



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN
INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

Maestría en Ciencias Políticas

Ley de Cine en el Ecuador.

Políticas públicas de cinematografía y audiovisual (2006-2019)

Estudiante: Yazmín Echeverría

Directora: Marina Moguillansky

Quito – Ecuador

2023

Índice	
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo 1. Imágenes invisibles. Los inicios del cine ecuatoriano	13
1.1. Producción cinematográfica anterior a la Ley.....	13
1.2. Los comienzos de una política pública para el cine	16
1.3. Profesionalización y diversificación del cine nacional	21
Capítulo 2. Institucionalidad de la cinematografía nacional	30
2.1. Estrenando una nueva Constitución	31
2.2. Ley de Fomento del Cine Nacional.....	35
2.3. Institucionalidad del cine nacional.....	37
2.4. Cinematografías de circulación paralela.....	42
2.5. Datos cuantitativos de producción audiovisual ecuatoriana (2007-2016)	49
Capítulo 3. Transición institucional de la cinematografía nacional	58
3.1. La nueva Constitución en marcha: reconfiguración del aparato estatal	59
3.2. Regularización de la Cultura.....	63
3.3. Cambio de marco normativo y tensiones sociales.....	67
3.4. Transición institucional: avances y retrocesos.....	71
3.5. Fusión institucional y perspectiva de economía naranja	77
3.6. Datos cuantitativos de la producción audiovisual ecuatoriana (2007-2019)	81
3.7. Análisis de la transición institucional.....	87
Conclusiones	98
Bibliografía	106
Anexos	

Agradecimientos

Agradezco a mi directora de tesis por su acompañamiento, sin su ayuda el proyecto de tesis se hubiera caído hace mucho tiempo.

A los investigadores que precedieron el tema desarrollado, puesto que sin su trabajo previo no hubiera podido articular todos los temas que me interesaban.

A mi hermana, gestora cultural cuya determinación me guió al estudio del cine ecuatoriano.

También a mi madre, cuyos sacrificios y esfuerzos constantes me dieron el privilegio de seguir aprendiendo.

A mi esposo, por ser la persona que me contiene cada vez que caigo en desesperación y pierdo toda esperanza.

Introducción

El Ecuador tiene un período de 17 años de experiencia en la incorporación de políticas públicas enfocadas al sector audiovisual. Desde la emisión de la primera Ley de Fomento a la Cinematografía Nacional en el 2006, y el levantamiento del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) como entidad rectora, hasta la actualización de la normativa con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura en el 2016 y la sustitución del CNCine por el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). Durante este periodo de tiempo, el cine ecuatoriano ha sido capaz de sostenerse mediante la conformación de marcos normativos y legales que reconocen al cine y al audiovisual como prácticas culturales encargadas de contribuir al fortalecimiento de las expresiones culturales y al resguardo del patrimonio intangible de la identidad nacional. Al mismo tiempo, las normativas resaltan la importancia que tiene la producción cinematográfica en la consolidación de empresas que generan trabajo e ingresos económicos para el país, reconociendo en el cine, una doble valoración: como práctica cultural y como producto comercial.

A pesar de que las políticas cinematográficas permitieron alcanzar un promedio estable de estrenos anuales y generaron varios espacios de circulación de productos audiovisuales, el cine ecuatoriano todavía arrastra diversos problemas para consolidarse como una industria cultural sólida reconocida en su mercado interno, como el bajo interés que despierta en el público ecuatoriano y la dificultad de recuperar los costos de producción para la mayoría de películas nacionales.

Al igual que el resto de las industrias de cine de América Latina, la industria ecuatoriana creció al calor de las políticas públicas dirigidas a la asignación de ayudas económicas, no solo para asegurar un nivel de producción sino, para garantizar la diversificación de los contenidos y de imágenes, haciendo que la producción fuera cada vez más dependiente de las ayudas económicas.

La presente investigación tiene como objetivo analizar las políticas cinematográficas en el Ecuador, desde el 2007 hasta el 2019, periodo en el cual el país inicia una fase de institucionalización de la actividad cinematográfica mediante la implementación de los marcos legislativos emitidos desde el 2006. Dicho proceso, agregó mecanismos enfocados a formalizar todos los aspectos de la producción audiovisual. La investigación muestra que, con la actualización de la Ley del 2006 a través de la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura del 2016, la institucionalidad del cine en el país también tuvo que modificarse,

puesto que el cambio de ley implicaba un cambio de discurso respecto a la intervención del Estado en la cultura. Ello se dio en un contexto de cambios políticos profundos, marcados por el arribo de una nueva fuerza política, la creación de una nueva Constitución y la formación de nuevas instituciones públicas que proponían otra perspectiva acerca de estas políticas.

