualmente. Es preciso destacar que en esta clasificación no se abarca la totalidad de los agentes e instituciones debido a su amplitud y diversidad, por lo cual el presente estudio se limita a describir a los principales entre: realizadores, instituciones estatales de apoyo, órganos de difusión, instancias de legitimación.

La categoría de los realizadores comprende a todos aquellos agentes que forman parte del proceso de producción de un filme, es decir, directores/as, productores/as, director/a de foto, técnicos/cas, editores/as, guionistas, etc. Por otra parte, las instituciones estatales de apoyo hacen referencia a las entidades públicas dedicadas al fomento de la producción cinematográfica como lo son, en particular, el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) y el Ministerio de Cultura y Patrimonio. En cuanto a los órganos de difusión se consideró a los espacios tradicionales de exhibición como las salas comerciales y alternativas, así como a los medios informales de distribución como es el caso de la piratería. Las instancias de legitimación cinematográficas que se tomaron en consideración en la investigación abarcan a instituciones tales como los Festivales de

clase A, la coproducción y los espacios que marcan la trayectoria de las obras cinematográficas como lo es su lugar de estreno.

Ahora bien, se encontró que en primer lugar el campo cinematográfico en el Ecuador, como subordinado dentro del campo de poder, reproduce en cierto sentido las dinámicas de jerarquización presentes en éste. Se proponen así dos categorías para entender el fenómeno cinematográfico nacional: el cine clase A y el cine clase B. Se utilizó esta terminología, buscando estar exenta de juicios de valor, en función de la *doxa* que rige el campo cinematográfico ecuatoriano. En palabras de Bourdieu la *doxa* remite a todo lo que se “admite como natural, y en particular, los sistemas de clasificación que determinan lo que se juzga interesante a falta de interés, aquello de lo que nadie piensa que valga la pena contarse, porque no hay una *demand*a” (Bourdieu, 1990, pág. 83).

Para el caso ecuatoriano, lo considerado como válido al concebir el cine, no es solamente el hecho de generar un producto audiovisual con ciertos requerimientos técnicos, sino además la idea de que el quehacer cinematográfico implica la emergencia de una propuesta artística, estética, social, etc. Por ejemplo, Armando Salazar (2019) manifiesta:

Yo creo que las películas sí existen en la humanidad un poco para dejar huella de la vida vivida. Tiene que trascender a los cineastas, a las personas, tiene que servir para algo más. Entonces yo creo que a veces si no tiene eso no pasa mucho.

No obstante, Salazar cuestiona el cine que hace un énfasis excesivo en el ámbito estético de la producción cinematográfica, señalando la importancia de otros componentes. Así menciona, refiriéndose a *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón:

Me parece que lo que está pasando en películas como esta es que están tan enfocados en hacer imágenes bellas que no están concentrados en verle al ser humano, entonces yo me asumo como alguien a quien le interesan los temas muy humanos...el humanismo, desde dentro.

Es por ello que Salazar pretende reflejar en sus producciones historias y narrativas que sean el producto de un proceso de investigación y que se vinculen a su vez con su propio proceso de exploración interna.

En esta misma línea, Felipe Terán (2019) manifiesta que

El cine, como cualquier otra arte, es en realidad, una reflexión sobre el alma humana, de nuestra relación. El cine es el espacio en el cual uno puede hacer manifiesto lo que uno piensa o entiende o cree sobre el conglomerado humano. Entonces tanto el documental como la ficción lo que están haciendo es hablar sobre nuestras relaciones personales, culturales, sociales, políticas. El cine está para eso, para ser un reflejo de lo que somos.

Y para, a partir de ese reflejo, poder encontrarle alguna explicación, algún sentido a esta existencia.

Por su parte, Pocho Álvarez (2019) concibe al cine como

Una forma de conocer al otro y dejar que el otro me habite porque el gran ejercicio del cine es precisamente eso, adentrarse en un universo que te nutre, que no es tuyo pero que te lo apropias y al apropiarte entiendes que es tu vida porque es humanidad. El arte es un sentido pleno de humanidad (...) y de construcción de humanidad.

Resulta clara la similitud entre estas nociones sobre el cine, las cuales coinciden en que se trata de una labor cuyo producto final debería trascender lo meramente técnico, acercándose más a una propuesta artística del cine. Esta es la definición que se reconoce a manera de *doxa* (noción comúnmente aceptada) dentro del campo cinematográfico ecuatoriano y que lo configura como tal.

Como se mencionó en el primer capítulo, la lucha permanente entre agentes del campo por los capitales que se encuentran en disputa y por la conservación, modificación o subversión de los valores de la *doxa* dan lugar a dos tomas de posición respecto de la misma: la *ortodoxia* y la *heterodoxia*. En el caso del campo cinematográfico ecuatoriano, la lucha se articula alrededor del capital simbólico, en donde el primer grupo (ortodoxia) se encuentra ocupado por el conjunto de agentes e instituciones (cine clase A) que monopolizan el capital específico del campo y que abarca a las producciones presentes en las tipologías 1A, 1B, 2A, 2B, 2C, y 3A<sup>16</sup>; y el segundo (heterodoxia) por aquellos que poseen menor volumen de dicho capital (cine clase B) cuyas producciones son las pertenecientes a la tipología 3B<sup>17</sup> las cuales poseen baja factura, carecen de inversión estatal, coproducción y festivales, y que han sido designadas como Ecuador Bajo Tierra por Christian León y Miguel Alvear o cine guerrilla.

Lo fundamental para el análisis de ambas categorías no son las distintas formas en que los agentes se adhieren a la *doxa*, ya sea de manera ortodóxica o heterodóxica, sino constatar “el hecho de que todos los agentes, lo quieran o no, tengan o no tengan los medios de acomodarse a ello, se encuentran objetivamente medidos con estas normas” (Bourdieu, 2002, pág. 26). Normas que en este caso son impuestas a las instancias legítimas que rigen al campo cinematográfico y que legitiman a un producto cinematográfico y a su realizador.

---

<sup>16</sup> Véase págs. 73, 75, 79, 81, 84, 87

<sup>17</sup> Véase pág. 87

En este sentido, los realizadores que pertenecen al grupo de agentes que poseen el monopolio del capital específico se encuentran en una posición de ventaja comparativa frente a aquellos realizadores con menor volumen de capital. Esta desigualdad tanto en el volumen como en el tipo de capital detentado por los agentes marca claramente la relación entre estos con las instituciones estatales de apoyo, los órganos de difusión, las instancias de legitimación y el público. Se puede observar que los realizadores de los filmes de la categoría de análisis cine clase A, poseen una relación de reconocimiento mutuo con las instituciones del campo, es decir que poseen más posibilidades de acceder a los beneficios que esta relación puede ofrecer potencialmente como por ejemplo una mayor y más efectiva acumulación de capitales.

Por el contrario, los realizadores del cine clase B, debido a su poca detentación de capitales y a su posición dentro de la jerarquía del campo cinematográfico, mantienen una relación compleja con los otros agentes e instituciones del campo ya que, en un primer momento, existía un aparente desconocimiento por parte de las instancias legítimas hacia este segmento y sus producciones audiovisuales. Posteriormente, hubo un cambio en esta relación debido a un reconocimiento momentáneo producto de la investigación realizada por Christian León y Miguel Alvear y el Festival que se originó a partir de ella. Este momento permitió también la apertura (asimismo coyuntural) de espacios destinados a la formación de estos realizadores en aspectos técnicos y narrativos del cine como se puede constatar en el caso de Nixon Chalacamá quien indica haber sido invitado a un curso de guion:

Me invitaron [a un curso de guion] pero no fui. No me interesa porque por más que uno haga un proyecto te lo van a tirar abajo del escritorio, eso es por gusto, porque los manes están centralizados. Peor acá en Manabí o Chone, es peor. No me interesa hacer eso, porque los organizadores vienen, se toman una foto, dicen que están ahí y todo chévere. Cómo va a creer que lo convocan a uno a Manta y uno tiene que pagarse la dormida y poner la gasolina. Eso no es apoyar, eso no me está apoyando, eso me está hundiendo, porque los dos días que yo me voy a Manta yo estoy perdiendo 600 dólares vendiendo películas. Si fuesen los Cordero, los Hermida, a ellos les pagan absolutamente todo, a ellos les pagan, hasta una entrevista creo que les pagan. Una vez me invitaron a Quito y no tenía billete, qué voy a ir, yo no voy. Los que ganan son ellos, quedan bien (citado en Pinto, 2015, págs 109-110).

Igualmente sucedió con Fernando Cedeño quien en varias ocasiones presentó sus proyectos al en ese entonces CNCine en búsqueda de apoyos estatales: Según Pinto (2015) “Incluso en tres ocasiones sus historias han sido elaboradas técnicamente por personas con conocimiento académico, que han salido favorecidas en certámenes

anteriores (...), sin embargo, el resultado siempre ha sido el mismo” (Pinto, 2015, pág. 108).

