

Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional



Diana Coryat

Universidad de Las Américas, Ecuador
diana.coryat@udla.edu.ec

Noah Zweig

Universidad de Las Américas, Ecuador
noah.zweig@udla.edu.ec

post(s)

vol. 5, p. 70 - 101, 2019

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

Periodicidad: Anual

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 12 Noviembre 2019

Aprobación: 19 Noviembre 2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715021005/>

Resumen: Este artículo conceptualiza el nuevo cine ecuatoriano como pequeño, glocal y plurinacional. Plantea que es un momento propicio para estudiar este cine emergente. Sin embargo, mientras que sea un sector heterogéneo, este artículo propone que todavía está atravesado por inequidades históricas etnoraciales, de clase y de región. Después de insertar la historia cinematográfica de Ecuador, en gran parte desconocida, en las tendencias regionales, se analizan las diferentes esferas de producción, incluidas las narrativas mestizas ficticias, los documentales activistas, el cine indígena y comunitario y el cine de guerrilla costeña. El artículo analiza tanto los logros del sector como los desafíos actuales. Propone que más fondos estatales y privados deberían ser invertidos en el fomento de iniciativas plurinacionales y regionales, y en el cultivo de diversos creadores y audiencias.

Palabras clave: cine ecuatoriano, cinemas pequeñas, cinema glocal, plurinacional, cine latinoamericano.

Abstract: This article conceptualizes New Ecuadorian cinema as small, glocal and plurinational. It makes the case that it is a propitious time to study this emergent cinema. However, while it is a heterogeneous film scene, this article argues that it is still traversed by long-standing ethnoracial, class and regional inequalities. After inserting Ecuador's largely unknown film history into regional trends, different spheres of production are analyzed, including mestizo fictionalized narratives, activist documentaries, indigenous and community filmmaking and coastal 'guerilla' filmmaking. The article looks at both the accomplishments of the sector and current challenges. It proposes that more state and private funds invest in fostering

plurinational and regional initiatives, and cultivating diverse makers and audiences.

Keywords: Ecuadorian film, small cinemas, glocal cinema, plurinational, Latin American cinemas.

Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional

*Este artículo fue publicado en inglés por la revista académica, *International Journal of Media and Cultural Politics*, en noviembre 2017. Los autores han pedido autorización para que se publique esta versión en español. **post(s)** agradece su gestión. Hemos pedido permiso para re-publicar el artículo en español y han dado su acuerdo.

Introducción

A pesar de que Ecuador ha visto un incremento sin precedente en su producción de cine —300 % entre los años 2006 y 2012 (Andes, 2012), comparado con una producción de apenas cuatro películas de ficción en los años noventa—, existe una escasez de estudios, tanto en inglés como en español, acerca de este período reciente. Esto se debe a que los académicos de cine latinoamericano tienden a enfocarse principalmente en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba y México, los países con mayor producción de cine en la región (Podalsky, 2011; Bermúdez, 2011; Queipo, 2013). Esto no quiere decir que Ecuador no está representado en el campo académico, pero casos como el capítulo del cineasta ecuatoriano Pocho Álvarez en el volumen editado por Gumucio Dagron (2014), el análisis del sector de cine ecuatoriano entre 1977 y 2006 por parte de la crítica cultural ecuatoriana Paola de la Vega (2015) y el trabajo de académicos no-ecuatorianos (Alemán, 2009; Copertari y Sitnisky, 2016; Venkatesh, 2016) son anomalías. Sin embargo, si se mira más allá del ámbito global, se puede ver que, a escala local, existe una riqueza de diálogo y debate entre cineastas, críticos culturales y el público, pero estas conversaciones no son de fácil acceso para los académicos de cine internacionales. Por esto, una de las metas de este artículo es ofrecer un análisis de este pequeño y emergente sector cinematográfico¹.

Este artículo se enfoca en aquello que denominamos Nuevo Cine Ecuatoriano que, según la mayoría de versiones, empieza a finales de los noventa. Hemos elegido delimitar un período entre 2006 y 2017, tomando como punto de inicio el momento en que entra en vigor la primera ley de cine (Ley de Fomento de Cine Nacional) y cerrando con la aprobación de la largamente esperada Ley de Cultura. Esta nueva Ley de Cultura incorpora la ley de cine y degrada al Consejo Nacional de Cine (CNCine) de su estado más autónomo como “consejo” al de un “instituto”, el Instituto Cine y Creación Audiovisual (ICCA)².

Argumentamos que este es un momento propicio para estudiar el cine ecuatoriano ya que ha habido un crecimiento estable en la institucionalidad, infraestructura y profesionalización del sector. Sin embargo, este campo todavía se ve afectado por antiguas desigualdades etnoraciales, regionales y de clase que conllevan desiguales condiciones de producción cultural. Esta fascinante y multifacética escena cinematográfica, que emerge en la cúspide del giro hacia la izquierda en Ecuador y en América Latina, acomoda una agenda social y cultural más progresiva que la que le precede en los ochenta y noventa.

Ofrecemos primero un marco teórico que caracteriza al cine ecuatoriano como pequeño, glocal y plurinacional. Al incluir en nuestro análisis un espectro más amplio de actividad de producción cuestionamos lo que constituye lo “nacional”. Proponemos que los cines —porque no son homogéneos— de este pequeño país andino constituyen un lugar de lucha de las relaciones entre el Estado y la sociedad que reflejan una lucha más grande por la ciudadanía plurinacional. Como tal, una de las preguntas que planteamos es cómo movernos más allá del paradigma del cine nacional al plurinacional.

Tras proponer un marco conceptual, buscamos insertar la historia del cine ecuatoriano, desconocida en su mayoría fuera del país, dentro de las tendencias regionales. Partiendo desde la historia reciente, examinamos cómo la Ley de Cine de 2006 y las inversiones del CNCine han dado forma a las prácticas cinematográficas contemporáneas. Luego discutimos las diferentes esferas de producción: el cine “de primer nivel”, es decir, las narrativas mestizas ficticias que llegan al circuito internacional de festivales y acaparan la mayor parte de fondos y atención; los documentales activistas; el cine indígena y comunitario; y el cine costeño “de guerrilla”. Estas últimas esferas reciben mucha menos atención que las narrativas mestizas. De este modo, interrogamos hasta qué punto las esferas de producción de cine son un reflejo de la designación plurinacional del Ecuador descrita en la Constitución de 2008. También exploramos cómo un floreciente cine pequeño puede volverse más autosuficiente a medida que disminuye el financiamiento estatal y cuáles serían las estrategias más exitosas de exhibición y distribución en el entorno de los nuevos medios. El artículo concluye teniendo en consideración importantes debates acerca las mejores formas de hacer avanzar el sector en vista de los cambios políticos y tecnológicos ya en marcha en Ecuador y en la región.

Marco Teórico: de un cine nacional a un cine pequeño, glocal y plurinacional

En la actual sociedad global, cualquier programa “nacional” de investigación de cine debe existir más allá de los bordes pos-Westfalia y dentro de las microrregiones de lo nacional. Esta sección teoriza al Nuevo Cine Ecuatoriano como una cinematografía cualitativamente nueva, simultáneamente glocal, pequeña y plurinacional.

La glocalización, como la entendemos, es un término portmanteau utilizado por sociólogos para describir las condiciones bajo las cuales los fenómenos globales y locales se polinizan cruzadamente de manera única (Robertson, 1995; Roudometof, 2016). Un buen ejemplo es el uso de ingredientes locales en recetas globales para convertirlas en algo que agrada tanto a los mercados locales como mundiales³. En estudios de cine, la teoría de la glocalización se ha utilizado para analizar las formas en las que los mundos del cine se hibridan. La académica de comunicación Shakuntala Rao (2010) utiliza el marco de la glocalización para examinar como los cineastas de Bollywood han intentado negociar la demanda del público local por un “toque indio” en la cinematografía sin sacrificar la vestimenta occidental y el diálogo en inglés que permiten, en teoría, que una película sea exportable. De manera similar, la experta de cine Christina Klein (2007) argumenta que películas híbridas y transnacionales en chino, como *Kung Fu Hustle* (Stephen Chow, 2004), producidas por Columbia Pictures Film Production Asia, constituyen una nueva estrategia de negocio de “globalización local”.

En cuanto a la glocalización del cine iberoamericano, el académico de cine Juan Poblete (2004) argumenta que el cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu se ha reapropiado del vernacular de Hollywood y de la estética de MTV, y como resultado ha construido una crítica a la globalización neoliberal, poniendo esencialmente al imperialismo cultural en su propia contra. Según Verena Berger (2014), académica de estudios culturales, la dependencia de Cuba de las coproducciones ha problematizado la identidad cubana nacional y revolucionaria. La experta de cine español Isabel Santaolalla (2007) argumenta que las coproducciones entre España y los países latinoamericanos han expandido y profundizado el imaginario de españolidad más allá de las fronteras españolas. Como indican estos ejemplos, el proceso de glocalización lleva a un producto cinematográfico híbrido y complejo que, por lo tanto, requiere de múltiples modos de indagación teórica.