Como primer paso, en este trabajo realicé un registro descriptivo de los mecanismos institucionales que fueron conformados con ambos marcos legales, con el fin analizar y registrar los cambios, diferencias, semejanzas, tensiones, avances y retrocesos que fueron ocasionados por dicha transición, tanto en el funcionamiento de la institución como en las repercusiones que ésta tuvo en el campo audiovisual. Para poder entender el porqué de la intervención estatal en ámbitos culturales, es necesario aclarar que, en la actualidad, la producción cultural se ha convertido en una fuente consolidada de generación de ingresos económicos y de puestos de trabajo. Esta transformación del campo cultural hacia la producción de bienes culturales dirigidos a la comercialización, ha visibilizado la necesidad de intervención estatal no solo desde un aspecto regulador, sino también, como promotor, auspiciante e inversor de dichos productos.

El cine como industria cultural

Para analizar la producción de bienes culturales me remito al concepto de “industrias culturales” acuñado por Theodore Adorno y Max Horkheimer en el libro *La Dialéctica de la Ilustración* (1948) para hacer referencia a la producción de bienes culturales en masa, como la música, el cine, la televisión, la publicidad, etc. Dichas industrias se caracterizan por la producción de bienes culturales estandarizados, dirigidos a un público masivo y homogéneo, puesto que, según los autores, este tipo de industrias fomentaban la “estandarización cultural” al convertir a la cultura en una mercancía, no solo se vaciaba el valor intrínseco de la cultura, sino que, se perdía su potencial crítico y reflexivo. De este modo, la cultura de masas evidenciaba que los contenidos culturales eran producidos, no en una esfera espontánea de las masas, sino en la emergencia de medios masivos de difusión, en donde el capital tenía una influencia cada vez mayor. En los años 1970 el concepto de industrias culturales se alejó de su interpretación negativa, para integrar el estudio sobre los distintos procesos de producción, distribución y consumo de contenidos culturales, respecto las repercusiones que su circulación tenía en grupos sociales, procesos de transnacionalización y modalidades de intervención tanto pública como privada (Fuentes y Mastrini, 2014, 12).

Para una definición más actual de industrias culturales remitiré al investigador español Ramón Zallo que considera a las industrias culturales como “un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente, a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo, 1988: 48).

Debido al carácter simbólico y cultural de este tipo de industrias, se requiere analizar el rol del Estado y los canales de intervención por medio de la generación e implementación de políticas culturales. En este segmento, se retoman las premisas desarrolladas por García Canclini en *Políticas culturales en América Latina* (1987), publicación en la que resalta que, el crecimiento de los países no puede evaluarse únicamente, por índices económicos y, que el avance conjunto de toda la sociedad no puede ser dejado a cargo de elites sociales o a merced de la iniciativa empresarial. Para alcanzar adecuados niveles de desarrollo en los países de América Latina, es necesaria la incorporación de políticas públicas culturales (García Canclini, 1987) que tengan como fin el fortalecimiento de las identidades culturales propias, las mismas que deben poder incluirse en el proceso de globalización cultural impulsada por las industrias culturales internacionalizadas.

Canclini insiste en la importancia de promocionar las manifestaciones culturales locales, no solo desde la implementación de políticas públicas sino, desde el fortalecimiento de coordinación de agentes culturales, gobiernos y empresas. La propuesta de Canclini establece un esquema de seis paradigmas o tipos ideales de política cultural que toman en cuenta distintos tipos de acción política y económica, agentes sociales que sustentan dichos modelos y formas sistemáticas de relación entre política, cultura y el desarrollo cultural. Los seis modelos de política cultural propuestos por el autor son: mecenazgo cultural, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización neoconservadora, democratización cultural y democracia participativa (García Canclini, 1987). Cabe mencionar que, en la práctica, las políticas culturales no necesariamente pertenecen a un único paradigma, sino que pueden entremezclarse e integrar características de varios.