Esto da cuenta de lo ineficiente que resulta concebir a la asesoría técnica como la única oportunidad de equiparar el cine clase B al cine clase A por parte de las instancias legítimas de legitimación. Es imprescindible señalar que estos agentes han desarrollado sus trayectorias sociales a partir de una detentación muy escasa (en términos comparativos) de capital no solamente económico, simbólico y social, sino igualmente de capital cultural que juega un rol importante en la asimilación y reproducción de la ortodoxia del campo.

Ahora bien, esta intervención no implicó un verdadero reconocimiento mutuo ni trascendió al momento de estos eventos, pues los realizadores del cine A y las instituciones legítimas se reafirmaron —consciente o inconscientemente— a sí mismas como las instancias legítimas de legitimación, lo cual es una muestra de la jerarquía y el espacio de las posiciones que estructuran al campo.

Por ese motivo, actualmente la relación se asemeja a la que hubo en el primer momento y está determinada por la existencia de un reconocimiento parcial pues no hubo una transformación sustancial de las relaciones entre ellos y los demás agentes e instituciones: permanece una gran asimetría entre los realizadores del cine clase A y del cine clase B en cuanto al acceso efectivo a oportunidades y beneficios que ofrece el campo.

Finalmente, se puede concluir que existe una clara jerarquía en el campo cinematográfico ecuatoriano en donde las instancias de legitimación simbólica, los órganos que otorgan financiamiento, los canales de difusión están regidos a la doxa del campo, reconociendo y otorgando legitimidad plenamente a las producciones que se acercan más a ella y a los realizadores que detentan el volumen y tipos de capital necesarios y suficientes que, en este caso, son los agentes del cine clase A. Por consecuencia, quienes detentan la legitimidad dentro del campo constituyen un grupo relativamente hermético. Como señala Paulina Simon (2019) sobre la dificultad de acceder a los grupos de cineastas

Bien difícil, bien difícil (...), es un medio endogámico, hermético, así como que no entra mucha gente. (...)A mí me tomo la mitad de mi vida profesional y ahora mismo no te puedo decir que estoy adentro porque no hago cine, pero es un grupo súper cerrado, siempre fue, eso es real.

Esta cerrazón se refleja igualmente en lo sostenido por Felipe Terán (2019), quien al respecto sostiene que

El cineasta ecuatoriano proviene de una clase media alta, no hay dudas porque es la clase media alta la que puede tomarse el lujo de decir “me voy a hacer cineasta”, media, media-alta. Y en ese sentido la apertura que hay entre los cineastas, que son la mayoría, es obviamente amplia, no hemos tenido nosotros la experiencia con los cineastas de decir ¡ah mira estamos discriminando a alguien! Porque de pronto no ha habido la oportunidad de discriminar, porque no es que viene gente de un segmento económico social muy distinto al nuestro que nos cuestione, no, somos muy parecidos y claro, al que es parecido en el entorno social se lo acepta.

Se puede ver cómo en el discurso se excluye a otras formas de producción cinematográfica que poseen sus propios mecanismos y que se alejan de lo establecido como legítimo. A su vez los signos del hermetismo se manifiestan también en las reacciones por parte de los realizadores del cine clase B, como en el caso de Nixon Chalacamá, quien presentó sus proyectos al CNCine sin obtener resultados beneficiosos, por lo cual dejó a un lado esa posibilidad, como señala Pinto (2015), Chalacamá, “sigue apostando por lo no profesional y lo no académico” (Pinto, 2015, pág. 98). Mientras que Fernando Cedeño es receptivo a

(...) todo aquello que sea útil para saltar de una economía audiovisual popular hacia una economía audiovisual hegemónica, la misma que culmina en las grandes salas de cine, esos espacios de legitimación. “Yo quiero llegar a los cines y probar ese salto. Yo quiero probarle a mi pueblo que sí es posible” (Cedeño, 2014) (citado en Pinto, 2015, pág. 110).

No obstante, hasta la fecha Cedeño no ha alcanzado su acometido, ni existe información actualizada de la producción cinematográfica de estos realizadores.

### **3.3.3 Aproximación al habitus de los agentes del campo**

En el tercer y último momento del proceso de análisis de un campo, Bourdieu señala que se necesita “analizar los habitus de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido al internalizar un determinado tipo de condición social y económica, condición que encuentra en su trayectoria dentro del campo oportunidades más o menos favorables de actualización” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 160). Es por ello que esta última sección de la investigación se centrará en dar cuenta de la importancia del capital cultural de los agentes expresado principalmente en su tipo de formación académica lo cual es reflejo también del habitus que poseen. Esto se complementará con un breve análisis del gusto cinematográfico de los realizadores tanto del cine de clase A

como el de clase B. Finalmente se expondrá, en relación al habitus, la percepción de los agentes entrevistados de clase A respecto a la labor realizada por los agentes del tipo B<sup>18</sup>.

Ahora bien, siguiendo a Pierre Bourdieu (2000) cabe resaltar que el capital cultural en su estado incorporado llega a convertirse en parte constitutiva del agente, es decir, en habitus. Por lo cual su transmisión no resulta tan fácil como lo puede llegar a ser el capital económico mediante herencias o donaciones. Por el contrario, implica todo un proceso de interiorización que demanda un tiempo de enseñanza y aprendizaje en donde la familia y la instrucción escolar son piedra angular.

En este sentido, resulta pertinente el análisis de la formación de los agentes, es decir, su capital escolar, entendido a este “como capital cultural reconocido y garantizado por la institución escolar” (Bourdieu, 2002, pág. 11). En el caso de los agentes pertenecientes al cine clase A, por lo general, poseen algún tipo de formación en este ámbito como es el caso de Armando Salazar quien estudió cine en España luego de estudiar Comunicación en Ecuador; Sebastián Cordero estudió cine en Estados Unidos en University of Southern California; Viviana Cordero estudió Letras Modernas en la Sorbona de París; Pocho Álvarez y Felipe Terán quienes estudiaron cine en Rusia; Fernando Mieles y Tania Hermida en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba; Javier Andrade estudió en la USFQ Administración de Empresas con subespecialización en cine y realizó una Maestría en la Universidad de Columbia en Dirección de Cine; Miguel Alvear estudió Cine y Televisión en IAD (Institut des Arts de Diffusion, Bélgica) y obtuvo una licenciatura en Arte en el SFAI (San Francisco Art Institute, California); Mateo Herrea estudió cine en Estados Unidos; Diego Araujo estudió Radio y Televisión en la USFQ y obtuvo un intercambio a Boston donde se aproximó al cine, posteriormente, ganó una beca para estudiar Escritura de Guion en la Universidad de Bergen, Noruega.

Al contrario, la totalidad de los agentes del cine clase B considerados en este análisis no han cursado ningún tipo de estudios formales en cine, su formación tiende a la autodidaxia y su proceso de aprendizaje ha sido empírico. Como se mencionó en el capítulo II, en la mayoría de los casos, su fuente de ingresos no está relacionada netamente con la producción audiovisual. Fernando Cedeño es comerciante de madera; Nixon Chalacamá

---

<sup>18</sup> Los agentes entrevistados sólo pertenecen al grupo denominado cine clase A debido a que el acceso a entrevistas con los agentes del cine clase B no fue posible.

mecánico de motos; Nelson Palacios comerciante informal; William León realizó algunos talleres de teatro y estudió administración de empresas; Davis Mero es misionera evangelista; por su parte, Bárbara Morán es enfermera y posee una pequeña escuela de teatro (Alvear & León, Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela, 2009).

Claramente existe una diferencia entre los realizadores de la clase A y los de la clase B pues casi la totalidad de los agentes de la primera tuvieron alguna formación relacionada con el cine (y entre éstos, una gran cantidad, han realizado sus estudios en el extranjero) mientras que los segundos si bien pocos de ellos han cursado estudios superiores, ninguno ha obtenido un título de tercer nivel en cine o carreras afines. A su vez, ninguno ha logrado profesionalizarse por completo en la producción cinematográfica y/o audiovisual.

La importancia de dar cuenta de la formación de los agentes radica en que “la escuela es, en efecto, la institución que, por sus veredictos formalmente irreprochables, transforma las desigualdades socialmente condicionadas ante la cultura en desigualdades de éxito, interpretadas como desigualdades de dones, que son también desigualdades de mérito”(sociología y cultura pp. 91). Estas desigualdades socialmente condicionadas que se expresan en la diferencia en los niveles y tipos de formación relacionados al quehacer cinematográfico es simplemente una traducción de la disparidad de los capitales económicos, sociales, simbólicos y culturales poseídos por los agentes de un grupo y otro a lo largo de sus vidas.

Ahora bien, como sostiene Bourdieu (2000) “un individuo sólo puede prolongar el tiempo destinado a la acumulación de capital cultural mientras su familia pueda garantizarle tiempo libre y liberado de la necesidad económica” (Bourdieu, 2000, pág. 143). En este sentido se entiende el importante rol que juega la familia en el proceso de acumulación de capital cultural. En el caso particular del cine clase A, si bien los agentes entrevistados no tuvieron un fomento explícito por parte de sus padres a seguir cine, sus familiares sí aportaron en este proceso en tanto que los liberaron de la responsabilidad económica, elemento necesario para poder crear vínculos con las artes y en este caso, con el cine.