Consideraciones sobre qué tan glociales pueden ser las cinematografías andinas siguen siendo insuficientemente teorizadas, aunque hay algunas excepciones. La académica de cine María Luna (2013) advierte que el cine contemporáneo independiente colombiano a menudo se caracteriza por un contraste entre sus centros de producción cosmopolitas y el contenido local o no-urbano que representa, como en el caso de *Los viajes del viento* (Guerra,

2009), que tuvo éxito en festivales. Luna argumenta que un “espacio otro”, en el sentido foucaultiano, permite el uso de estrategias performativas para cuestionar la representación de la realidad en este emergente espacio cinematográfico glocal.

Intervenimos en este debate al problematizar “lo glocal” en el ámbito único del Ecuador. El Nuevo Cine Ecuatoriano se puede entender en un contexto glocal: sus películas se conceptualizan localmente, pero con un público objetivo global. A escala internacional, el Nuevo Cine Ecuatoriano juega un rol de embajador, proveyendo imágenes memorables de un país que históricamente, a diferencia de la mayoría de Latinoamérica, no ha exportado su cultura (Wong, 2012). Por ejemplo, aparte del legendario compositor de pasillos, Julio Jaramillo (1935-1978) y del artista Oswaldo Guayasamín (1919-1999), Ecuador no ha producido muchos artistas de renombre internacional. El Nuevo Cine Ecuatoriano se ha convertido en un vehículo incipiente para llenar este vacío de exportación cultural porque sus películas tienen amplia circulación en los festivales norteamericanos, latinoamericanos y europeos.

Es más, argumentamos que algunas películas ecuatorianas son más locales que otras. Bajo la rúbrica del Nuevo Cine Ecuatoriano, varios cineastas célebres tienden a producir lo que denominamos narrativas mestizas ficticias, películas de autor particulares del contexto ecuatoriano que están hechas de tal forma que son agradables a un gusto universal, diseñadas para el circuito de festivales. A menudo producidas por —y representando a— mestizos urbanos de clase alta y media alta, estas películas dominan el (todavía en desarrollo) sector de cine y se llevan el mejor pedazo de los fondos del CNCine. Al denominarlo “mestizo”, queremos resaltar la política de representación en Ecuador y sus exclusiones sistémicas. Esto es, por un lado, Ecuador es una nación diversa. El censo de 2010⁴ presenta la siguiente distribución demográfica: mestizo (71,9 %), blanco (6,1 %), indígena (7 %), montubio o mestizo costeño (7,2 %) y afrodescendiente (7 %). Por otro lado, los mestizos urbanos son abrumadoramente quienes producen, dirigen y protagonizan el Nuevo Cine Ecuatoriano⁵. El cineasta Camilo Luzuriaga (2014) lleva el argumento más allá, diciendo que el cine ecuatoriano no se percibe como nacional sino como quiteño.

Un ejemplo de narrativa mestiza ficticia glocal es *Alba* (Barragán, 2016), largometraje que Ecuador presentó para consideración en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera para los Premios Óscar 2018. *Alba*, por un lado, trata sobre problemas de adolescencia, tema universal que presenta a través de la historia de una joven de 11 años, mestiza y de tez clara, que tiene que lidiar con un padre distante y una madre enferma. Es más, *Alba* es minimalista en sus diálogos,

como si no quisiera alienar a un público que no es hispanoparlante. Por otro lado, la película tiene significantes que un público quiteño puede apreciar, como la representación dilatada del viaje de ocho horas desde la fría región montañosa hasta la perpetuamente cálida costa ecuatoriana. El otro importante centro de producción es Guayaquil. El drama urbano *Sin muertos no hay carnaval* (Cordero, 2016) se enfoca en el tema sensible de la ocupación informal de tierras en Guayaquil. Aunque la película ofrece un vistazo a un problema común en Ecuador y en la región, *Sin muertos* fue grabada en su totalidad en escenarios reales, ofreciendo a los guayaquileños un sentido de localidad poco antes visto en pantalla. Las dos películas han tenido buena acogida dentro del país y con públicos globales. *Sin muertos* fue la presentación del Ecuador para la competencia de cine de lengua extranjera para los Premios Óscar 2016. Algunas películas locales, sin embargo, no logran encontrar el balance correcto. Películas como *La llamada* (Nieto, 2012), filmada en Quito pero llena de tomas genéricas de edificios modernos, carece tanto de contexto local que no ofrecen ningún sentido de lugar.

Otra razón por la cual este complejo global-local es pertinente para este tipo de análisis de la actual actividad cinematográfica ecuatoriana es que los gustos dentro del país están influenciados en gran parte por el cine global de Hollywood y Europa, más que por el cine Latinoamericano. Por lo general, el público más joven se ha criado con este cine internacional ya que tiene acceso digital fácil y asequible a dicho contenido (el precio de las versiones físicas de películas nuevas de Hollywood llega a ser de USD 5,00 por tres). De manera similar, los currículos de muchas escuelas nuevas de cine ecuatorianas tienden a enfocarse más en las teorías, historias y prácticas del cine clásico de Hollywood, del supuesto cine independiente⁶ norteamericano y del cine arte europeo. Esta pedagogía moldea la base estructural de cómo estos cineastas en ciernes pueden percibir el cine. Como narradores, ellos glocalizan, o ecuatorianizan, estas bases narrativas occidentales, inscribiéndolas dentro del mundo que conocen. Esto contrasta con generaciones previas de cineastas ecuatorianos como Pocho Álvarez y Camilo Luzuriaga, quienes mantenían una conexión estrecha con los movimientos de cine latinoamericano. La académica Miriam Hansen (1999) postula el término “modernismo vernacular” para explicar el duradero gusto por el cine clásico de Hollywood. Para ella, su éxito como un “idioma modernista internacional” no es atribuible a su “forma narrativa supuestamente universal sino a los diferentes significados que adquiere para diferentes personas y públicos, tanto en casa como en el exterior [...] Estas películas fueron consumidas en condiciones y contextos de recepción localmente muy específicas y en niveles de desarrollo dispares” (Hansen, 1999, 68-69)⁷. A pesar de

que Hansen escribe sobre el período clásico (1920-1960), su argumento es relevante, aun en la era digital posclásica.

Lo glocal provee un punto de entrada útil al Nuevo Cine Ecuatoriano porque explica las particularidades locales y globales implicadas por las dificultades de poner en marcha un sector de cine al comienzo del tercer milenio. Como Shakuntala Rao (2012, 2) propone, “en la nueva era fenomenológica de conciencia global, donde ha ocurrido una proliferación a gran escala de imágenes visuales en el repertorio mediático de las personas, la glocalización puede proveer un marco teórico para entender de mejor manera el nexo global-local en la recepción del público”. Por lo tanto, en el Ecuador actual, el Nuevo Cine Ecuatoriano se debe concebir en relación con los cines globales de Hollywood, entre otros, mientras sus pantallas (y potencialmente la consciencia de su público) sigan saturadas de películas americanas. Sin embargo, este artículo pregunta si estas películas glocales tienen un alcance que se extiende más allá del público mestizo urbano de clase alta y media alta en Ecuador.

Además de su condición de cine glocal, entendemos que el Nuevo Cine Ecuatoriano es un “cine pequeño”, término que hemos modificado —y que planteamos en contraste a— del análisis que hicieron Deleuze y Guattari (1986) de los escritos de Kafka como una “literatura menor”⁸. Más adelante, Deleuze (1989) concibió la noción de un “cine menor” que, al igual que su contraparte literaria, tiene una vocación revolucionaria de catalizar a lo globalmente marginalizado mediante la creación de un nuevo vernacular, un cine de y para los oprimidos, del cual el “tercer cine” es una articulación (Gettino y Solanas, 1969).

Este artículo se apropia y modifica estos debates sobre “cine menor” para postular que, como el caso del Ecuador, en el siglo XXI, el cine latinoamericano ya no puede delimitarse a proyectos cinematográficos de orientación política como lo eran el Tercer Cine y el Nuevo Cine Latinoamericano, como había sido desde el fin de los ochenta según varios académicos de cine mundial (León, 2005; Stam, 2003). El Nuevo Cine Ecuatoriano se diferencia de esos “cines menores” en varios aspectos importantes. En primer lugar, no tiene mandato alguno que se pueda considerar transformativo o revolucionario. Al contrario, seguimos la conceptualización del teórico de cine Tom Gunning (1991), quien originalmente concibió el “cine menor” de modo relacional: se refiere a cualquier escena de cine eclipsada por una cultura cinematográfica hegemónica. Mientras que la antes mencionada polaridad de cine “mayor-menor” implica una jerarquía y por ende un cierto orden social que se puede disputar, hemos optado por designar el Nuevo Cine Ecuatoriano como un “cine pequeño” para diferenciarlo de estos proyectos previos de cine político, y para resaltar su condición de cine empequeñecido por cines más grandes.

Es decir, la nueva generación de cineastas ecuatorianos está consciente de cómo el cine de Hollywood satura las pantallas grandes y chicas en Ecuador y en el mundo y de que cualquier intento de competencia con aquel Goliat de entretenimiento sería en vano. También se queda pequeño junto a las industrias de cine más grandes de la región.