La repercusión e influencia de las propuestas que cuestionan el rol del Estado en la generación de parámetros no económicos para medir el desarrollo de las poblaciones, puede ejemplificarse en la aplicación de tratados internacionales como “La declaración universal de los Derechos Humanos” de 1948, “Pacto Internacional sobre Derechos Civiles y Políticos” y del “Pacto Internacional sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales”,

ambos firmados en 1966. Estos convenios internacionales comprometieron al Estado a la ejecución de políticas culturales justas, democráticas y eficientes. La implementación práctica de los acuerdos se concretó con la creación de los Ministerios de Cultura en varios países de América Latina significando la constitución del área cultural desde una visión institucionalizada. Según Canclini, este proceso de re-ubicación de la cultura dentro de la esfera política implicaba una nueva forma de concebir la cultura, ya no como posesión exclusiva de las elites, sino (en un sentido más antropológico) como formas de socialización, cohesión social y producción de prácticas culturales que están presentes en toda sociedad y, que poseen un aspecto potencialmente transformador de las mismas (García Canclini, 1987).

Para abordar el concepto de política cultural, se vuelve necesario analizar y describir dos conceptos de manera simultánea: política (en tanto término de política pública) y cultura. Si bien existe una amplia gama de definiciones, se retoma la definición desarrollada por Oscar Oszlak y Guillermo O'donnell quienes afirman que una política pública es la toma de posición del Estado frente a una cuestión socialmente problematizada (Oslak y O'donnell, 1981). De este modo, la política estatal es considerada como el conjunto de acciones (u omisiones) del Estado, que determinan su forma de intervenir en una cuestión que concita la atención de otros actores de la sociedad civil, lo cual, significa posicionar al Estado como un actor (entre otros), que forma parte del surgimiento, tratamiento y resolución de problemáticas sociales. Bajo esta perspectiva de intervención estatal, también es necesario enfatizar que, las políticas públicas no son el resultado de un proceso lineal, siempre coherente y sin tensiones, sino que, son objeto de un proceso social y político que configura su marco de acción de forma constante (Tamayo Sáez, 1997).

En cuanto a las tensiones en la gestión de la cultura, remito al concepto de campo como “la presencia simultanea de varios grupos (...); nos remite al modelo de campo magnético, lugar de equilibrio inestable entre fuerzas que se oponen.” (Sorlin, 1985, 70). De este modo, cuando se refiere a campo cinematográfico o, a sector audiovisual se describe al conjunto de las relaciones, parcialmente conflictivas, que estan presentes entre gestores, creadores, y profesionales que exigen una mayor capacidad de decisión sobre el diseño de los mecanismos legislativos que regulan la producción cultural.

Adicionalmente, para referirnos a la ejecución de las políticas públicas dentro del ejercicio de actividades culturales, refiero al concepto de gestión cultural, entendida como la gestión y/o administración de recursos para alcanzar objetivos determinados (Bernárdez,

2003). Desde esta perspectiva, es importante visibilizar la relación entre Estado y cultura como una relación contradictoria, debido a la propia naturaleza unificadora, ordenadora y homogenizante que supone el Estado versus la Cultura como acto artístico, una manifestación de diversidad, imaginación y criticidad frente a concepciones de orden y control.

En esta relación entre el manejo o la gestión de actividades culturales y creativas se abren algunas discusiones respecto al papel del Estado como el actor que interviene directamente, en la implementación y ejecución de las políticas. Por ejemplo; autores como Landi consideran que la política cultural puede confundirse fácilmente, con el “gobierno político de la cultura” (Landi, 1984), como si la cultura fuera manejada y dirigida por las instituciones estatales, lo cual, implica la eliminación del carácter transformador y diversificador de las manifestaciones o producciones culturales. Por el contrario, Wortman, sostiene que la intervención de un Estado democrático en el campo cultural, supone la apertura de espacios capaces de incentivar tanto la creación como la relación entre artista y público, una relación que debe ser garantizada por el Estado a través de apoyos económicos (Wortman, 1996) y movilizándolo recursos físicos para la debida circulación de dichas producciones culturales.