Ahora bien, el capital cultural que se transmite dentro de la familia no sólo depende del capital cultura que esta tenga sino de

cuánto tiempo útil (...) tenga a su disposición la familia para hacer posible la transmisión de capital cultural y permitir una inserción retardada o tardía en el mercado laboral. El capital económico disponible en la familia desempeña aquí un papel decisivo. Una

inserción retardada en el mercado laboral permite obtener educación y formación escolar —un crédito que sólo se reembolsa, si es que así ocurre, a muy largo plazo— (Bourdieu, 2000, pág. 160).

Un ejemplo notorio de ello es el caso de Viviana y Sebastián Cordero. Viviana Cordero en una entrevista realizada por el diario *El Universo* (2010) refiriéndose al origen del interés por las artes en su familia sostiene que este proviene de

...mi madre, porque ella es la que inculca el arte desde que somos pequeños y la que nos hace sentir que lo único que vale la pena es eso, el arte. Es una base que tenemos muy marcada y creo que los cuatro hermanos la aceptamos. Fue como una luz que ella nos inculcó y que en nosotros surtió efecto (*El Universo*, 2010, párr. 7).

En este caso, tanto el capital económico como el capital cultural poseído por la familia permiten la acumulación de capital cultural, sobretodo incorporado, pero también fomentan la construcción de un habitus encaminado a la apreciación del arte, lo cual permite que los miembros de la familia se desenvuelvan en este medio con mayor fluidez.

El papel que juega el capital cultural en la constitución del tipo de habitus mencionado es visible, en el presente caso, en las distintas formas en que los agentes seleccionan y perciben las obras cinematográficas. Los agentes de la clasificación A se inclinan en su gusto por directores y obras que simpatizan con las normas de su propia percepción (por ejemplo en lo referente a lo que entienden por cine<sup>19</sup>) y que circulan por los mismos circuitos de difusión y legitimación (festivales, salas de cine —en particular las alternativas—, etc.) que las producciones de algunos de sus coetáneos de las tipologías que conforman esta categoría.

Por ejemplo, Felipe Terán (2019) señaló, en primer lugar, tanto a la ficción como al documental como géneros que le llaman la atención. En segundo lugar, en relación a sus directores de cine favoritos mencionó:

tengo un montón que de alguna manera han marcado...Tarkovsky...yo estudié en Rusia entonces tengo mucha influencia del cine ruso...los neo realistas italianos. Actuales por ejemplo el señor Gaspar Noé, Michael Haneke, Kiorastami...son varios. Montones de... ¡mira! Este tema, esta forma de entender el mundo...me encanta tal y tal y tal director

Los realizadores mencionados por Terán se ajustan a su definición de cine<sup>20</sup> (a la cual se añade la concepción de que una película muestra la particularidad de una mirada sobre un tema específico lo cual confirma su definición de la obra cinematográfica como obra

---

<sup>19</sup> Véase el concepto de doxa explicado en la pág. 94

<sup>20</sup> Véase págs. 94-95

de arte) considerando además que todos ellos han pasado por instancias de legitimación legítimas como lo es el Festival de Cannes, festival de clase A.

Por su lado, Armando Salazar (2019) rescata a directores de cine documental polaco como Marcel Łoziński y su hijo Pavel Łoziński, directores que en sus palabras “nadie conoce”. En el ámbito de la ficción destaca el trabajo de Kieslowski como su favorito y como uno de los que él considera uno de los más conmovedores. Es crítico con el cine de género de Hollywood y más bien indica su apreciación del cine que, por ejemplo, se hace en Europa del Este. En el discurso de Salazar se evidencia de forma implícita la cercanía hacia un tipo de cine de un acceso restringido para el público nacional en desmedro del cine comercial que es conocido y visto por gran parte de la población como lo son las películas de ciencia ficción, terror, etc. producidas con fines comerciales en los E.E.U.U.

En este mismo sentido, Mateo Herrera (2012) sostiene que se inspira en la forma de hacer cine de Wong Kar Wai y Herzog y, a su vez, recomienda películas como *Mama Roma* (1962) de Pasolini, *Happy together* (1997) Wong Kar Wai, *Masculino Femenino* (1966) de Godard, *El acorazado de Potemkin* (1925) de Eisenstein, o todas las de Hitchcock (Radio Cocoa, 2012).

Como se puede entrever este tipo de gusto cinematográfico se acerca<sup>21</sup> a lo que Bourdieu denomina el “consumo legítimo de obras legítimas” (2002, pág. 37) con lo cual se refiere a “la aptitud para adoptar un punto de vista propiamente estético sobre unos objetos ya constituidos estéticamente -y por consiguiente designados a la admiración de aquellos que han aprendido a reconocer los signos de lo admirable” (2002, pág. 37). Esto quiere decir que, los realizadores de clase A han acumulado el volumen suficiente de capital cultural para lograr apreciar y consumir este tipo de producciones cinematográficas.

Por el contrario, el gusto cinematográfico de los agentes del cine clase B dista mucho del de los de clase A. Por ejemplo Nixon Chalacamá resalta su preferencia por las películas de ternura, acción y drama, entre sus favoritas están *La mochila azul* (1979), *Cicatrices* (2005), las películas donde actúan Arnold Schwarzenegger, Van Damme o Steven Seagal. Por su parte, Fernando Cedeño también comparte el gusto por las películas de acción, drama, suspenso y terror. William León está interesado en el cine de Bollywood porque

---

<sup>21</sup> No del todo puesto que la estructura de las clases sociales en Latinoamérica y en Ecuador en particular no es tan rígida (García Canclini, 1990) como la estructura de la Francia del tiempo en que fue escrita la obra, entre otros factores que no se pueden abordar en el presente análisis.

ha logrado formar una gran industria sin perder su esencia, lo cual es inspiración para sus producciones. Nelson Palacios opta por el cine mexicano de luchadores y los westerns clásicos norteamericanos. Por su lado, Bárbara Morán sostiene que le gustan las películas de acción como las de Jackie Chan y las románticas como las de Pedro Infante (Alvear & León, Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela, 2009).

Se constata la amplia diferencia existente entre el gusto de la clase A y el de la clase B, la misma que se aproxima a la apreciación de contenidos cinematográficos más simple, en donde la forma no constituye una dimensión primordial de la percepción. En palabras de Bourdieu “tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógica y cronológicamente orientadas hacia un happy end y "se reconoce" mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas” (2002, pág. 30). Otra muestra de esta diferencia radica en la manera en la que varios de estos realizadores hacen referencia a sus películas favoritas: las mencionan en relación al género cinematográfico del que forman parte o a los actores/actrices que en ellas aparecen. No existe ninguna mención al director de la película lo que indica una posible ajenidad a conceptos tales como la “autoría” de la obra.

En síntesis, se constata que

las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica, y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado=, aseguran un *beneficio de distinción*, proporcionado a la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación, y un *beneficio de legitimidad*, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse *justificado de existir* (como se existe), de *ser como es necesario* (ser) (Bourdieu, 2002, pág. 226).

Estos beneficios se manifiestan también, de manera concreta, en la apertura de a espacios propicios para la producción, distribución y exhibición de sus obras que han logrado obtener los realizadores de clase A y que se dificulta en el caso de los realizadores clase B.

Finalmente, muestra de la legitimidad que posee la doxa legitimada y reproducida por los agentes pertenecientes a la clase A y que marca los límites con otros tipos de producciones cinematográficas como los generados por los agentes que conforman la clase B, es la concepción que poseen los primeros sobre la labor que realizan los segundos.

Por ejemplo, Armando Salazar (2019) al referirse a este tipo de producciones, sostiene que

Lo que pasa es que el cine primero tiene que ser cine pues, yo creo que no es bueno para nadie valorar el talento ecuatoriano. O sea no es que algo es válido porque es ecuatoriano, porque “se ha hecho”, ya no. (...) O sea las películas tienen que ser películas, pues. (...) Me refiero a que tú ves una historia cualquiera, como sea que esté filmada, no importa con cuánta plata —es lo de menos finalmente—, porque tú entras a una historia y esa historia te lleva a algún lado. Esa historia se transforma, tú te transformas, te emocionas, viste algo. (...) Eso es lo que tiene que pasar, si no pasa eso no es cine.

Por su parte, Pocho Álvarez (2019) señala que

Lo que hacen ellos son películas y de lo que se trata es de hacer cine no de películas porque hacer películas puede hacer todo mundo, se trata de generar una propuesta cinematográfica, es decir, hacer arte cinematográfico. Y ¿qué significa eso? Desarrollar en el Ecuador una propuesta contigo como autor.