Otra manera en que el Nuevo Cine Ecuatoriano contrasta con previas teorías de “cine menor” es que debe replantearse más allá de los límites del Estado-nación (Andersson y Sundholm, 2016; Martin-Jones, 2011, p. 5) como transnacional y translocal. Transnacional en el sentido en el que el cine se ha convertido rápidamente en un fenómeno global: su financiamiento, mano de obra y circulación desafían las barreras nacionales con mayor frecuencia y, por lo tanto, sus “flujos” deben problematizarse bajo una modalidad transnacional. Y es simultáneamente translocal porque, dentro de la nación ecuatoriana, hay una gran multiplicidad en términos de regiones, grupos etnoraciales y otras distinciones. De hecho, la Conferencia de Cines Pequeños, en su octava edición en 2017, propone que la proliferación de cines pequeños es parcialmente una respuesta al cine globalizado y por lo tanto favorece lenguajes locales, culturas y cines regionales.

Mantenemos que, en un país como Ecuador, con su diversidad etnoracial y sus fuertes acentos regionales, no hay un cine enunciativo de toda la nación. Por el contrario, el carácter plurinacional del Nuevo Cine Ecuatoriano abarca no solo a los oficialmente denominados pueblos (algunos grupos indígenas, los montubios y los afroecuatorianos) y nacionalidades del Ecuador, sino también a otras identidades regionales que no tienen ese reconocimiento oficial, así como a otras expresiones locales del mestizaje. Es un sitio de múltiples y dispares capas de dinámicas de poder: bajo la sombra del cine de Estados Unidos, de Europa y de los países con mayor producción de cine en América Latina, se ha convertido en otra alternativa entre un infinito número de opciones de este atiborrado paisaje de cine. La competencia de las industrias de cine más poderosas hace que el sector sea doblemente más pequeño y las películas que tienen un carácter más local y plurinacional se ven marginalizadas a tal punto que el sector queda triplemente más chico.

La pequeñez del Nuevo Cine Ecuatoriano tiene una particularidad: debido a su heterogeneidad, se lo concibe como plurinacional a pesar de que la expresión de aquella característica esté lejos de verse bien expresada en las pantallas. Las cuatro regiones geográficas del Ecuador (Costa, Sierra, Amazonía y Galápagos), marcadamente diferentes entre ellas, tienen 14 nacionalidades y 18 pueblos legalmente constituidos⁹. Como tales, los pequeños cines reflejan esta diversidad mediante cines que se identifica de manera etnoracial y cultural, como es el caso del cine indígena o cine de los pueblos y

nacionalidades¹⁰, el cine comunitario, los documentales activistas y los cines regionales, como el cine de la Costa.

Esta denominación tiene sustento jurídico. El artículo 1 de la Constitución de la República del Ecuador (2008) declara que el estado es intercultural y plurinacional. Estos conceptos interrelacionados tienen su origen en un proceso político histórico guiado por movimientos indígenas. Mientras que el concepto de “interculturalidad” reconoce la diversidad etnorracial en Ecuador, la condición “plurinacional” genera las condiciones legales que pueden transformar un discurso sobre diversidad en derechos políticos, sociales y culturales. Cabe recalcar que la plurinacionalidad, como un concepto político, va más allá de lo etnorracial y puede también reconocer otras diferencias, tales como género y cultura (Chuji, 2008). Finalmente, como las siguientes secciones aclaran, el cine ecuatoriano también es pequeño debido a que, hasta el siglo XXI, no hubo inversión en este sector por parte del gobierno.

Por ende, proponemos que el Nuevo Cine Ecuatoriano constituye un cine glocal, pequeño y plurinacional en sus características como un conjunto de varios pequeños cines dentro de otros cines que a veces compiten entre sí. El panorama de cine ecuatoriano, todavía emergente, es heterogéneo, pero al fin y al cabo está profundamente atravesado por divisiones regionales, de clase y etnorraciales. Las esferas menores de cine son particulares a ciertas regiones, culturas y luchas históricas. De hecho, el público objetivo de estas esferas menores está quizá mejor definido que el público más glocalizadamente enfocado nacional e internacional que busca cultivar las narrativas mestizas ficticias de autor.

La desigual historia del cine ecuatoriano en un contexto regional

Debido a que el cine de este país es pequeño y relativamente desconocido, creemos que vale la pena ofrecer una breve crónica sobre su historia en el siglo XX en el país y cómo esta encaja en los movimientos cinematográficos de la región. Esta historia también evidenciará la absoluta carencia de institucionalidad e infraestructura que existió en Ecuador hasta 2006.

Con excepción de algunos casos, y a diferencia de otros países latinoamericanos, Ecuador no ha tenido muchos puntos de inflexión en su temprana historia de cine que lo hayan posicionado en el mapa del cine mundial. El tesoro de Atahualpa (San Miguel, 1924), considerada la primera película del país, se ha dado ahora perdida¹¹. Esta película muda fue seguida por un período de inactividad y el país

no produjo su primera película hablada hasta 1950, cuando se estrenó *Se conocieron* en Guayaquil (Santana).

Entre el fin de los sesenta y el inicio de los ochenta, el movimiento del Tercer Cine encarnó el ethos solidario y colectivista que unificó a los cineastas de varios países latinoamericanos y caribeños. La idea era que el cine debía esforzarse para ser un proyecto revolucionario a escala continental que liberase a la región de los grilletes de la dependencia y el subdesarrollo impuestos por la dominación ideológica y material de Hollywood. Simultáneamente, en Ecuador, un pequeño grupo de cineastas con posturas nacionalistas, antiimperialistas y de izquierda encajaba con el cine militante regional. Sus prácticas estuvieron moldeadas por el giro a la izquierda que la Revolución Cubana condujo en la región, así como la turbulencia social de la época, desde el boom petrolero hasta las protestas en contra de las dictaduras. Ejemplos de ello son documentales contundentes como *¡Fuera de aquí!* (Sanjinés, 1977), el cual registra la resistencia antiimperialista de una comunidad indígena en contra de una compañía minera (King, 2000, p. 196) y *Quien mueve las manos* (Nacional, 1975) que trata de una huelga en una fábrica. También hubo un boom de películas sobre personas indígenas (León, 2010, p.71). Según el historiador de cine John King, Ecuador produce solamente un largometraje durante este período: *El cielo para la Cunshi, caraju* (Guayasamín, 1975), una adaptación de *Huasipungo*, la novela de realismo social de comienzos del siglo XX de Jorge Icaza Coronel. El clásico trabajo etnográfico de la época fue *Los hieleros del Chimborazo* (Guayasamín, 1980), una película que documenta grupos indígenas cuyo oficio era transportar hielo glacial a pueblos y ciudades locales. Sin embargo, pasaría más de una década hasta que los cineastas indígenas pudieran hacer películas que representaran sus culturas, formas de vida y cosmovisiones.

A finales de los ochenta, este impulso liberatorio izquierdista se vio interpelado tanto por el incremento de intercambios transnacionales cinematográficos, facilitados por la globalización neoliberal, como por la autorrepresentación de grupos cuyas historias e identidades se habían excluido de la “metanarrativa de la identidad nacional” (León, 2005, p. 20). Por lo tanto, el Nuevo Cine Latinoamericano marca el comienzo de una era de cine personal que exploró cuestiones de raza, clase, género y sexualidad que se abrió paso en las pantallas de Latinoamérica, superando, si no olvidando, esta colectividad (Shaw y Dennison, 2005). En Ecuador, una segunda generación de cineastas, entrenados en escuelas de cine, produjo obras de este estilo, incluyendo *La tigra* (Luzuriaga, 1990). Tras estudiar en México, Alberto Muenala, cineasta kichwa, regresó al Ecuador en 1985 y empezó una larga carrera de dirección y producción de películas de ficción y documentales enfocados en historias, culturas y luchas

políticas indígenas, tomando como fundamento valores y filosofías indígenas (véase León, 2017 para una discusión de la carrera cineasta de Muenala).

A pesar de que el Nuevo Cine Ecuatoriano es todavía una iniciativa aspiracional, en cuanto que opera en un territorio en disputa para hacer realidad su mandato plurinacional, ha hecho algunos avances para revertir la brecha de género mundial. De las 57 películas respaldadas por CNCine entre 2007 y 2015, 13 de estas fueron dirigidas o codirigidas por mujeres¹². Aunque la política de género en Ecuatoriano rara vez tienen una plataforma, este dato del CNCine es proporcionalmente superior al de Hollywood, en donde, según un reporte de USC Annenberg (2017), solamente el 80 % de las directoras en Hollywood hicieron a penas una sola película en la última década. Una de las más prominentes directoras ecuatorianas es la cuencana Tania Hermida. En la última década, Hermida hizo dos películas muy exitosas: la road-movie *Qué tan lejos* (2006) y una película escenificada en los setenta, *En el nombre de la hija* (2011). Ambas películas estuvieron entre los hits del Nuevo Cine Ecuatoriano más aclamados por la crítica, tanto a escala nacional como internacional, cuentan historias de jóvenes mujeres fuertes en papeles protagonistas y secundarios, y ambas escapan de las grandes ciudades y tienen lugar en diferentes partes del Ecuador. Hermida, sus películas y otras directoras, han hecho avances para combatir la universal división de género. Otra película importante escrita y codirigida por una mujer es *Esas no son penas* (Andrade y Hoeneisen, 2006), la cual se enfoca en las vidas de cinco mujeres.