Las políticas culturales pueden pensarse en su evolución histórica, como hace Rubens Bayardo, quien distingue tres momentos históricos de las políticas culturales. El primero orientado al desarrollo de las artes, la conservación del patrimonio y la ampliación del acceso a la cultura legitimada (o alta cultura). El segundo momento refiere al cuestionamiento de las concepciones y los usos habituales de las instituciones culturales, la ampliación de esta esfera a la educación formal y no formal, la comunicación y las industrias culturales. Por último, aparece la preocupación por analizar las dimensiones simbólicas y subjetivas que vinculan la cultura con políticas de desarrollo (Bayardo, 2010). Actualmente, incluso se puede vislumbrar el surgimiento de un cuarto momento de política cultural que se centra en la promoción de la diversidad cultural y de la justicia social, con el reconocimiento de comunidades indígenas a favor de una concepción pluralista del Estado.

El diseño metodológico

Con estos conceptos sobre política pública cultural, la investigación se enmarca en el estudio de las políticas cinematográficas en tanto políticas culturales. Sin embargo, considero que el cine ha mantenido ciertas particularidades en torno a su desarrollo de su

industria, puesto que su producción incluye una cadena de procesos necesarios para su finalización, los cuales, conforman sectores interdependientes pero separados entre sí (producción, circulación, distribución, reproducción), una característica que no se aplica a otros bienes culturales. Debido a esta especificidad de la industria cinematográfica, el desarrollo de cinematografías nacionales ha necesitado legislaciones específicas que, además, han creado instituciones públicas determinadas que se mantienen separadas de los demás organismos de políticas públicas culturales.

El estudio de los paradigmas relacionados a políticas públicas culturales y a gestión cultural, permitieron identificar la evolución de un tipo de discursividad que fue integrada dentro de los marcos legislativos de las políticas cinematográficas ecuatorianas y que, posteriormente, fueron implementadas mediante mecanismos institucionalizados, los mismos que operan en una relación de tensión entre la libre creación artística y el aspecto técnico/administrativo de la misma.

Para el desarrollo de la tesis se realizó un exhaustivo trabajo de investigación y análisis de los documentos legislativos como la Ley de Fomento a la Cinematografía Nacional (2006), planes de desarrollo nacional, Ley Orgánica de Cultura (2016), la Ley Orgánica de Comunicación y plan nacional del buen vivir, esto con el fin de analizar el tipo de discurso oficial en torno a la cultura (de forma general) y al cine (en particular) como actividades económicas y como generadores de valores simbólicos. Por otro lado, se incluyó la manera en la cual se trataba al cine desde una perspectiva institucional formal, cuáles eran los argumentos con los cuales el Estado declaraba y defendía el desarrollo cinematográfico ya fuera desde un discurso patrimonialista, democrático, o desde la defensa de la diversidad cultural.

Posteriormente, se recopiló datos cuantitativos que me permitiesen ver las condiciones materiales del cine en el país: los montos asignados mediante el Fondo de Fomento, número de beneficiarios del Fondo, cantidad de películas estrenadas en salas de cine, etc. Si bien, la mayoría de datos fueron otorgados por el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), los datos no estaban actualizados y en algunos indicadores no existía información oficial. La dispersión de la información requirió de una revisión exhaustiva respecto a los nombres de los proyectos beneficiarios, las fechas de estreno y los lugares de circulación de los mismos, etc., con el objetivo de verificar toda la información obtenida mediante fuentes secundarias de información, como periódicos, revistas, o suplementos de espectáculos. Esto fue uno de los primeros inconvenientes que se hallaron en el campo; la

falta de sistematización ordenada y periódica respecto a información relacionada al cine nacional.

Cabe recalcar también, el contexto de pandemia de COVID-19 que suspendió la actividad de todas las instituciones públicas del país, especialmente, las relacionadas con solicitudes de información, puesto que las bases de datos y los archivos se encontraban de manera física en los edificios institucionales.

De forma paralela, investigué sobre la participación y el nivel de incidencia que tuvieron las asociaciones de profesionales o gremios que participaron en la construcción de propuestas para la actualización de la Ley del 2006, no solo dentro de espacios de participación institucional, sino desde la generación de encuentros autogestionados por realizadores pertenecientes a ciertos colectivos. Considero oportuno mencionar que, la vinculación que logré establecer con algunos representantes del cine ecuatoriano, ya sea desde el sector dedicado a la realización o desde el sector académico, ha sido gracias al trabajo de mi hermana mayor, Sarahí Echeverría, como directora, productora y fotógrafa de algunas producciones nacionales, algunas de ellas, estrenadas en salas y otras, difundidas en espacios alternativos. Esta vinculación me permitió recopilar documentación actualizada sobre los pronunciamientos de las organizaciones, gremios y asociaciones logradas durante todo el periodo de debate legislativo, y también, durante el proceso de implementación de la Ley Orgánica de Cultura del 2016 y la transición institucional hacia el ICCA.