Si bien Salazar y Álvarez se refieren con diferentes términos a este tipo de producciones (Salazar sostiene que estas “no son películas”, mientras que Álvarez señala que “no son cine, sino películas”), ambos hacen alusión a lo mismo. En los dos discursos está presente la doxa imperante, por lo cual, en los mismos se excluye el trabajo de los agentes de la clase B. Ahora bien, la crítica que ambos realizan no se centra en el hecho de que estas producciones tenga bajo presupuesto sino por la carencia de una propuesta cinematográfica (doxa), y que cumplan con ciertos requerimientos básicos que son parte del proceso de creación cinematográfica como es la actuación, en palabras de Salazar (2019):

Entonces todo bien con hacer las cosas con pocos recursos si es que has investigado, si es que sabes lo que quieres decir, si es que estás con gente que sabe filmar. También la actuación. Pero si uno a veces dice “pero no le creo nada” ¿Cómo es posible que esa persona haya sido filmada? Porque no hay un trabajo de actuación aquí.

A su vez, Paulina Simon (2019) al hablar de estas producciones hace énfasis en que el problema no radica en el tipo de factura que utilizan sino en el carácter misógino, violento y xenófobo que presentan la mayoría de los contenidos de las producciones de la clase B.

Por el contrario, la opinión de Felipe Terán (2019) varía un poco pues, en primer lugar, para él estos agentes tienen su “propia manera de hacer cine” que no puede ser clasificada dentro de una categoría en especial. A su vez reconoce el carácter de clase que permea a la producción cinematográfica en el país, aludiendo a que, incluso Fernando Cedeño se encuentra en una posición de ventaja:

dentro de su contexto, Cedeño es, en su contexto, clase media, media-alta. Dentro de su contexto, por eso él puede hacer lo que está haciendo en ese cine. Entonces el cine pocas veces es verdadera y absolutamente democrático, pueden sus contenidos serlo, pero los

que lo hacen, generalmente, si tú ves la historia del cine, generalmente, con muy pocas excepciones era gente que viene de la clase media. Es que el arte que, es que es un arte colectivo y muy caro, no hablamos de pintura, no hablamos de teatro, requieres conexiones, recursos, puertas que se te abren, si no no puede hacerlo.

Con estos discursos se reafirma la brecha que existe entre estos dos tipos de producciones pues si bien la clase B generalmente es negada como cine, como lo hace Álvarez, Salazar y Simon, en el mejor de los casos, se reconoce como un segmento apartado que es “válido” pero dentro de su contexto particular, como lo hace Terán,

El hecho de que un realizador se ciña a la doxa del campo cinematográfico ecuatoriano en su manera de concebir y hacer cine, es el producto de un largo proceso de interiorización, objetivación e institucionalización de capital cultural, el mismo que, como se ha podido constatar, se encuentra íntimamente relacionado con la detentación de capital económico, social y simbólico.

## Conclusiones y Recomendaciones

Se puede concluir que el campo cinematográfico en el Ecuador se empezó a configurar de forma más autónoma a partir de la década del 2000 con el avance de las tecnologías digitales, la creación de espacios de formación, el retorno al país de agentes estudiados en el exterior que empezaron a realizar sus producciones con una noción más profesionalizada, y las consecuencias que tuvo la lucha por la consolidación de una institucionalidad cinematográfica. No obstante, no se puede hablar en términos de una completa autonomía puesto que el campo cinematográfico se encuentra subordinado al campo del poder, por lo cual reproduce y se atiene a la lógica de este.

Por otro lado, si bien el análisis no aborda en su totalidad a todos los agentes del campo, este permitió dar cuenta de la dinámica del campo cinematográfico la cual pudo ser evidenciada mediante la construcción de dos clasificaciones de los agentes que intervienen en el campo (clase A y clase B) y que se diferencian por las posiciones objetivas que ocupan dentro de él, las mismas que están marcadas a su vez por la desigualdad en los volúmenes y tipos de capital que detentan.

Mientras que los agentes de la clase A en la mayoría de los casos poseían una acumulación previa de capitales, como por ejemplo capital cultural incorporado, logrando así facilitar el posterior proceso de acumulación que favoreció su labor cinematográfica en los aspectos de la producción, difusión, exhibición y reconocimiento. Pues como señala Bourdieu,

el capital cultural incorporado de las generaciones anteriores funciona como una especie de anticipo (en el doble sentido de ventaja inicial y de crédito o descuento) que, al asegurarle de entrada el ejemplo de la cultura personificada en unos modelos familiares, permite al recién llegado comenzar desde el origen, es decir, de la manera más inconsciente y más insensible, la adquisición de los elementos fundamentales de la cultura legítima -y ahorrarse el trabajo de desculturización, de enmienda y corrección que se necesita para corregir los efectos de unos aprendizajes inapropiados (Bourdieu, 2002, págs. 69-70).

Por el contrario, los agentes de la clase B no lograron obtener los mismos beneficios debido a la diferencia en la estructura de sus capitales social, simbólico, cultural lo cual dificulta un efectivo reconocimiento por parte de las instituciones legítimas que se encuentran en pro de la ortodoxia del campo, de ahí que las producciones que realizan dichos agentes no entren en los circuitos tanto de producción como de distribución y exhibición legítimos.

A pesar de estas disparidades, ambos grupos “contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego” (Bourdieu, 1990, pág. 137). En el caso del campo cinematográfico en el Ecuador, la lucha gira principalmente alrededor del capital simbólico, sin por ello dejar a un lado la importancia que tienen en ella el capital económico, social y cultural por el mismo hecho de que no puede entenderse a ninguno de ellos separados de los otros.

Desigualdades que no solo se manifiestan en las estructuras objetivas, sino también en las subjetivas, es decir el habitus. Como se ha mencionado en la investigación, el habitus hace referencia al proceso por el que los agentes interiorizan el orden social, funcionando así como un conjunto de

*disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, (...) objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2007, pág. 86).

Esto genera prácticas individuales, esquemas y principios básicos de pensamiento, acción y percepción lo cual se evidencia en el caso del campo cinematográfico ecuatoriano en aspectos como la diferencia en los gustos cinematográficos que exhibe cada grupo de agentes y en la forma en la que perciben y definen al cine.

Finalmente, es necesario señalar que, si bien la teoría de Pierre Bourdieu permite entender el funcionamiento y dinámica de los campos artísticos, no es posible transpolarla en su totalidad a cualquier realidad social sin tomar en cuenta su propio contexto, por lo cual es pertinente usar cautelosamente los conceptos de Bourdieu, motivo por el cual en este presente estudio no se encuentran algunos grupos de categorías ampliamente usadas por el autor como lo es el *gusto burgués*, *gusto medio* y *gusto popular*, pues la estructura de clases en sociedades latinoamericanas dista mucho de los contextos europeos; o la diferenciación entre la *producción restringida* y *ampliada* ya que, en primera instancia, al no haber una industria cinematográfica como tal, no se puede hablar en términos de una producción ampliada que se desarrolle dentro del país y que se contraponga a otra de carácter restringido.

En este sentido, la presente investigación pretende ser una base para futuros estudios sociológicos del campo cinematográfico ecuatoriano para que con ellos se pueda abordar el tema cada vez con mayor intensidad y profundidad.

## Bibliografía

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Alvear, M., & León, C. (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Alvear, M., & León, C. (2009). *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*. Quito: Ocho y Medio.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México D.F: Grijalbo, S.A.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona : Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). La elección de lo necesario. En P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). *La Distinción, criterios y bases sociales del gusto*. México: Alfaguara, S.A.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cedeño, F. (31 de Enero de 2017). *Cine guerrilla: un arte de calidad y bajo presupuesto*. Obtenido de NUMBERS: <http://numbersmagazine.com/articulo.php?tit=cine-guerrilla-un-arte-de-calidad-y-de-bajo-presupuesto>
- Chacón, T. (18 de Julio de 2018). *Distintas Latitudes*. Obtenido de ECOador International Film Festival: La Inquietud de salvar al mundo a través del documental: <https://distintaslatitudes.net/ecoador-international-film-festival-la-inquietud-de-salvar-al-mundo-a-traves-del-documental>
- ChulpiCine. (s.f.). *Quiénes Somos*. Obtenido de ChulpiCine: <https://chulpicine.org/Page.aspx?id=QuienesSomos>
- CNCINE. (2016).
- Confirmado . (23 de Agosto de 2013). *Confirmado*. Obtenido de <https://confirmado.net/2013/08/23/supercines-debera-justificar-su-decision-sobre-el-documental-de-la-muerte-de-roldos-en-la-superintendencia/>