Con los efectos devastadores del neoliberalismo, los cineastas latinoamericanos empezaron a crear narrativas que exploraron el inframundo urbano. León (2005, p. 13) denomina a este subgénero como “cine de la marginalidad” porque representa “una realidad social y cultural que tiene su propia existencia a los márgenes de la racional productividad de la modernidad”. Las películas del colombiano Víctor Gaviria, como *La vendedora de rosas* (1998) y *Rodrigo D: No futuro* (1990), son algunas de las más emblemáticas de este género. En Ecuador, *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 1999) tuvo excelente acogida crítica durante su lanzamiento y, como la película mexicana *Amores perros* (González Iñárritu, 2000) de ese mismo año, no solo introdujo el cine latinoamericano a nuevas generaciones de un público global, sino que también sentó las bases subsiguiente crecimiento del cine ecuatoriano.

La institucionalización del sector de cine en el contradictorio “giro de izquierda” en Ecuador

Durante la mayor parte del siglo XX, el cine ecuatoriano prácticamente no tuvo ni instituciones ni políticas culturales que pudieran ayudar a su desarrollo (De la Vega, 2015). El primer hito del naciente sector de cine fue la fundación de la Asociación de Cineastas del Ecuador (Asocine) en 1977, la cual emergió “en el medio de la soledad de los naufragos” (Herrería, 2009, p. 2). Hasta entonces, como describe el cineasta Camilo Luzuriaga, la cinematografía ecuatoriana había estado en “una interminable fase de gestación hecha de impulsos, todos ellos masculinos, individuales y esporádicos, sin fecundidad, sin heredero” (Luzuriaga, 2014). Asocine fue la primera en abogar por una ley de cine. La creación de la Cinemateca Nacional siguió en 1981.

El siguiente y posiblemente más importante hito fue la aprobación de la Ley de Cine de 2006. A pesar de que la Ley de Cine de 2006 fue aprobada antes de que Rafael Correa fuese elegido (Alianza País, 2007-2017), durante su administración, se disparó la producción de cine, con la fundación del CNCine gubernamental en 2007, el cual, en 2017, se convirtió en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). Bajo la administración del CNCine, la producción cinematográfica incrementó exponencialmente. La producción cinemática creció de un estreno por año o pocos años antes de 2007, al estreno de 16 largometrajes en 2014 (IEPI, 2015)¹³. Dicho de forma sencilla, no hubiera existido un sector de cine tan vibrante sin el apoyo del CNCine. A pesar de este contexto, el sector todavía no puede considerarse una industria real porque es mayormente una industria freelance, compuesta en su mayor parte de pequeñas casas productoras libremente organizadas a través de varias asociaciones y gremios.

El apoyo institucional para el sector de cine se ha dado bajo los auspicios políticos del giro a la izquierda en Ecuador, el cual comenzó en 2006 con la elección de Rafael Correa como presidente. Este período ha estado marcado por la innovadora y progresista Constitución de 2008, pero también por muchas contradicciones. En cuanto a políticas comunicacionales, mientras el gobierno de Correa aumentó dramáticamente su poder mediático y su aparato de propaganda para hacer contrapeso a los medios de comunicación privados y también restringió los derechos de periodistas críticos y movimientos sociales (Abad, 2011; Coryat, 2015), que en muchos sentidos construyó su propia versión de hegemonía comunicacional, tal como se hizo en la Venezuela chavista (Bisbal, 2009). Este contexto parecería un mal augurio para el sector de cine; sin embargo, el CNCine logró operar con relativa autonomía en comparación a otros ministerios e instituciones del Estado. Claro está que, exceptuando unos pocos casos notables en la categoría de documental (muchos de los cuales no buscaron fondos del gobierno), pocas

películas critican al gobierno tan severamente como lo hacen los periodistas críticos o los movimientos sociales.

Interrogando el boom cinematográfico

A pesar de que algunos cineastas ecuatorianos se han referido a esta aumentada actividad cinematográfica como un boom (Pineda, 2013), problematizaremos esta nomenclatura. En efecto un “boom cinematográfico”, como lo entendemos, implica un período de tiempo extendido durante el cual un país aparte de los Estados Unidos produce una serie de películas exitosas y lucrativas, obviando así la hegemonía de Hollywood (cuyo boom ha sido su historia). Si un boom se refiere principalmente a ganancias financieras, entonces el cine ecuatoriano no está a la altura necesaria, ya que, hasta ahora, la gran inversión pública no ha rendido ganancias financieras ni para los cineastas ni para el Estado. Esto también aplica a los sectores de cine aledaños, incluyendo a Bolivia, Colombia, Perú (Fuertes, 2014). Sin el apoyo del Estado, la mayoría de sectores del cine en América Latina simplemente no existirían. Aunque Argentina, Brasil y México son excepciones, sus industrias también han recibido considerable apoyo del Estado (Fuertes, 2014; Ross, 2010).

En el ámbito de producción, el aumento significativo que ha visto el sector audiovisual de Ecuador constituye un boom cuantitativo. Dicho crecimiento se debe en gran parte al apoyo proporcionado por el CNCine en el desarrollo de guiones, producción, posproducción y distribución de largometrajes, cortometrajes, animación y películas hechas para la televisión. El CNCine también ha prestado apoyo a los festivales de cine dentro y fuera del país y a los cineastas que buscan presentar su obra en festivales internacionales. Como ejemplo del nivel de financiamiento en el transcurso de varios años: en 2012 y 2013, se adjudicaron USD 700.000; en 2014, este monto se incrementó notablemente a USD 2'200.800 y, en el siguiente año, hubo una reducción de 19 % a UYSD 1'800.000 (El Telégrafo, 2015).

Otro elemento que alimenta esta explosión audiovisual ha sido el creciente interés de la juventud y su subsiguiente profesionalización. Si los cineastas de los noventa y comienzos de los 2000 eran autodidactas o estudiaron en Argentina, Cuba, México, Europa y Estados Unidos, las nuevas generaciones de cineastas aspirantes pueden educarse en las escuelas de cine que tiene el país. Entre 1996 y 2014, se fundó un instituto de cine y cuatro universidades establecieron programas de cine: la Universidad San Francisco de Quito (1996), la Universidad de Cuenca (2010), la Universidad de las Américas (2012) (Quito), la Universidad de las Artes (2014) (Guayaquil), esta última siendo la primera escuela pública de cine en

Ecuador, y el Incine, el Instituto Superior de Cine y Actuación (2005) (Quito)¹⁴.

Temas populares en el Nuevo Cine Ecuatoriano

Juan Martín Cueva, cineasta y antiguo director ejecutivo del CNCine, argumenta que “si hablase uno de temas, estilo o forma, queda claro que [el Nuevo Cine Ecuatoriano] no es homogéneo ni busca serlo, se distingue por su diversificación” (Andes, 2013). De forma similar, el académico de cine ecuatoriano Christian León sugiere que identificar el cine ecuatoriano es todavía una hazaña ya que “es un cine absolutamente emergente en el sentido de que no tenemos una tradición” (Andes, 2013). Sin embargo, a pesar de que el Nuevo Cine Ecuatoriano es tan diverso como el país mismo, nuestro análisis ofrece categorías generales, con algunos temas unificadores y nota de exclusiones históricas y sistémicas. Una breve recapitulación de nuestro marco teórico: argumentamos que el Nuevo Cine Ecuatoriano es pequeño, glocal y plurinacional; “pequeño” en cuanto al panorama cinematográfico de producción y circulación; “glocal” con referencia a las narrativas mestizas urbanas de ficción que compiten en los mercados de cine nacionales e internacionales; “plurinacional” con respecto a las varias modalidades de actividad cinematográfica que no encajan en las narrativas urbanas mestizas. Son estas las esferas más pequeñas de actividad cinematográfica (pequeños cines dentro de un pequeño cine) que reflejan los diferentes grupos etnoraciales y culturales que carecen de buena representación en las narrativas mestizas. Estas incluyen cinematografía indígena, cinematografía activista y documental y el llamado cine guerrilla. En esta sección, analizamos algunos de estos cines.

Muchas de las narrativas de ficción urbanas mestizas “glocales” exploran algún aspecto del pasado, muy a menudo basándose en las memorias de los cineastas mismos y como tal son protagonizadas por jóvenes mestizos. *UIO: Sácame a pasear* (Rueda, 2016) presenta un romance lésbico entre adolescentes en la capital de la república. *Feriado* (Araujo, 2014), cuyo protagonista es un adolescente quiteño, reflexivamente da una mirada al tumultuoso período del fin de los noventa en Ecuador, cuando el país atravesó una crisis bancaria que tuvo como resolución la dolarización de su moneda. *Ochentaísiete* (Andrade y Hoeneisen, 2015) presenta a un hombre joven regresando a su Quito natal para confrontar su pasado tras una ausencia de 15 años.

Otra tendencia es la examinación de los eventos del último siglo, cuando el país prácticamente no tenía tradición filmica, dejando así un reservorio casi sin fin de historias por contar para los cineastas del

siglo XXI. *Mono con gallinas* (León, 2013) relata la guerra peruano-ecuatoriana de 1941 desde la perspectiva de un soldado adolescente capturado como prisionero de guerra. El cineasta Javier Izquierdo manufacturó a un escritor del siglo XX, Marcelo Chiriboga (1933-1990), y su película *Un secreto en la caja* (2016) se enfoca en este sujeto ficticio como pretexto para explorar la tradición literaria del Ecuador, que a menudo se pasa de alto. Como sugieren estos ejemplos, el pasado es una herramienta apropiada para el cine glocal, ya que es asequible tanto para públicos internacionales como para los jóvenes ecuatorianos, ambos ignorantes de esta literatura y estos contextos históricos.