Adicionalmente, también recalco mi propia cercanía con el campo cinematográfico, puesto que fui beneficiaria de la convocatoria del Fondo de Fomento Cinematográfico del 2015 en la categoría de Investigación y Publicación, una premiación que me permitió involucrarme de forma cercana al sector y lograr una publicación centrada en el análisis sociológico de 45 años de producción audiovisual ecuatoriana, desde 1970 hasta el 2015. Además, ser beneficiaria, me facilitó el relacionamiento con servidores públicos de la institución, quienes me brindaron de forma muy amable y colaborativa, toda la información que requería para la tesis, y me brindó una experiencia directa respecto a los requerimientos legales de participación, rendición de cuentas, presupuesto, manejo de gastos, justificaciones, etc., que conllevaban ser beneficiaria de un contrato con la institución.

Finalmente, considero que analizar el cine nacional como parte esencial de pensarnos a nosotros mismos como sociedad, no es independiente a analizar la estructura con la cual se hace cine. Es por esto que, creo indispensable brindar una herramienta humilde pero

concreta, que analice el tipo de políticas públicas cinematográficas en el país, las temáticas que abrió (o cerró) a debates y discusiones, las problemáticas que quedaron por fuera del marco legal de las mismas, la forma en las cuales, fueron incluidas o tratadas dentro del sistema institucional y, por último; las innovaciones que fueron integradas en el nuevo marco legislativo del 2016.

Esto, con el propósito de construir, de manera histórica y dando cuenta del proceso de transición de un marco institucional a otro, la forma en la que se hacía y se hace cine en el país, la estructuración y las herramientas que lo condicionan. Considero, además, que recopilar dichas condiciones y sus respectivas transformaciones ayuda a historizar el desarrollo cinematográfico, que es una de las necesidades más urgentes que tiene el Ecuador con respecto al cine.

La estructura de la tesis

La presente investigación retoma el análisis de las políticas cinematográficas ecuatorianas, con el fin de registrar los mecanismos implementados por la institución para el fortalecimiento y la promoción del cine y del audiovisual nacional. Para ello, el texto se presenta en tres capítulos que reconstruyen el desarrollo del sector audiovisual ecuatoriano.

El primer capítulo se centra en las estrategias de realización cinematográfica previas a la implementación de una política pública específica, describiendo las características del campo audiovisual y los métodos a los que recurrían los realizadores, tanto para concretar la producción, como para promocionar la circulación de las películas, enfatizando la idea de desamparo estatal y la invisibilización del sector. En este apartado, se detalla la fragilidad de la producción nacional y se reseñan las principales películas ecuatorianas que dieron paso a visibilizar las necesidades de apoyo estatal. En este capítulo mostramos que el cine ecuatoriano en sus comienzos dependió únicamente de la iniciativa y dedicación de personas particulares muy comprometidas con el desarrollo cultural.

El siguiente capítulo se inicia con el contexto político de la reconfiguración de fuerzas políticas en el país y la reestructuración del Estado con la aprobación de una nueva Constitución. Aunque la primera Ley de cine en el país se sancionó un año antes del proceso constituyente, la fundación institucional del cine fue en buena medida, paralela a la reconfiguración discursiva y al crecimiento del aparato estatal. En este capítulo se narra el proceso que dio paso a la primera ley de cine nacional y se describe la Ley. Luego se presenta al CNCine como la primera institución encargada de regular el fomento y control

a la producción cinematográfica. Como cierre del capítulo se analiza el impacto de la Ley durante el periodo de vigencia (2006-2016), por medio de datos cuantitativos sobre el cine ecuatoriano: presupuesto del Fondo, número de beneficiarios, categorías, estrenos anuales comerciales y no comerciales, número de festivales o muestras financiadas por la institución, etc.