- Cooper, S. (1988). *Third cinema reconsidered: Evolving forms of politicized aesthetics*. Obtenido de University of Southern California Cinematic Arts: <https://cinema.usc.edu/archivedassets/100/16108.pdf>
- Criollo, F. (4 de Abril de 2018). *El Comercio*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/peliculas-ecuador-estreno-premio-icca.html>
- Criollo, F. (17 de Julio de 2018). *El Comercio*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/fomento-proyectos-audiovisuales-ministeriodecultura-cine.html>
- de la Vega Velastegui, P. (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Fundación Gescultura.
- del Valle, .: (2012). *Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto*. Obtenido de El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/assets/ojo05/2Hacia.pdf>
- Ecuavisa. (09 de Octubre de 2012). *El filme ecuatoriano Sin Otoño Sin Primavera se estrena en dos días*. Obtenido de Ecuavisa: <https://www.ecuavisa.com/noticias/Gente/62286-el-filme-ecuadoriano-sin-otono-sin-primavera-se-estrena-en-dos-dias.html>
- El Comercio. (20 de Septiembre de 2009). *Guayaquil produce una oferta diversa*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/actualidad/guayaquil-produce-oferta-diversa.html>
- El Comercio. (23 de Diciembre de 2010). *'Las Zuquillo calan en el imaginario popular'*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/zuquillo-calan-imaginario-popular.html>
- El Comercio. (18 de Diciembre de 2010). *La película 'Las Zuquillo Expres' rompió récord*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/pelicula-zuquillo-expres-rompio-record.html>
- El Diario. (17 de Febrero de 2012). *Ministerio del Interior crea central telefónica independiente para caso Restrepo*. Obtenido de El Diario: <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/220507-ministerio-del-interior-crea-central-telefonica-independiente-para-caso-restrepo/>
- El Diario.ec. (06 de Octubre de 2006). *FESTIVAL DE PELÍCULAS ECUATORIANAS EN EL MAAC CINE*. Obtenido de El Diario.ec: <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/133967-festival-de-peliculas-ecuatorianas-en-el-maac-cine/>
- El Lugar sin Límites. (s.f.). Obtenido de El Lugar sin Límites. Festival de cine LGBT: <http://www.elugarsinlimites.net/pre-resp-esp.html>

- El País. (10 de Diciembre de 2016). *El cine amateur tiene su festival en Ecuador*. Obtenido de El País: [https://elpais.com/cultura/2016/12/09/actualidad/1481315616\\_755401.html](https://elpais.com/cultura/2016/12/09/actualidad/1481315616_755401.html)
- El País. (13 de Febrero de 2016). *El cine indígena del Spielberg ecuatoriano*. Obtenido de El País: [https://elpais.com/cultura/2016/02/11/actualidad/1455220967\\_214219.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/11/actualidad/1455220967_214219.html)
- El Telégrafo. (12 de Octubre de 2012). *La nueva generación del cine ecuatoriano*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/la-nueva-generacion-del-cine-ecuatoriano>
- El Telégrafo. (30 de Marzo de 2012). *Ya en cines "Pescador"*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/ya-en-cines-pescador>
- El Telegrafo. (01 de Mayo de 2013). *Venecia reivindica a la película "Blak Mama"*. Obtenido de El Telegrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/venecia-reivindica-a-la-pelicula-blak-mama>
- El Telégrafo. (22 de Mayo de 2013). *Viviana Cordero filmó 'con o sin' fantasmas*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/viviana-cordero-filmo-con-o-sin-fantasmas>
- El Telégrafo. (01 de Agosto de 2014). *La muerte de Jaime Roldós se lleva mención de honor*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-muerte-de-jaime-roldos-se-lleva-mencion-de-honor>
- El Telégrafo. (24 de Marzo de 2015). *El estreno de William León contará con banda sonora en vivo*. Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-estreno-de-william-leon-contara-con-banda-sonora-en-vivo>
- El Tiempo. (31 de Diciembre de 2011). *Filmes ecuatorianos, éxitos de taquilla*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/filmes-ecuatorianos-exitos-de-taquilla>
- El Universo. (19 de Septiembre de 2004). *Crónica de un cineasta Sebastián Cordero*. Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2004/09/19/0001/1026/C185BDF10D394C72BCD0F5010276F019.html>
- El Universo. (24 de Junio de 2006). *Se estrena en Chone el filme nacional 'Sicarios manabitas'*. Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2006/06/24/0001/260/AEA312AAF9F2487C872ABA19F6E82C60.html>

- El Universo. (8 de Septiembre de 2010). *Cero Latitud inaugurará su octava edición con 'Rabia'*. Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2010/09/08/1/1379/cero-latitud-inaugurara-octava-edicion-rabia.html>
- El Universo. (06 de Septiembre de 2014). *El cine guerrilla se impone en el Ecuador*. Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/09/06/nota/3731556/cine-guerrilla-se-impone-ecuador>
- El Universo. (04 de Septiembre de 2018). *Cinco filmes ecuatorianos en Cinemamalecón*. <https://www.eluniverso.com/vida/2018/09/04/nota/6937313/5-filmes-nacionales-muestra-local>.
- EsAcademic. (2010). *La Navidad de Pollito*. Obtenido de EsAcademic: <https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/847927>
- Expreso.ec. (10 de Mayo de 2014). *La venta legal de películas, un acuerdo que dio frutos*. Obtenido de Expreso.ec: [https://www.expreso.ec/historico/la-venta-legal-de-peliculas-un-acuerdo-que-d-YDGR\\_6202201](https://www.expreso.ec/historico/la-venta-legal-de-peliculas-un-acuerdo-que-d-YDGR_6202201)
- Festival de Cine La Orquídea. (s.f.). *Ediciones*. Obtenido de Festival de Cine La Orquídea: <https://www.festivalcineorquidea.com/el-festival/ediciones/>
- Festival Internacional de Cine de Guayaquil. (s.f.). *El Festival*. Obtenido de Festival Internacional de Cine de Guayaquil: <http://www.festicineguayaquil.org/festival/>
- Flomenbaum, E. (s.f.). *Sociología y cine*. Obtenido de Cine Club Tea: <http://www.cineclubtea.com.ar/Public16.htm>
- Flores, G. (21 de Agosto de 2018). *USD 25 000 recibirán 20 festivales locales durante tres años*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/tendencias/festivales-presupuesto-raulpereztorres-ministeriodecultura-artes.html>
- Francescutti, P. (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). En J. A. Cárcel, *La sociología como una de las bellas artes* (págs. 225-245). Madrid : Anthropos.
- Garcés, V. (19 de Septiembre de 2004). *Crónica de un cineasta Sebastián Cordero*. Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2004/09/19/0001/1026/C185BDF10D394C72BCD0F5010276F019.html>
- García Canclini, N. (1990). Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura* (págs. 5-40). México D.F.: Editorial Grijalbo S.A.
- Getino, O. (1982). *A diez años de "Hacia un tercer cine"*. México D.F.: Filmoteca de la UNAM. Obtenido de [http://www.csub.edu/~tfernandez\\_ulloa/TERCERCINE.pdf](http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/TERCERCINE.pdf)

- Ghani, A. M. (1999). *A Sociological Study of the British Independent Film Field: The Case of British-Asian Film Production 1976-1996*. Londres: ProQuest. Obtenido de <http://etheses.lse.ac.uk/1535/1/U122672.pdf>
- Giménez, G. (2002). Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu. *Colección Pedagógica Universitaria*, págs. 1-11.
- Granda, W. (1995). *El cine silente en el Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Instituto de Cine y Creación Audiovisual. (2017). *Fondo de Fomento ICCA 2017*. Obtenido de ICCA: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2017/10/Bases-Generales-del-Concurso-ICCA-2017.pdf>
- La Hora. (26 de Enero de 2005). *Mateo Herrera en 'Jaque'*. Obtenido de La Hora: <https://lahora.com.ec/noticia/1000303430/mateo-herrera-en-e28098jaquee28099>
- La Hora. (06 de Marzo de 2007). *Película manabita se proyectará en París*. Obtenido de La Hora: <https://lahora.com.ec/noticia/542730/pelc3adcula-manabita-se-proyectarc3a1-en-parc3ads>
- La Hora. (16 de Octubre de 2011). *Gobierno retomará investigación de caso hermanos Restrepo*. Obtenido de La Hora: <https://www.lahora.com.ec/noticia/1101221279/gobierno-retomar-investigacin-de-caso-hermanos-restrepo>
- La República . (28 de Agosto de 2013). *Supercines rompe el silencio sobre el documental de Roldós*. Obtenido de La República: <https://www.larepublica.ec/blog/politica/2013/08/28/supercines-rompe-el-silencio-sobre-el-documental-de-roldos>
- La República. (20 de Agosto de 2011). *Nueva película de Tania Hermida próxima a estrenarse*. Obtenido de La República: <https://www.larepublica.ec/blog/entretenimiento/2011/08/20/nueva-pelicula-de-tania-hermida-proxima-a-estrenarse/>
- Larrea, C. (2017). Políticas públicas: su influencia en las dinámicas de producción y consumo de cine ecuatoriano (2006-2016). *INMÓVIL 05*, 7-24.
- Latam Cinema.com. (17 de Agosto de 2010). *La directora ecuatoriana Tania Hermida rueda "En el nombre de la hija"*. Obtenido de Latam Cinema.com: <https://www.latamcinema.com/la-directora-ecuatorial-tania-hermida-rueda-en-el-nombre-de-la-hija/>
- Latam Cinema.com. (02 de Marzo de 2016). *Mauricio Samaniego revisa la historia ecuatoriana reciente en "Alfaro vive carajo"*. Obtenido de Latam Cinema.com: <https://www.latamcinema.com/mauricio-samaniego-revisa-la-historia-ecuatorial-reciente-en-alfaro-vive-carajo/>