Documentales y cine activista

Algunas de las películas con mejor acogida a escala nacional e internacional han sido largometrajes documentales que han explorado la memoria histórica y los controversiales asuntos del pasado reciente. Estas películas han disfrutado de una robusta acogida por parte del público ecuatoriano y entre ellas están *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera y Sarmiento 2013), que mira al primer presidente elegido democráticamente después de un gobierno militar y que murió bajo misteriosas circunstancias en 1981 y *Con mi corazón en Yambo* (Fernanda Restrepo, 2011), una investigación de las autoridades corruptas de un gobierno autoritario que encubrieron información sobre el secuestro de dos adolescentes quiteños en 1988. Estas dos cintas han sido favoritas porque logran ser profundamente personales y muy bien investigadas, al mismo tiempo que ofrecen nuevas perspectivas a oscuros momentos históricos. Otro documental histórico es *El secreto de la luz* (Barriga y Ortega, 2014) que considera la vida del explorador sueco Rolf Blomberg (1912-1996), quien documentó al Ecuador a través del cine y la fotografía.

Pocho Álvarez, uno de los fundadores de Asocine y considerado uno de los directores de documental más importantes y queridos, ha hecho decenas de películas que abarcan un amplio rango de temas sociales y políticos. Muchas de sus películas documentan luchas civiles en contra de las industrias de extracción de recursos del Ecuador incluyendo *A cielo abierto, derechos minados* (2009), la cual trata con la resistencia civil de una sociedad ante grandes corporaciones mineras y *Javier con I, Íntag* (2015), un documental sobre el ecologista Javier Ramírez. Las películas de Álvarez usualmente son proyectadas en teatros no comerciales y en festivales de cine nacionales e internacionales. Julián Larrea Aria y Tania Laurini, cineastas radicadas en la Amazonía, han producido documentales acerca de los conflictos entre los shuar y el gobierno ecuatoriano como *Por qué murió Bosco Wisum* (2010).

Además de estos documentales meticulosamente elaborados que requieren presupuestos mayores y períodos de producción extendidos, los cineastas activistas y colectivos audiovisuales han estado produciendo videos cortos diseñados para intervención acelerada en debates públicos y de políticas públicas. Estos cineastas, que incluyen productores mestizos, afro e indígenas, tal y como los periodistas y movimientos sociales, se arriesgan a ser acosados por el gobierno. Resistir es mi Derecho es una campaña de internet que contiene testimonios personales, crónicas de historias de abuso y criminalización de líderes indígenas, estudiantes, ecologistas y defensores de derechos humanos. Este tipo de activismo audiovisual se ha expandido en los últimos años gracias al mayor acceso y facilidad de uso de tecnologías digitales para producir y circular obra en internet.

Cine plurinacional e internacional

Existe una plétora de pequeños cines emergentes que reflejan la diversidad étnica, regional y cultural del Ecuador, todos compitiendo entre sí por reconocimiento y recursos. Debido a que tal diversidad tiene reconocimiento constitucional, estos grupos tienen un apoyo legal de la misma manera en que el gobierno tiene un mandato para proveer a estos grupos de un acceso a la auto-representación. Esta sección analiza temas asociados con el cine guerrilla, cine indígena y cine comunitario, tres modos de producción.

Cine guerrilla (Chonewood)

Un tipo de cine ecuatoriano que contrasta marcadamente con el Nuevo Cine Ecuatoriano es el cine violento, explotador y de presupuesto ajustado radicado en el pueblo de Chone, ubicado en la provincia de Manabí. “Chonewood” probablemente está más asociado con su carismático practicante Fernando Cedeño, que ha sido llamado “el Tarantino Ecuatoriano” (Zibell, 2013) y quien, como Tarantino, dirige, produce y actúa en sus películas. Cedeño, quien se considera a sí mismo uno de los fundadores del llamado cine-guerrilla (algunos cineastas conocedores del cine militante latinoamericano rechazan el término “guerrilla” para este género de cine), afirma que este contracine se inició en 1994 con el estreno de la película de acción-suspense *En busca del tesoro perdido*. Para explicar la importancia de este género de cine, Cedeño comenta “Esto es ‘cine guerrilla’ porque estamos afuera de las reglas y las leyes y porque los actores profesionales nunca aceptarían trabajar bajo nuestras condiciones” (Visión 360, 2014). Como indica el caso del cine guerrilla, no toda esta cinematografía es glocal, en cuanto que los

consumidores primarios de Chonewood son un público regional. Cuando Cedeño expuso su trabajo en el New York Ecuatorian Film Festival hace varios años, ocasionó revuelo entre los ecuatorianos en la discusión del tipo de películas que deberían representar al país. Más allá del Mall (Alvear, 2010) se podría considerar el primer intento cinematográfico de reflejar las luchas de los cineastas ecuatorianos, incluyendo aquellos del “cine guerrilla”.

Cine comunitario

El Cine comunitario¹⁵ o cine basado en la comunidad todavía está en su infancia en Ecuador, especialmente si se lo compara con iniciativas similares en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia y Perú donde existe mayor entrenamiento, infraestructura y fondos para este modelo de producción. La recién formada Red de Cine Comunitario en América Latina y El Caribe, un grupo de libre organización de iniciativas de cine comunitario en estos y otros países (incluyendo Ecuador), ha conceptualizado este modo de producción como una práctica colectiva y horizontal en la cual las comunidades se apropian de herramientas audiovisuales para representarse a sí mismas y hacer visible sus realidades.

Hasta hace poco, la mayor parte de los cineastas comunitarios en Ecuador eran indígenas (Álvarez, 2014). Uno de estos cineastas contemporáneos indígenas es Eriberto Gualinga, de los kichwa sarayaku amazónicos. Ha dirigido varios cortometrajes como *Children of the Jaguar* (2012), una crónica de la lucha de su comunidad para evitar la perforación de pozos petroleros en sus territorios y la filosofía *kawsak sacha* (bosque viviente). En Ecuador, este modo de producción generalmente se identifica exclusivamente con los pueblos indígenas (ya que estos son denominados “comunidades”), pero también existen colectivos de jóvenes urbanos que han empezado a producir y facilitar la producción de cine comunitario. En 2015, un colectivo de jóvenes mestizos de Quito llamado El Churo dio un salto de su trabajo primariamente en radio y fundó una escuela de cine comunitario itinerante Ojo Semilla que, desde entonces, ha tenido varias residencias y congregaciones intensivas. La respuesta que dieron diversos grupos afro, mestizo e indígenas a través del país fue casi unánimemente positiva. A pesar de que las películas que salen de este género no tienen presupuesto y son producto de ciudadanos que están haciendo su primera película, argumentamos que, a futuro, con inversión apropiada, el cine comunitario puede ampliar notablemente el alcance del Nuevo Cine Ecuatoriano. Películas producidas colectivamente en el Ojo Semilla incluyen retratos documentales de artistas indígenas y músicos de la aldea indígena de Peguche, narrativas de ficción sobre la exclusión de

las mujeres en actividades tradicionalmente masculinas y un video musical de mujeres saraguro que cambian la letra de una canción popular para reflexionar sobre el machismo. Mirando hacia Colombia, como ejemplo, hay muchas iniciativas de cine comunitario cuyos documentales íntimos e interpretaciones ficticias de diversas comunidades han tenido un público amplio y han ganado importantes premios y reconocimientos (Montes de María y El Colectivo Mejoda, para nombrar apenas dos). Colombia también es la sede de varios festivales de cine comunitario como Ojo al Sancocho en Ciudad Bolívar.

Cine indígena

El cine indígena, también llamado cine de los pueblos y nacionalidades¹⁶, ha permanecido invisibilizado y a escala pequeña, pero, a pesar de eso, no es un fenómeno reciente¹⁷. Los cineastas indígenas empezaron a producir películas en los noventa y, al igual que otros tipos de películas ecuatorianas, hicieron solamente unas pocas antes de 2006 (Gómez, 2014). Eliana Champutiz, cineasta indígena, argumenta que han existido tres momentos en la cinematografía indígena en Ecuador: la “vieja guardia”, autodidactas o que aprendieron de mestizos; la segunda generación, quienes también “aprendieron haciendo” y que fueron guiados por aquellos con mayor experiencia; y una tercera generación que ha tenido acceso a una educación técnica y académica. Para Champutiz, “el cine es la posibilidad de decir, hacer y mostrar cómo vemos y cómo nos sentimos” (El Comercio, 2015). Ahora, esta importante escena de producción cultural se está profesionalizando y está liderada, parcialmente, por jóvenes mujeres indígenas. Hay un creciente número de cineastas indígenas que han logrado asistir a escuelas de cine y a posgrados y por lo tanto esperamos ver no solamente más películas hechas por cineastas indígenas, sino también una producción indígena intelectual acerca del cine indígena en un futuro próximo. Es más, cineastas indígenas de diferentes regiones y de grupos étnica y culturalmente diferentes están produciendo cine indígena (aunque el cine indígena está dominado por los kichwas de la Sierra). Aparte de los cineastas que trabajan en Quito y Otavalo, están emergiendo películas de muchas otras regiones. Alberto Muenala ha citado la existencia de más de 50 colectivos indígenas, para dar una idea del tipo de expansión por la que está atravesando esta pequeña esfera de cine (Medina Uribe, 2015). En 2015, 35 películas (ficción, documental, animación, experimental y video musical) hechas por cineastas indígenas ecuatorianos fueron proyectadas en el transcurso de cinco días durante el Festival Indígena de Cine y Video Kikinyari (la palabra kichwa para “identidad”). Este proyecto, junto con varias

películas a su interior, además de un componente ambulante, fueron financiados parcialmente por el CNCine.