En el tercer y último capítulo se realiza un análisis político que compara el diseño y la aplicación efectiva de los nuevos poderes del Estado, una estructura que despertó múltiples críticas de politólogos, académicos y profesionales de diversas áreas. El objetivo de este apartado se centra en evidenciar la relación contradictoria entre los fundamentos promulgados en la nueva Constitución y la aplicación de políticas que, “en nombre de la ciudadanía, cerraron los canales de participación y se estableció un control vertical de la sociedad” (Pachano, 2021,99). En este contexto de reconfiguración del Estado, la institucionalidad del cine tuvo que afrontar varios retos, debido a la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura (2016), que modificó la estructura institucional del campo audiovisual. El debate sobre la actualización de la normativa evidenció tensiones entre la nueva institución y el sector audiovisual. Para analizar el impacto de la nueva legislación, se presentan los mismos indicadores cuantitativos del capítulo anterior, integrando los años de gestión pública durante el proceso de transición institucional (2017-2019). Para cerrar el último capítulo, se exploran las repercusiones que tuvo la transición institucional del cine y del audiovisual, con el objetivo de evidenciar si las instituciones fueron capaces de ejecutar los objetivos propuestos en las políticas públicas y, sumar algunas percepciones respecto a las consecuencias del proceso de institucionalización en el sector audiovisual después de 13 años de ejecución de políticas cinematográficas.

Capítulo 1. Imágenes invisibles. Los inicios del cine ecuatoriano

Los comienzos del cine en Ecuador se remontan a principios del siglo XX como en el resto de los países de América Latina. Sin embargo, el país demoró más que otros en llegar a tener una producción regular de largometrajes. En este capítulo desarrollo los antecedentes de la industria del cine ecuatoriano, en particular en las décadas previas a la aprobación de la Ley de Fomento al Cine Nacional de 2006. Presentaré a los principales realizadores y al fenómeno del cineclubismo en el país, que constituye un importante antecedente. Exploraré las prácticas que utilizaban los realizadores tanto para concretar la producción como para promocionar la circulación de sus películas. En estas décadas previas los cineastas planteaban la idea de desamparo estatal, por la inexistencia de una política pública cultural en general y la invisibilización del quehacer cinematográfico nacional.

En el primer apartado me dedico a reconstruir la producción de cine en Ecuador desde 1970 hasta comienzos de los años 2000, enfatizando las principales características del campo cinematográfico nacional y los procesos de vinculación de los agentes, especialmente, dentro de un contexto social bastante cambiante, debido a la crisis económica y a la creciente movilización social impulsada por el movimiento obrero y el movimiento indígena. En este marco, los cineastas tuvieron nuevos procesos de profesionalización que diversificó la calidad de las filmaciones y el tipo de narraciones, las cuales, lograron mostrar el malestar social presente en la sociedad ecuatoriana mediante películas que fueron ampliamente reconocidas. Estas películas fueron indispensables para visibilizar la importancia del cine como practica cultural y fomentar la creación de una ley específica para el cine en el país.

1.1. Producción cinematográfica anterior a la Ley

La producción cinematográfica en el Ecuador anterior a la ley de cine del 2006 era frágil. No solo porque la producción dependía del compromiso individual de directores y gestores culturales y de su capacidad de gestión para la obtención de recursos económicos, muchas veces conseguidos a través de auspicios de empresas públicas y privadas, coproducción o participación en festivales, sino porque, además, la inexistencia de una institución que se encargara de promover y regular la producción cinematográfica o que delineara directrices de política pública cultural en general exponía al cine nacional a ser una actividad inestable y en cierta medida; intermitente. Con una fuerte producción durante los años 70 que decayó totalmente durante los últimos años de los 80 y que,

después, necesitó casi una década para que aparecieran películas nacionales como *La Tigra* (1990) dirigida por Camilo Luzuriaga o *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, películas que se convirtieron en un iconos del cine ecuatoriano y que, por su éxito, lograron el interés social y político que legitimó la creación de una Ley y una institución encargada exclusivamente del cine nacional.

Se puede situar el inicio del cine en el Ecuador con el primer largometraje de ficción realizado en el país; *El Tesoro de Atahualpa* de Augusto San Miguel estrenado en 1924. Aunque, los primeros registros de un grupo organizado, que gestionaba la realización cinematográfica y que posicionó en agenda la importancia de tener una imagen propia, capaz de registrar las problemáticas y presentar temas que se enfocaran en la identidad nacional o en la sociedad ecuatoriana se concreta con la “La generación de los 80” (León: 2011).