- León, C. (02 de agosto de 2015). *Historia del Cine Ecuatoriano*. Obtenido de Ibermedia Digital: <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>
- Loaiza Ruiz, V., & Gil Blanco, E. (2015). Tras los pasos del cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 52-66.
- Luzuriaga, C. (2013). Antecedentes, inicios y problemas del cine histórico en el Ecuador: apuntes para un estudio crítico. *Chasqui*, 73-80.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (20 de Noviembre de 2018). *50 proyectos cinematográficos y audiovisuales fueron seleccionados en la Convocatoria ICCA 2018*. Obtenido de Ministerio de Cultura y Patrimonio: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/50-proyectos-cinematograficos-y-audiovisuales-fueron-seleccionados-en-la-convocatoria-icca-2018/>
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (s.f.). *Festival de cine en el norte del Ecuador*. Obtenido de Ministerio de Cultura y Patrimonio: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/festival-de-cine-en-el-norte-del-ecuador-2/>
- Monteiro, L. R. (2016). 'Filmo, luego existo': Filmografías en circulación paralela en Ecuador. *Fuera de Campo*, 41-51.
- Mora Manzano, A. (5 de Mayo de 2018). *¿Tienen los días contados Los festivales de cine en Ecuador?* Obtenido de El Telégrafo: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/tienen-los-dias-contados-los-festivales-de-cine-en-ecuador>).
- Moraña, M. (2014). *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Municipalidad de Ambato. (2014). *Convenios On Line*. Obtenido de <http://gadmatic.ambato.gob.ec/archivo/convenios.php>
- Parra, I. (2006). *Análisis de la industria cinematográfica ecuatoriana: situación actual y perspectivas de la política*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Pazmiño, C. P. (2015). *Los grupos económicos en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Pinto, J. P. (2015). *Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone*. Quito: FLACSO.
- Plaza Andrade, R. (2018). "El gran reto es que el festival no vuelva a perderse". Entrevista a Isabella Parra. *Fuera de Campo*, 101-106.
- Quito Informa. (15 de Agosto de 2018). *El Festival Internacional de Cine de Quito: una ventana al cine innovador*. Obtenido de Quito Informa:

<http://www.quitoinforma.gob.ec/2018/08/15/inicio-festival-internacional-de-cine-de-quito/>

Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana. (28 de Junio de 2018). *Festival de Cine Ambiental: ECOador International Film Festival*. Obtenido de Radio CCE: [http://casadelacultura.gob.ec/radio/index.php?ar\\_id=11&no\\_id=11413&palabras-claves=ecoador,%20film,%20festival&title=Festival%20de%20Cine%20Ambienta%20ECOador%20International%20Film%20Festival&imagen\\_para\\_facebook=imagenes/ecoador\(1\).jpg](http://casadelacultura.gob.ec/radio/index.php?ar_id=11&no_id=11413&palabras-claves=ecoador,%20film,%20festival&title=Festival%20de%20Cine%20Ambienta%20ECOador%20International%20Film%20Festival&imagen_para_facebook=imagenes/ecoador(1).jpg)

*Radio Cocoa*. (23 de Octubre de 2012). Obtenido de Los detectives fantasmas: <https://radiococoa.com/RC/mateo-herrera-cineasta-ecuatoriano/>

Ramos Monteiro, L. (2016). "Filmo, luego existo". Filmografías en circulación paralela en Ecuador. *Fuera de Campo*.

Rodríguez, T. (s.f. ). *El crowdfunding: una forma de financiamiento colectiva, colaborativa y participativa de proyectos*. Obtenido de Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires: <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/pensar-en-derecho/revistas/3/el-crowdfunding-una-forma-de-financiacion-colectiva-colaborativa-y-participativa-de-proyectos.pdf>

Rubin de Celis, S. (2014). El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas. *Revista Digital de Cine Documental*, 32-44.

Salazar, A. (12 de Abril de 2019). Entrevista a Armando Salazar. (G. Chérrez, & A. Román, Entrevistadores)

San Martín, B. (1 de Agosto de 2018). *Propagandía cuestiona el modelo totalitario correísta*. Obtenido de El Mercurio: <https://ww2.elmercurio.com.ec/2018/08/01/propagandia-cuestiona-el-modelo-totalitario-correista/>

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

## Anexos

Tabla 11. *Matriz principal*

DATOS GENERALES		FORMA					CONTENIDO		ÁMBITO DE PROYECCIÓN							
Película	Director/a	Costo total	Factura	Inversión Estatal	Coproducción	Forma de financiamiento	Ficción	Documental	Lugar de estreno	Espacios de proyección	Difusión internacional	Piratería	Salas Comerciales	Festivales clase A	Nº espectadores	Audiencia
Sueños en la Mitad del Mundo (1999)	Carlos Naranjo	\$ 1.800.000	ALTA	NO	SI	Coproducción: Ecuador - España	X		S/D	Complejos multisalas, CCE	Festival de Atlanta Dalhonega; Europa, España principalmente	NO	SI	NO	12.000	Baja
Crónicas (2004)	Sebastián Cordero	\$ 3.000.000	ALTA	NO	SI	Coproducción: Ecuador - México	X		Estreno internacional: Cannes; Estreno nacional: Multicines Guayaquil, Quito	Complejos Multisalas, CCE, Cine Ocho y Medio	Festival de Cannes, Festival de Toronto, Festival San Sebastian, Festival de Donostia, Festival de Sundance, Festival de cine de Guadalajara	NO	SI	SI	65.000	Media
Cuando me toque a mí (2008)	Victor Arreguí	\$ 380.000	ALTA	SI	NO	Apoyo CNCINE, Ministerio de Cultura del Ecuador, Premio Augusto San Miguel, Préstamo, Inversión privada, Inversión propia	X		Estreno internacional: Festival de Biarritz, Francia	Complejos Multisalas, CCE, Ocho y Medio, MAAC Cine	Festival La Chimenea de Villaverde, Festival de Biarritz, Distribución en Estados Unidos y Canadá por Global Film Initiative	NO	SI	NO	85.000	Media

Zuquillo Expres (2010)	Carl West	\$ 400.000	ALTA	NO	NO	Inversión privada, Auspicios	X		Pre estreno: Supercines Guayaquil	Complejos Multisalas, CCE, Cine Ocho y Medio, Ami Cine Teatro	Sexta Muestra de cine Ecuatoriano en Nueva York	NO	SI	NO	123.863	Alta
Prometeo deportado (2010)	Fernando Mieles	\$ 800.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-Venezuela, Apoyo CNCINE, Apoyo Ibermedia, Apoyo Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela, Auspicios	X		Estreno nacional: Guayaquil	CCE; Festival de Cine Cero Latitud; CCE, Cine Ocho y Medio, Televisión abierta (TC Televisión, Gamavisión)	Golden Rooster & Hundred Flowers Film Festival de China, Festival de Cine de Jibara, Salas de cine en Venezuela	NO	SI	NO	162.000	Alta
En el nombre de la hija (2011)	Tania Hermida	\$ 500.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-Colombia, Apoyo CNCINE	X		Pre estreno nacional: Multicines de Cuenca; Estreno nacional: Multicines, Supercines, Cinemark	Complejos multisalas: Multicines, Cinemark, Supercines; Televisión: Ecuavisa	Festival Internacional de Cine de Roma, Festival Internacional de Cine de La Habana, Festival de Val de Marne, Muestra Internacional de Cine de Sto. Domingo, Festival Cine Ceará, Festival de Margarita, Festival de Punta del Este, Viena Children Film Festival, Cannes Ecran Junior	NO	SI	SI	90.000	Media

Pescador (2011)	Sebastián Cordero	\$ 700.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-Colombia, Apoyo CNCINE	X		Estreno Internacional: Festival de San Sebastián, Preestreno nacional: El Matal, Estreno nacional: Cines Multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, Teatro Sucre, UArtes.	Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Festival de Cine de Cartagena de Indias, Miami Film Festival, Festival de Cine de la Habana, San Sebastian International Film Festival, Guanajuato International Film Festival	NO	SI	SI	100.167	Alta
Sin otoño, sin primavera (2012)	Iván Mora Manzano	\$618.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-Colombia-Francia, Apoyo de CNCINE, Apoyo IBERMEDIA	X		Estreno nacional: Complejos multisalas	CCE	Festival de Cine de Sao Paulo, Festival de Cine de Rouen, Festival de La Habana	NO	SI	NO	38.000	Media