Tensiones en financiamiento intercultural y plurinacional

Los cineastas indígenas y comunitarios han propugnado a favor de más fondos estatales para desarrollar sus modos de producción¹⁸. El CNCine ha buscado, parcial y no siempre exitosamente, construir un sector de cine intercultural. En sus propias palabras: “El cine ecuatoriano es un complejo nudo de realidades contradictorias, prácticas diversas y múltiples posiciones a tal grado que es indispensable hablar de los cines, una pluralidad, que se hacen en Ecuador” (CNCine, 2015). En un punto, el CNCine sí utilizaba cine indígena y comunitario de manera intercambiable pero, después de varios diálogos con practicantes de ambos, implementó una nueva categoría de financiamiento, producción intercultural, la cual incluía un concepto más general y más categorías. Ese año, los fondos fueron desembolsados, pero el jurado, que no cuenta con un solo cineasta indígena ecuatoriano, otorgó una cantidad de fondos considerablemente menor a aquella fijada por el CNCine. En una movida que se consideró controversial, el jurado devolvió USD 73 000 al CNCine a causa de una falta de proyectos que ellos sentían ameritaban el premio. En total, USD 127 000 fueron otorgados entre nueve beneficiarios, cada uno receptor de entre USD 7000 y USD 25 000 (El Telégrafo, 2015). Eliana Champutiz, miembro de la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (Corpanp), respondió que el jurado utilizó criterios tradicionales de cine y no tomó en cuenta que “estamos en un proceso de construcción de la narrativa audiovisual, otras formas de hacer y pensar el cine” (El Telégrafo, 2015). El CNCine subsecuentemente empleó esos fondos en talleres de desarrollo de capacidad de para los cineastas que aplicaron en la categoría de Cine Intercultural. Esta serie de eventos puso en primer plano varios problemas, entre ellos quiénes deciden sobre los criterios de selección y calidad de los proyectos de cine indígena y cómo el proceso de elaboración de propuestas puede ser más accesible para cineastas no tradicionales, aquellos con menos experiencia en el proceso de escritura de propuestas o entrenamiento cinematográfico formal. El asunto más grande, cómo realmente fomentar una cinematografía intercultural, es todavía un reto formidable. Desafortunadamente, en 2016, los fondos del CNCine fueron reducidos drásticamente y la mayoría de las categorías de financiamiento fueron eliminadas. Debido a los cambios institucionales en proceso, incluyendo la conversión del

CNCine a un instituto, no ha habido nuevos fondos para proyectos de cine indígena y comunitario.

Cultivando nuevos productores y públicos

Sea o no denominado un boom, el sector de cine ecuatoriano ha sido muy exitoso en poner en movimiento este campo cultural en menos de una década. Este artículo ha analizado algunos de los logros claves del sector durante la última década y también ha levantado algunos de los desafíos que le esperan. De aquí en adelante este sector necesita identificar nuevas fuentes de financiamiento en vista del decrecimiento de fondos estatales; debe cultivar nuevos creadores y nuevos públicos dentro de una ecología de cine más intercultural y plurinacional; y debe adaptarse a un nuevo ambiente mediático en todas las fases del ciclo de producción. En efecto, estos son problemas que todos los cines pequeños del mundo deben enfrentar, aún con leyes de cuotas. Todos estos asuntos requieren un cuidadoso análisis y solamente hemos topado brevemente cada uno de ellos, ahora miraremos dos asuntos interrelacionados: la cultivación de nuevos productores y la cultivación de nuevos públicos.

En cuanto al financiamiento, en primer lugar, la ley de cine no especifica cómo han de derivarse los fondos; más bien el financiamiento del cine depende de la voluntad política del gobierno. Esta voluntad y los fondos estuvieron disponibles por varios años. Pero, como en 2015 se acentuó una crisis económica principalmente a causa de la caída del precio del petróleo, cosa que impactó a las naciones OPEC en particular, el presupuesto del CNCine vio una reducción drástica. Las propuestas actuales del sector de cine incluyen la creación de incentivos tributarios para promover interés por parte del sector privado; la creación de una comisión de cine para atraer producciones extranjeras; y gravar la exhibición comercial. Estas reformas son consistentes con las estrategias de otros pequeños cines en Latinoamérica y en otras partes (Fuertes, 2014). En los últimos años, los cineastas han empezado a buscar de manera asertiva fondos mediante colaboración abierta distribuida (crowdsourcing), patrocinio corporativo, acuerdos de coproducción y otros flujos de financiamiento internacional.

El problema de exhibición nacional de cine es multifacético. A pesar de que la pantalla de cine no es la única avenida al éxito en la era digital, los multicines ecuatorianos todavía se ven dominados por películas de Hollywood. La dura verdad es que aun después de la gran inversión por parte de los cineastas y del CNCine el número de personas que van al cine ha permanecido en disminución continua después de la emoción generada cuando se estrenaron *La tigre* (Luzuriaga, 1990 y *Qué tan lejos* (Hermida, 2006). *La tigre* mantiene

el título de película ecuatoriana más taquillera domésticamente, con 250 000 espectadores durante su estreno (Donoso, 2012) y *Qué tan lejos* tuvo un público de 230 000. Una generación después, *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2012), una película relativamente popular, vendió 53 000 entradas. De hecho, de las 15 películas nacionales proyectadas en teatros comerciales entre 2006 y 2012, se vendieron 510 000 entradas. En 2012, de las 14 millones de entradas vendidas, solo el 1,4 % fue de un público que fue a ver películas nacionales (Chávez, 2014).

Al poner estos números en contexto es evidente que, a pesar de que existe una variación de tamaño en las industrias de cine latinoamericano, desde grandes industrias hasta esfuerzos artesanales incipientes, en toda la región hay condiciones adversas similares como la alta concentración de pantallas y públicos, gustos formados por Hollywood y la necesidad de adaptarse a un nuevo ámbito mediático para producir, distribuir y exhibir películas de manera efectiva. Incluso en países latinoamericanos como Argentina, Brasil y México, donde se producen hasta 50 películas por año, las películas nacionales logran tomar un 25 % del mercado en el mejor de los casos, con la mayoría de películas latinoamericanas tomando un 10 % del mercado (Fuertes, 2014).

Un asunto relacionado es quién tiene acceso a los teatros de cine, tanto en términos de asequibilidad como en términos de ubicación. El antiguo director ejecutivo del CNCine, Juan Martín Cueva, sostiene que el Estado necesita pensar en ampliar el estrecho espacio de exhibición comercial y en desarrollar un circuito alternativo para diseminar programación cinematográfica mediante televisión e internet. El CNCine ha llevado a cabo una inspección de pantallas alternativas en el país y ha financiado festivales de cine regionales junto con estrategias de exhibición innovadoras, así que no se puede decir que no existe un compromiso con el proyecto.

Al mismo tiempo, muchos ecuatorianos argumentarían que el estilo europeo de *auteur* que tienen muchas de las películas, guiones y la actuación no resuenan con la mayor parte de la población y que son las películas en sí las que deben cambiar (Cueva, 2015). En una afirmación reveladora, María Eugenia Báez, coordinadora de los Premios Colibrí, asevera que:

Tiene que haber películas ecuatorianas con las que uno pueda divertirse y comer canguil y también debe existir cine de autor, con historias íntimas y conflictos fuertes. El problema es que nos estamos olvidando del cine comercial, y no podemos cerrarnos a él, pues competimos con Hollywood. (IEPI, 2015)

Si algunas de las obras que salen de las escuelas de cine son un indicador, entonces algunos de estos jóvenes cineastas se están

alejando del estilo de autor y se están enfocando en películas de suspenso, acción y otros tipos de cine más comerciales.

Otra crítica menos visible en los medios ecuatorianos, pero que circula entre los cineastas indígenas, regionales y comunitarios, es que el público ecuatoriano quiere ver sus vidas reflejadas en la pantalla. El primer largometraje en kichwa, *Killa* (Muenala, 2017) tuvo buena acogida en espacios de cine más pequeños, incluyendo el cantón serrano de Otavalo donde la mayoría de la población es indígena. También disfrutó una tirada en cines comerciales. Cuando Ojo Semilla, la escuela itinerante de cine comunitario, proyecta películas hechas por comunidades, los lugares donde las proyectan quedan repletos. En vez de reducir este asunto a una elección entre una de dos opciones —películas de autor vs. cine estilo comercial—, proponemos que más fondos privados y estatales se inviertan en el fomento de iniciativas regionales. En 2016, la Comisión Fílmica Colombiana se enfocó en fondos para institutos de cine regionales que buscan profesionalizar a los productores locales. De modo similar, propugnamos el desembolso de más fondos para estudiantes y profesionales que proponen proyectos en sus propias provincias y comunidades. Finalmente, argumentamos que el Nuevo Cine Ecuatoriano necesita continuamente encontrar formas de traer diferentes tipos de audiencias y de creadores.