Este grupo estuvo conformado por Gustavo Guayasamín, Igor Guayasamín, Edgar Cevallos, Freddy Elhers, Rodrigo Granizo, José Corral, Jaime Cuesta, Ramiro Bustamante y Pocho Álvarez, todos ellos, reconocidos cineastas ecuatorianos debido al impulso que le dieron a la gestión cultural en el país a través de la imagen fílmica, además de contar con una amplia lista de producciones que se sitúan desde lo etnográfico hasta la auto representación social con de películas y cortometrajes como *Fuera de Aquí (Lluchshi Caimanta)* (1977) de Jorge Sanjinés, *Hasta cuando Padre Almeida* (1978) o *Miguel de Santiago* (1980) de Edgar Cevallos, *El grito sublime* (1979) de Jaime Cuesta, *Los Colorados* (1980) o *Quito país de la mitad* (1981) de José Corral, *Los Hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo e Igor Guayasamín, *Daquilema* (1981) o *Espejo precursor* (1981) de Edgar Cevallos, *Luar Trocas* (1987) de Pocho Álvarez, entre otros. Si bien presentamos filmaciones realizadas entre 1970 y 1980 es porque a partir de los primeros años de los 80 la producción cinematográfica nacional decae casi en su totalidad, debido al poco interés estatal de generar una política pública que se encargue específicamente del desarrollo cultural, a esto se suma el problema de escasos espacios de divulgación o circulación de cine nacional, en especial si se trataba de cine militante.

La producción fílmica de la generación de los 80 estaba fuertemente alineada con los valores políticos de la Revolución Cubana, se basaban en una profunda reflexión de las problemáticas sociales presentes en el contexto nacional y estaban pensadas como herramientas de transformación social a través, principalmente, del documental etnográfico. Incluso en el modo de realización de sus proyectos cinematográficos se

contemplaba la participación y colaboración de las comunidades. Algunos ejemplos de esto son los documentales *Los hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo e Igor Guayasamín, o *Montonera* (1982) de Gustavo Corral, filme que contó con la participación de comunidades del litoral del país (Salitre, Sabana Grande, Balzar, Daule y San Lorenzo del Mate), comunidades que, mediante asamblea, decidían la forma y hasta qué punto se involucraban en el filme (De la Vega, 2016, 18). De este modo, el cine de la época fue utilizado como herramienta de denuncia, mostrando las formas de exclusión y violencia racializadas que estaban muy arraigadas en la cultura nacional.

Aunque la preocupación de esta generación de cineastas se basó en recuperar y representar la imagen del indígena como parte segregada de la identidad nacional y, en implantar el discurso anti imperialista, el país se encontraba política, económica y socialmente en un proceso de implementación del modelo desarrollista y fuertemente modernizador impulsado por la explotación petrolera¹, la expansión del aparato burocrático, el apareamiento de nuevas instancias de administración económica principalmente en el sector petrolero y de la construcción implicó el crecimiento acelerado de los espacios urbanos y de la clase media.

Este vertiginoso crecimiento económico produjo cambios significativos en la sociedad de la época; el Estado estaba interesado en afianzar la idea de identidad nacional, por lo que promovió una serie de políticas culturales que impulsaron la recuperación de la memoria². La construcción de museos y la investigación arqueológica estuvieron orientadas a recomponer la identidad indígena como parte de la identidad nacional (que hasta el momento era fuertemente cuestionada) por medio de presentar el pasado aborigen como parte de la riqueza cultural (Tinajero Fernando, 2011, 29).

La bonanza económica promovida por el petróleo y la nueva clase media que, ahora podía invertir en nuevas actividades de ocio y cultura, provocando nuevas iniciativas artísticas formales como la Sociedad de Artistas y Compositores del Ecuador en 1973

¹ El 26 de junio de 1976 se extrae el primer barril de petróleo del oriente ecuatoriano por medio del oleoducto Lago Agrio – Esmeraldas. Esto significó la integración del Ecuador al mercado internacional posicionando la exportación de petróleo en el principal ingreso del país. Discursivamente el petróleo se convertiría en el motor de modernización, desarrollo y progreso nacional.