Mejor no hablar de ciertas cosas (2013)	Javier Andrade	\$ 600.000	ALTA	SI	NO	Apoyo CNCINE, Auspicio de la Prefectura de Manabí y del Municipio de Manta, entre otros.	X	Estreno internacional: Festival internacional de cine de Miami, Preestreno Nacional: Cinemark Guayaquil, Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, CCE	Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña, Festival Internacional de Cine de Gijón, Latino Film Festival	NO	SI	NO	53.000	Media
El Facilitador (2013)	Víctor Arregui	\$420.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador- Chile- Estados Unidos, Apoyo de CNCINE, Apoyo de instituciones privadas y públicas, Apoyo IBERMEDIA	X	Preestreno internacional: Cineteca Nacional del Palacio de La Moneda- Chile, Preestreno nacional: Cinemark, Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, CCE	Festival de Cine Latinoamericano en Ottawa	NO	SI	NO	13.148	Alta

Feriado (2014)	Diego Araujo	\$400.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-Argentina, apoyo de CNCINE, Apoyo IBERMEDIA, Fondos del concurso Tribeca de Nueva York, Apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina, Cooperación de inversionistas privados	X		Estreno internacional: Festival Internacional de Cine de Berlín, Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio	Festival de Cine de Berlín, Festival Cordillera, Festival Internacional de Cine-Jujuy, Frameline San Francisco LGBT Film Festival, Ecuadorean Film Festival Madrid 2018, Festival de Cine las Tres Fronteras	NO	SI	SI	10.800	Alta
Alba (2016)	Ana Cristina Barragán	\$ 450.000	ALTA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-México-Grecia. Apoyo de CNCINE, Apoyo IBERMEDIA, Apoyo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Aportes del sector privado, Préstamos	X		Estreno internacional: Festival Internacional de Cine de Rotterdam, Estreno nacional: complejos multisala	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE	Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, Festival Internacional de Cine de Róterdam, International Women's Film Festival de Colonia, Festival de Cine de Lim, CineLatino Film Festival de Tübingen	NO	SI	SI	S/D	S/D

Ratas, ratones, rateros (1999)	Sebastián Cordero	\$ 230.000	MEDIA	NO	NO	Empresa e inversionistas privados: Cepsa, Hotel Akros, Fruit, Multicom, Municipio de Quito, Auspicios, Inversión propia	X		Estreno internacional: Festival de Venecia	Complejos multisalas: Cinemark, Multicines, Vía Ventura, Supercines; CCE; Cine Ocho y Medio; Televisión Internacional : Cinemax, HBO ;Televisión nacional: Teleamazonas	Festival de Venecia, Festival San Sebastián, Festival de Cine de Bogotá, Festival de Cine de la Habana	NO	SI	SI	180.000	Alta
Un titán en el ring (2003)	Viviana Cordero	\$ 130.000	MEDIA	NO	NO	Inversión privada alemana	X		S/D	Complejos multisalas: Multicines, Cinemark, Supercines; Cine Ocho y Medio; CCE	Festival de Cine de Göteborg, Suecia; Festival de Mar del Plata; Festivales en: Los Ángeles, Río de Janeiro, Biarritz, Oslo, etc.	NO	SI	SI	20.000	Baja
Cara o cruz (2003)	Camilo Luzuriaga	\$ 82.000	MEDIA	NO	NO	Premio, Auspicios	X		S/D	CCE, Cine Ocho y Medio, Televisión nacional: Teleamazonas	Festival de Cine Latino de Chicago, Ciclo de cine ecuatoriano Sala Iberia-Madrid	NO	NO	NO	5.500	Baja

Qué tan lejos (2006)	Tania Hermida	\$ 200.000	MEDIA	NO	SI	Coproducción: Ecuador- España, Inversionistas privados: Pilsener, Cuenca Bottling Company, ONG, Ecuavisa, Municipio de Cuenca, Fundación el Barranco, Prefectura de Pichincha	X		Estreno nacional: Multicines, Cuenca	Complejos Multisalal, CCE, Cine Ocho y Medio, Teatro Mexico, Circuitos alternativos en escuelas	Festival de cine de Montreal; Festival de cine de La Habana; Festival de cine Latinoamericano de Sao Paulo; Festival FILMAR-Suecia; Festival de cine de Guadalajara; Film Festival Innsbruck; AFI Fest-Los Ángeles; Distribución en Suiza, Austria y Alemania.	NO	SI	SI	220.000	Alta
Esas no son penas (2006)	Anahi Hoeneisen Daniel Andrade	\$ 120.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo CNCINE, Préstamo Fondo de Cultura, Inversión privada, Inversión propia	X		Pre estreno nacional: Ocho y Medio, Quito	Complejos multisalas, MAAC CINE, CCE, Cine Ocho y Medio, FLACSO Cine, Circuito de colegios, Festival Cero Latitud, Teatro Club-Imbabura	Festivales en: San Sebastián, Nantes, Jerusalén, Sao Paulo, Guadalajara, Mar de la Plata, Miami Toulouse, Marsella	NO	SI	SI	40.000	Media

Blak Mama (2009)	Miguel Alvear / Patricio Andrade	\$ 250.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo CNCINE	X		Pre estreno nacional: Ocho y Medio	Complejos multisalas: Supercines, Cine Ocho y Medio, CCE, MAAC Cine, Festival de Creación Visual-Ambato	Festival San Sebastián, Bienal de Venecia, Festival de cine Latinoamericano de Sao Paulo-Brasil, Festival de cine latinoamericano de Sidney- Australia, Museo de Arte Latinoamericano en California	NO	SI	SI	-2.000	Baja
Impulso (2009)	Mateo Herrera	\$ 50.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo CNCINE	X		Estreno internacional: Festival de cine Toulouse, Francia Estreno nacional: Ocho y Medio, Quito	Complejos multisalas, CCE, Cine Ocho y Medio	Festival de cine Toulouse, Francia; Festival de Cine Latinoamericano de AFI	NO	SI	NO	20.000	Baja
Abuelos (2010)	Carla Valencia Dávila	\$ 80.000	MEDIA	SI	SI	Coproducción: Ecuador- Chile, Apoyo de CNCINE, Premio Augusto San Miguel		X	Estreno internacional: Festival Cine B 2010, Estreno Nacional: EDOC 2010	CCE Sede Quito, Sede Babahoyo; Cine Ocho y Medio	Festival de Biarritz Amérique Latine, Festival Iberoamericano de Cine Digital, Muestra de Cine Latinoamericano en Lleida-España, Festival de cine documental de Amsterdam	NO	NO	NO	S/D	S/D

Con mi corazón en Yambo (2011)	María Fernanda Restrepo	\$ 50.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo de CNCINE		X	Estreno nacional: Multicines, Cineplex, Cinemark, entre otros.	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE, Televisión: Ecuavisa	Festival de Cine de Chicago, Festival de cine Lima Independiente, Festival de cine documental de Amsterdam, Festival Fimar	NO	SI	NO	150.000	Alta
No Robarás (2013)	Viviana Cordero	\$ 150.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo CNCINE, Apoyo empresa privada: Automotores y Anexos, Hidalgo e Hidalgo, Apoyo Municipio de Quito, Apoyo Prefectura de Pichincha	X		Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas	Festival de Cine de La Habana, Cine Ceará Festival	NO	SI	NO	25.000	Baja
La muerte de Jaime Roldós (2013)	Lisandra Rivera/Manolo Sarmiento	\$ 200.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo CNCINE, Apoyo IBERMEDIA, Apoyo de entes privados, Beca de la Fundación Alter-Ciné		X	Preestreno nacional: Festival EDOC. Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE	Festival Cine Latino de Toulouse, Festival Latino de Chicago, DOC Barcelona 2014, Fidocs de Santiago, VII Muestra de Cine Ecuatoriano de Nueva York, Festival de Cine de Lima	NO	SI	NO	54.873	Media
Tinta sangre (2013)	Mateo Herrera	\$ 40.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo de CNCINE	X		Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE	S/D	NO	SI	NO	17.000	Baja

La Tola box (2014)	Pavel Quevedo	\$ 80.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo de CNCINE	X	Estreno nacional: EDOC 2013	Complejos multisalas, CCE	Muestra de Cine Ecuatoriano en Nueva York, Festival de Cine de Madrid, Festival Internacional del Nuevo Cine de La Habana	NO	SI	NO	3.014	Baja
Saudade (2014)	Juan Carlos Donoso	\$ 180.000	MEDIA	SI	SI	Coproducción Ecuador-Argentina-Canadá, Apoyo CNCINE, Apoyo IBERMEDIA, Apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador	X	Preestreno nacional: FLACSO Cine, Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE	Festival Internacional de Cine de São Paulo, Festival de Cannes, Festival de la Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse	NO	SI	SI	9.344	Baja
A estas alturas de la vida (2014)	Manuel Calisto/Alex Cisneros	\$ 50.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Apoyo familia y amigos	X	Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio	Festival de Mar de Plata, UNASUR Festival Internacional de Cine, Festival Internacional de Cine de Las Alturas, San Salvador de Jujuy, Festival FILMAR en América Latina, Ecuadorian Film Festival of New York	NO	SI	SI	4.200	Baja