Conclusión

Este artículo plantea preguntas con respecto a lo que constituye un “cine nacional” dentro de un país tan pequeño, diverso y regionalista como lo es Ecuador en una era en la que el ecosistema mediático está cada vez más lleno de competencia. Pero seguimos optimistas en el argumento que postulamos en favor de una pequeña nación que logró poner en movimiento un sector de cine en el primer cuarto del siglo XXI, ante tanto acceso gratuito o de bajo costo a contenido extranjero, principalmente por parte de Hollywood. Argumentamos de tal manera que caracterizamos al emergente sector de cine ecuatoriano como un conjunto de esferas de cine. Entre estas está el pequeño cine glocalizado, que por lo general relata la experiencia urbana mestiza y apunta al circuito de festivales; los documentales investigativos, periodísticos y políticos; y los movimientos de cine regional (Chonewood, cine indígena, cine comunitario, entre otros).

Lo que unifica a estas esferas de cine tan distintas es el estar situadas dentro de un espacio de aspiración y competencia plurinacional, el cual hemos delineado y analizado en las páginas anteriores. La década del correísmo (2007-17), concurrente con el boom cinemático, convirtió este lenguaje en capital y en algunos aspectos trajo al primer plano la desconexión entre la retórica política y la realidad estética

que hemos discutido aquí. Enfatizamos esto no para inculpar a los cineastas ni al CNCine por estas falencias cinematográficas; como hemos señalado, el Nuevo Cine Ecuatoriano —un término que definimos ecuménicamente para que pueda abarcar todas estas esferas de cine— ha tenido logros considerables en apenas una década. Preferimos enfatizar la larga historia de estas luchas por la autodeterminación. Naturalmente, no debería sorprender que, en su mayoría, debido a su propensión por narrativas mestizas urbanas de ficción, el Nuevo Cine Ecuatoriano luche por proyectar un sentido más inclusivo de ecuatorianidad. Este ha heredado los mismos legados coloniales de racismo institucional, clasismo, sexismo y homofobia que han sido una plaga sobre Latinoamérica y el mundo y su lucha contra esta herencia será una hazaña.

Finalmente, otra contribución clave de este artículo es la recontextualización del concepto del cine menor, lo que llamamos un “pequeño” cine. A través del siglo XX, los cines menores usualmente estaban ligados a movimientos de liberación nacional, como es el caso del tercer cine. Como contraste, los cines del Ecuador en el siglo XXI son translocales y transnacionales. Los marcos teóricos que hemos postulado en cuanto al sector de cine —cines pequeños, glocalidad y plurinacionalidad— ofrecen un mapa para estudiar este tejido de pequeños cines dentro de pequeños cines, estas ruedas dentro de ruedas.

Referencias bibliográficas

- Abad, G. (2011). *El club de la pelea. Gobierno y medios, un entramado de fuerzas y debilidades. [The fight club: government and media, a framework of forces and weaknesses]*. Quito: CIESPAL
- Abdul-Jabbar, W. (2015). *Toward a minor cinema: A Deleuzian reflection on Chahine's "Alexandria Why? (1978)"*. *The Journal of North African Studies* 20 (2): 159-171.
- Alemán, G. (2009). "At the margin of the margins: contemporary Ecuadorian exploitation cinema and the local pirate market." En V. Ruétalo y D. Tierney (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and La erica* (pp. 261-274). Nueva York: Routledge.
- Álvarez, P. (2014). Ecuador. En A. Gumucio Dagron(ed.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 3.a ed. (pp. 345-369). Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Andes. (2012). *La producción del cine ecuatoriano crece un 300 %*. Andes. <http://bit.ly/2QO8gVQ>
- . (2013). *El cine en Ecuador está en crecimiento, pero ¿qué es el cine ecuatoriano?* Andes. <http://bit.ly/2XPhlzm>
- Andersson, L.G. y Sundholm, J. (2016). *Accented Cinema and Beyond: Latin American Minor Cinemas in Sweden, 1970-1990*. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 13 (3): 227-246.
- Berger, V. (2014). "Accented Co-Production": "Glocal" strategies in transnational Cuban cinema. En M. Palacio y J. Türschman (eds.), *Transnational Cinemas in Europe* (pp. 159-170). LIT, Münster: Verlag Münster.
- Bermúdez, N. (2011). *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections*. Calgary: University of Calgary Press.
- Bisbal, M. (2009). *Hegemonía y control comunicacional*. Caracas: Alfa.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chávez, K. (2014). *Guía para la creación de una productura independiente de documentales audiovisuales en el Ecuador*. Tesis de pregrado. PUCE, Quito. <http://bit.ly/2XFYfLM>
- Chuji, M. (2008). *Diez conceptos básicos sobre plurinacionalidad e interculturalidad*. ALAI-América Latina en Movimiento 9. <http://bit.ly/37xNccf>

- Copertari, G. y Sitinsky, C. (2016). El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. (2015). El Consejo Nacional de Cinematografía en Cumplimiento con la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública, Informa a la Ciudadanía sobre su Gestión Correspondiente al año 2016. www.cineyaudiovisual.gob.ec
- Coryat, D. (2015), Extractive politics, media power, and new waves of resistance against oil drilling in the Ecuadorian Amazon: The case of Yasunidos. *International Journal of Communication* 9: 3741-3760.
- Criollo, F. (2015). El Cine de los pueblos indígenas, en un Festival. El Comercio, 15 de marzo 2015. <http://bit.ly/2OGwMpd>
- Cueva, J. M. (2015). Cine se escribe con s. En Memorias de gestión 2013-2014. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. <http://bit.ly/33cU9fu>
- Deleuze, G. (1989). *The Time-Image (Cinema)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1986). *Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De la Vega, P. (2015). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006: Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Fundación Gescultura.
- Donoso, X. (2012). Día del cine ecuatoriano: ¿Conocen las películas ecuatorianas más taquilleras? Cinerama. <http://bit.ly/2rnOqpG>
- El Comercio (2015). “El cine de los pueblos indígenas, en un Festival.” 15 de marzo de 2015. <http://bit.ly/2OGwMpd>
- El Telégrafo (2015). El CNCine apostará a mejorar calidad, circulación y diversidad de la producción. 4 de marzo de 2015. <http://bit.ly/2seaBPJ>
- Fuertes, M. (2014). Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: El caso de la cinematografía. En M. Fuertes y G. Mastrini (eds.), *Industria cinematográfica latinoamericana* (pp. 23-62). Buenos Aires: La Crujía.
- Gettino, O. y Solanas, F. (1969). *Towards a third cinema*. *Tricontinental* (14): 107-142.
- Gómez Semanate, N. R. (2014). *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador* (tesis). Universidad Central del Ecuador, Quito

- Gumucio Dagrón, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. 3ra ed. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Gunning, T. (1991). Towards a minor cinema. *Motion Picture* 4: 2-5.
- Hansen, M. (1999). Classical cinema as vernacular modernism. *Modernism/modernity* 6 (2): 59-77.
- Herrería, P. S. (2009). Apuntes sobre una época: El contexto nacional en torno al nacimiento de Asocine. , pp. 1-7, <http://bit.ly/34bMgYV>
- Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual (IEPI). (2015). El desafío del cine ecuatoriano es ganar espectadores. IEPI, 6 de mayo. <http://bit.ly/2OEVSET>
- King, J. (2000). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Nueva York: Verso.
- Klein, C. (2007). Kung Fu Hustle: Transnational production and the global Chinese-language film. *Journal of Chinese Cinemas* 3: 189-208.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: Realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- . (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- . (2017). Video indígena, autoridad etnográfica, y alteretnografía. *Maguaré* 30 (2): 17-45.
- Luzuriaga, C. (2014). La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera? *El Telégrafo*, 11 de agosto 2014. <http://bit.ly/35rH2bN>
- Martin-Jones, D. (2011). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Medina Uribe, P. (2015). Interview with Alberto Muenala. *Africasacountry*. <http://bit.ly/2QLK3j1>
- Pineda, Ó. (2013). Hay que salir de esa burbuja, la del boom del cine ecuatoriano (entrevista con Juan Martín Cueva). *El Telégrafo*, 30 de mayo. <http://bit.ly/2QO9eBs>
- Poblete, J. (2004). New national cinemas in a transnational age. *Discourse* 26 (1-2): 214-234.
- Podalsky, L. (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Nueva York: Palmgrave.
- Queipo, I. (2013). *Directory of World Cinema: Latin America*. Wilmington: Intellect Books.