Con alas pa' volar (2016)	Alex Jácome	\$ 140.000	MEDIA	NO	NO	S/D	X		Preestreno nacional: Cinemark Guayaquil, Estreno nacional: Complejos multisalas	Iglesias, Salas de cine	Muestra de Cine Iberoamericano de Roma	NO	SI	NO	1.300	Baja
Solo es una más (2017)	Viviana Cordero	\$ 200.000	MEDIA	NO	NO	Apoyo del Municipio de Guayaquil, Aportes privados, Deuda personal	X		Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, CCE	S/D	NO	SI	NO	S/D	S/D
Cenizas (2018)	Juan Sebastián Jácome	\$ 20.000	MEDIA	SI	SI	Coproducción: Ecuador-Uruguay, Apoyo ICCA, Apoyo IBERMEDIA.	X		Estreno internacional: Miami Film Festival. Estreno nacional: Complejos multisalas	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE	Miami Film Festival, Festival de Cine de la Habana, Festival do Rio, IFFPanama, Kolkata International Film Festival, New York Latino Film Festival, Festival del Cinema Latino Americano di Trieste	NO	SI	SI	S/D	S/D

Agujero negro (2018)	Diego Araujo	\$ 300.000	MEDIA	NO	SI	Coproducción: Ecuador-Rep.Dominicana, Crowdfunding	X		Estreno internacional: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), Estreno nacional: Festival Latinoamericano de Cine de Quito (FLACQ)	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE	BAFICI, Montreal World Film Festival, Muestra Internacional de Cine de São Paulo	NO	SI	SI	17.000	Baja
Sacachún (2018)	Gabriel Páez Hernández	\$ 120.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo CNCINE		X	Estreno internacional: Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba; Estreno nacional: Festival Internacional de Cine La Orquídea	Complejos multisalas, Cine Ocho y Medio, CCE, Incine	Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, Festival de Cine de Guadalajara	NO	SI	SI	S/D	S/D

Propagandia (2018)	Carlos Andrés Vera	\$ 80.000	MEDIA	NO	NO	Aportes privados	X	Preestreno Nacional: Estudios Paulson en Las Peñas, Estreno nacional: Festival EDOC	Complejos multisalas: Cinemark Quito y Guayaquil, Cine Ocho y Medio	S/D	NO	SI	NO	20.000	Baja
Jorge Enrique (2010)	Pocho Álvarez	\$ 50.000	MEDIA	SI	NO	Apoyo Ministerio de Cultura, Apoyo Municipio de Ambato, Apoyo Gobierno Provincial de Tungurahua, Apoyo Alcaldía de Quito, Crowdfunding	X	S/D	CCE Sede Quito, Sede Tungurahua; Cine Ocho y Medio	Cinemateca Distrital de Bogotá	NO	NO	S/D	S/D	S/D
Alegría de una vez (2002)	Mateo Herrera	\$ 10.000	BAJA	NO	NO	Inversión privada, Préstamo, Inversión propia	X	S/D	Complejos multisalas, CCE	Montreal World Cinema Festival	NO	SI	SI	12.000	Baja

Fuera de juego (2002)	Victor Arreguí	\$ 20.000	BAJA	NO	SI	Coproducción: Ecuador-España, Inversión privada, Inversión propia, Préstamo Consejo Nacional de Cultura, Auspicios	X	Estreno internacional: Festival San Sebastián	Complejos multisalas: Multicines, Cinemark; CCE; Cine Ocho y medio; Exhibición alternativa en: Guaranda, Manta, Portoviejo; Exhibición en colegios (María Angélica Hidrovo, Espejo, Einstein)	Festivales internacionales, Cinemateca Distrital de Bogotá	NO	SI	NO	13.000	Baja
El cráneo de oro (2003)	Nixon Chalacamá	S/D	BAJA	NO	NO	S/D	X	S/D	Teatro municipal, Chone; ventas por teléfono	S/D	SI	NO	NO	S/D	S/D

La navidad de pollito 1 (2004)	William León	\$ 1.200	BAJA	NO	NO	Auspicios: Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE), Coop. Fernando Daquilema, Distribuidora Rumichaca, Vital Pan, Panificadora Alianza, Mirador del Condor, Sol Digital	X	S/D	MAAC Cine	Circuitos de migrantes: Estados Unidos, España, Italia; Festival Input, Proyecciones en Alemania y Finlandia	SI	NO	NO	S/D	S/D
Sicarios manabitas (2004)	Fernando Cedeño	\$ 1.000	BAJA	NO	NO	Financiamiento por parte de actores	X	Estreno internacional: Boulton Center de Long Island, Nueva York; Estreno nacional: Sindicato de Mecánicos, Chone	Cine Ocho y medio; MAAC Cine; Circuitos informales: copias vendidas en buses; Cine Oriflama, Chone	Difusión en Estados Unidos	SI	NO	NO	S/D	S/D
Barahúnda en la montaña (2004)	Carlos Q. Cedeño	S/D	BAJA	NO	NO	S/D	X	S/D	Cine Ocho y medio, MAAC Cine, Cine rodante (en pueblos y barrios), Festival Nacional de Cine en la Universidad	FOYER de la Jeune Fille, Trocadero París	SI	NO	NO	S/D	S/D

									Estatal de Riobamba, CCE Manabí							
Lágrimas de una madre (2007)	Bárbara Morán	\$ 2.000	BAJA	NO	NO	Inversión propia, Auspicios, Financiamiento por parte de actores	X		S/D	MAAC Cine, Cine Ocho y Medio	NO	SI	NO	NO	S/D	S/D
Buscando a mamá (2007)	Nelson Palacios	\$ 1.000	BAJA	NO	NO	Inversión propia, Producciones Caprichos, Financiamiento por parte de actores, Auspicios	X		S/D	MAAC Cine, Cine Ocho y Medio	NO	SI	NO	NO	S/D	S/D
Alfaro Vive ¡Carajo! (2007)	Mauricio Samaniego	\$ 46.000	BAJA	SI	NO	Apoyo CNCINE, Auspicios, Campaña en redes sociales		X	Estreno nacional: Festival EDOC	Complejos multisalas, CCE, MAAC Cine, Cine Ocho y Medio, Festival EDOC, Festival de cine La Orquídea-Cuenca, Muégano Teatro-Guayaquil, Teatro de la	Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Festival Latinoamericano y Caribeño de Cine de Margarita, Festival de Cine Ventana Andina-Argentina, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana	NO	SI	NO	S/D	S/D

										Universidad Central del Ecuador- Quito, FLACSO, INCINE						
El dolor de ser pobre (2008)	Nelson Palacios	\$ 1.000	BAJA	NO	NO	Actores pagan, Inversión propia, Producciones Caprichos, Auspicios	X		S/D	Cine Ocho y Medio	NO	SI	NO	NO	S/D	S/D
Luz sobre las tinieblas (2008)	Davis Mero	S/D	BAJA	NO	NO	S/D	X		S/D	MAAC Cine, Iglesias evangélicas	S/D	SI	NO	NO	S/D	S/D
A cielo abierto, derechos minados (2009)	Pocho Álvarez	\$ 6.000	BAJA	NO	NO	Apoyo Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (CEDHU), Inversión personal		X	Estreno nacional: Festival EDOC	Festival EDOC, Cine Ocho y Medio, CCE	*Festival Internacional de cine de Mar de la Plata, Argentina; Festival internacional de cine ambiental FINCA, Argentina	NO	NO	SI	S/D	S/D
El Ángel de los Sicarios (2012)	Fernando Cedeño	\$4000	BAJA	NO	NO	Autofinanciamiento por parte del director, Patrocinio Municipio de la Ciudad de Calceta	X		Estreno nacional: Ocho y Medio, MAAC Cine Manta	Cine Ocho y Medio; Manabí: coliseos, salones, CCE	Festival de Cine Latinoamericano de Flandes, Muestra de cine ecuatoriano en New York	SI	NO	NO	5.000	Baja

El Conejo Velasco (2013)	Pocho Álvarez	\$ 20.000	BAJA	SI	NO	Apoyo Ministerio de Cultura, Apoyo Municipio de Quito, Auspicio FLACSO , Apoyo Universidad Andina, Apoyo Gobierno Provincial de Tungurahua		X	Preestreno nacional: Hemiciclo FLACSO	CCE	Semaine du Cinéma Équatorien de Paris	NO	NO	S/D	S/D	S/D
La casa del ritmo (2014)	Javier Andrade	\$35-40.000	BAJA	NO	NO	Crowdfunding		X	Estreno internacional: Festival Internacional de Cine de Miami. Estreno nacional: Salas de cine	Salas de cine	Festival Internacional de Cine Independiente, Festival de Cine Venezolano, Bafici, Cine Morelos, AFI	NO	SI	NO	1.100	Baja
Sed (2015)	Joe Houlberg	\$ 20.000	BAJA	SI	NO	Apoyo de CNCine	X		Estreno internacional: Chicago Latino Film Festival, Estreno nacional: Salas de cine	Cine Ocho y Medio, salas de cine	Ecuadorian Film Festival in New York	NO	SI	NO	S/D	S/D