- Rao, S. (2010). "I need an Indian touch": Glocalization and Bollywood films. *Journal of International and Intercultural Communication* 3 (1): 1-19.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En E. Featherstone, M. S. Lash y R. Robertson (eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). Thousand Oaks: Sage.
- Ross, M. (2010). Audiovisual laws and legal intervention in South American cinematic culture. *International Journal of Cultural Policy* 16 (4): 418-432.
- Roudometof, V. (2016). *Glocalization: A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Santaolalla, I. (2007). A case of split identity? Europe and Spanish America in recent Spanish cinema. *Journal of Contemporary European Studies* 1: 67-78.
- Shaw, L. y Dennison, S. (2005). *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson: McFarland & Co.
- Stam, R. (2003). Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity. En A.R. Guneratne and W. Dissanayake (eds.), *Rethinking Third Cinema* (pp. 31-48). Londres: Routledge.
- USC Annenberg. "It doesn't get better: No change for female, black, or Asian film directors in a decade." February 1, 2017. <http://bit.ly/2XFsp1V>
- Venkatesh, V. (2016). *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press
- Visión 360. (2014). Programa 33: "Cine de guerrilla". *Visión 360*, bloque 3. <http://bit.ly/35vWtzM>
- Wong, K. (2012). *Whose National Music? Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador*. Filadelfia: Temple University Press.
- Zibell, M. (2013). La descabellada historia del Quentin Tarantino ecuatoriano. *BBC Mundo*, 15 de mayo. <https://bbc.in/2XI2yWS>

Filmografía

- Alvear, M. (2010). *Más allá del Mall*. Ecuador: Ochoymedio/Mariana Andrade/RTV.
- Álvarez, P. (2009). *A cielo abierto, derechos minados*. Ecuador: Comisión Ecuémica de Derechos Humanos.
- . (2015). *Javier con I Íntag*. Ecuador. Pocho Alvarez

- Andrade, D. y Hoeneisen, A. (2005). *Esas no son penas*. Ecuador: Verónica Andrade y Anahí Hoeneisen.
- . (2015). *Ochentaisiete*. Ecuador/Argentina/Alemania: La Maquinista, La Facultad, Doménica Films.
- Andrade, J. (2012) *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, Ecuador: Punk S.A.
- Araujo, D. (2014). *Feriado*. Ecuador/Argentina: Lunafilms Audiovisual/CEPA Audiovisual/Abaca Films.
- Barragán, A. C. (2016). *Alba*. Ecuador/México/Grecia: Caleidoscopio Cine.
- Barriga, R. y M. Ortega. (2014). *El secreto de la luz*. Ecuador: Doc Tv.
- Cedeño, F. (1994). *En busca del tesoro perdido*. Ecuador: Independiente.
- Chow, S. (2004). *Kung Fu Hustle*. Hong Kong: Columbia Pictures Film Production Asia.
- Cordero, S. (1999). *Ratas, ratones, rateros*. Ecuador: Lisandra Rivera.
- . (2016). *Sin muertos no hay carnaval*. Ecuador/México/Alemania: Carnaval Cine, Aktis Film Production, Digital Images GmbH.
- Estrella. (1975). *Quién mueve las manos*. Ecuador: Nacional.
- Gaviria, V. (1990). *Rodrigo D: No futuro*. Colombia: FOCINE.
- . (1998), *La vendedora de rosas*, Colombia: Producciones Filmamento.
- González Inárritu, A. (2000). *Amores perros*. México: Compañía de Fomento Cinematográfico/FOCINE/Fotoclub-76/Producciones Tiempos Modernos.
- Guerra, C. (2009). *Los viajes del viento*. Colombia/Argentina/Alemania/Holanda: Cine Ojo/Ciudad Lunar Producciones/Ibermedia/Universidad Nacional de Colombia/ZDF/Arte/Razor Film/Volya Films.
- Guayasamín, G. (1975). *El cielo para la Cushi, caraju*. Ecuador.
- Guayasamín, P. y Guayasamín, I. (1980). *Los hieleros del Chimborazo*. Ecuador: Centro de investigación y cultura del Banco Central.
- Gualinga, E. (2012). *Children of the Jaguar*. Ecuador: Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku/Amnistía Internacional.
- Hermida, T. (2006). *¿Qué tan lejos?* Ecuador: Corporación Ecuador para Largo.
- . (2011). *En el nombre de la hija*. Ecuador: Corporación Ecuador para Largo.

- Izquierdo, J. (2016). Un secreto en la caja. Ecuador/España: Caleidoscopio Cine, La Futura, Ostinato Cine.
- Larrea Arias, J. y Laurini, T. (2010). Porqué murió Bosco Wiscum. Ecuador: Lluvia Comunicación.
- León, A. (2013). Mono con gallinas. Ecuador/Argentina: Dominio Digital/ Trivial Media.
- Luzuriaga, C. (1990). La tigra. Ecuador/México: Grupo Cine/Pocho Álvarez.
- Muenala, A. (2017). Killa. Ecuador: Runa Cinema/ Corporación Rupai.
- Nieto Wenzell, D. (2012). La llamada, Ecuador/Argentina/Alemania: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Utópica Cine/ Xanadu Films.
- Restrepo, M. F. (2011). Con mi corazón en Yambo. Ecuador: Yorestudio.
- Rivera, L. y Sarmiento, M. (2013) La muerte de Jaime Roldós. Ecuador/ Argentina: La Maquinita.
- Rueda, M. (2016). UIO: Sácame a pasear. Ecuador: Ella También Films/ Cinema Co. S.A.S.
- San Miguel, A. (1924). El tesoro de Atahualpa. Ecuador: Ecuador Film Company.
- Sanjinés, M. (1977). ¡Fuera de aquí! Ecuador: Grupo Ukamau Bolivia/ Departamento Cine ULA Venezuela/Universidad Central del Ecuador/Universidad de Los Andes Venezuela.

Notas

- 1** Hablamos de un “sector” o “campo” en lugar de una “industria”, ya que el segundo es a lo que se aspira llegar. Adicionalmente, aunque ahora el campo es cinematográfico y audiovisual, usamos el término ‘cinematográfico’ para demarcar el sector cinematográfico de otras áreas audiovisuales.
- 2** Es muy temprano aún para comentar sobre el efecto de estos cambios.
- 3** Por ejemplo, la planta andina de la quinoa, cuyas semillas son comestibles, ha sido hibridizada por la gastronomía de Europa y Norteamérica.
- 4** Citado en El Telégrafo, 12 de octubre 2011. Cabe mencionar que las cifras de estos censos a menudo son imprecisas, ya que el número de las personas indígenas y afrodescendientes suele ser subestimado.
- 5** Este contexto claramente abarca casi todas las esferas de producción cultural, no solamente el cine.

- 6 “Supuesto cine independiente” porque el término “cine independiente” siempre ha sido debatido. Por ejemplo, en 1993, Disney adquirió el estudio Miramax, que era conocido por su producción muchas películas americanas preeminentes y de bajo presupuesto en los ochenta y noventa.
- 7 La tesis de Hansen es una refutación a la teoría estructuralista del cine clásico de Hollywood postulada por Bordwell (1997).
- 8 Por consiguiente, una literatura menor tiene las siguientes tres características: está escrita en un idioma “mayor” o colonial, sus practicantes suelen constar de personas que pasaron de un espacio invadido al espacio de los colonizadores; por definición tiene metas políticas ya que tiene como fin activar grupos de personas que también son liminales o marginalizados como en el caso de Kafka, de nacimiento checo, un judío de habla alemana que escribía en alemán para la población judía de Europa central; y tiene valores enunciativos y colectivistas en cuanto que habla por un grupo hasta entonces silenciado. En su análisis original, Kafka escribió “en las pequeñas naciones [una literatura menor debería complementar] una conciencia nacional que a menudo está inerte y en un proceso perpetuo de desintegración” y por lo tanto debe servir la función colectivista al revitalizar a personas oprimidas. (Citado en Abdul-Jabbar, 2015, 161).
- 9 Los pueblos y nacionalidades del Ecuador consisten de grupos indígenas milenarios, afrodescendientes y montubios.
- 10 Cine de los pueblos y nacionalidades es una designación general que busca incluir todos los grupos étnicos del Ecuador. En 2015, este concepto se convirtió en una categoría de financiamiento oficial para los premios del CNCine.
- 11 Actualmente está siendo rehecha por el cineasta radicado en Manabí Fernando Cedeño (El Universo, 2017).
- 12 CNCine, Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial.
- 13 De acuerdo con el CNCine (2015), 56 largometrajes (ficción y documentales) ecuatorianos fueron proyectados en salas de cine comerciales entre 2007 y 2015; dos en 2007; tres en 2008; cinco en 2009; tres en 2010; cuatro en 2011; seis en 2012; 13 en 2013; 16 en 2014 y 5 en 2015.
- 14 Esta lista abarca los programas más notables. Hay varias otras universidades e institutos que ofrecen cursos de cine.
- 15 En Ecuador, cine comunitario es un género de cine separado de medios comunitarios; el segundo a menudo se refiere producción de televisión y radio.

- 16** Es importante notar que los afroecuatorianos son uno de los pueblos ecuatorianos, aunque la producción por parte de los afroecuatorianos es mínima, aún menor que la de otros cines pequeños.
- 17** Cine indígena debe diferenciarse de “cine indigenista”, ya que el segundo trata con temas indígenas pero no es hecho por cineastas indígenas.
- 18** No todos los cineastas indígenas se identifican como cineastas “comunitarios”, ya que muchos de ellos trabajan con modos de producción más convencionales. Ambos campos concuerdan en que los términos “comunitario” e “indígena” se solapan en varios aspectos, pero que no pueden fusionarse.

Información adicional

Cómo citar: Coryat, D., Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. En post(s), volumen 5 (pp. 70-101). Quito: USFQ PRESS



Disponible en:

[/articulo.oa?id=27150212715021005](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Diana Coryat, Noah Zweig

Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional

post(s)

vol. 5, p. 70 - 101, 2019

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797 / **ISSN-E:** 2631-2670

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)