² Durante los años anteriores a la modernización, la identidad nacional era un tema poco discutido, basada esencialmente en acentuar la cercanía a la descendencia blanca-española y ocultando el pasado aborigen. En la modernización iniciada en los 70's con la explotación petrolera se busca la formación de una nación y una identidad nacional concebidas desde el discurso de las diversidades étnicas, en especial del reconocimiento de la identidad indígena y de sus tradiciones y cultura como parte de la identidad nacional mestiza ecuatoriana, punto que será clave para pensar el accionar del Estado a través de políticas culturales capaces de fomentar el desarrollo de una cultura nacional.

(Adoum Jorge, 2001, p.139), del mismo modo la apertura de galerías de arte abrió paso a nuevas generaciones de artistas y pintores ecuatorianos como Eduardo Kingman, Milo Yépez y Gilberto Almeida. Por supuesto, teatros y salas de cine también proliferaron, exhibieron películas de coproducción Ecuador-México y además circuló una gran cantidad de cine argentino.

Estos nuevos espacios para el consumo cultural generaron oportunidades de análisis y de crítica artística concentrados fuertemente en el cineclubismo que facilitó el consumo y circulación de cine en el Ecuador especialmente, durante los años setenta y ochenta en la ciudad de Quito con espacios como el Cine Club Cultural y el Cine Club de la Crítica que se configuraron como zonas alternativas de circulación de películas estadounidenses y europeas (De la Vega:2016:12). El cineclubismo fue impulsado principalmente por Ulises Estrella, fundador del Cine Club Universitario (1967-1970), del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador (1971-1979) y de la Cinemateca Nacional (1981), impartió clases de periodismo, de cine y teoría de la imagen, pero, más que nada; posibilitó el acceso a cine y a películas de autor. El cineclubismo en Quito significó que haya más gente viendo cine, pero, sobre todo, posicionó a la producción cinematográfica como una actividad que produce sentido social, generó el interés de jóvenes por el cine e impulsó la necesidad de profesionalización para la producción cinematográfica nacional.

1.2.Los comienzos de una política pública para el cine

Pese al surgimiento de espacios culturales que permitieron mayor difusión y discusión sobre cine en el país, una de las preocupaciones principales de los cineastas nacionales era impulsar una política pública que se encargara de fomentar la producción cinematográfica. Esta preocupación fue el elemento principal que determinó un objetivo en común entre los realizadores. Los miembros de la generación de los 80 promovieron por casi treinta años la organización gremial como primer paso en la búsqueda de institucionalización presentando varios proyectos de Ley de Cine. Como señala una especialista en la historia del cine de Ecuador, “ante tantos intentos fallidos, agotamiento y desilusión, respondieron con estrategias colectivas que movilizaron deseos, desplazándose entre la autogestión y la precariedad, las redes de solidaridad y la colaboración” (De la Vega, 2016, 14).

De este modo, la primera organización formal que promulgó la necesidad de una política pública que asegurara la producción cinematográfica fue ASOCINE (Asociación

de Cineastas del Ecuador), constituida legalmente en noviembre de 1977. Durante la constitución de la asociación sus miembros se autodefinieron como trabajadores del cine (alusión a la categoría de trabajadores de la cultura, empleada por artistas y promotores de izquierda durante los sesenta y setenta), mediante la asociación se exigía al Estado asegurar condiciones dignas para ejercer su derecho a crear. Paralelamente, otra institución que aportó para la creación de un marco institucional para la gestión cinematográfica en el país fue la Cinemateca Nacional, creada en 1982 por Ulises Estrella y adscrita a la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ante la carencia de interés público por el cine, el quehacer cinematográfico se convirtió durante los 80, en un “sistema de director productor, en el cual cada película es resultado de la gestión financiera y administrativa de sus propios realizadores”. (Diccionario de Cine Iberoamericano, 2011, 406). Estas condiciones provocaron el surgimiento de pequeñas empresas unipersonales o familiares productoras de cine y televisión, en las que el director-productor asume otras funciones incluidas las administrativas; esto sumado a los riesgos financieros ocasionados por la baja especialización, y porque, durante la época, el cine se desarrollaba a través de la práctica y de la prueba-error, lo que implicaba un fuerte compromiso de parte de sus realizadores pero que, paulatinamente, generaba agotamiento y frustración.

Por otro lado, pese al crecimiento del consumo cultural durante la época, la separación del cine militante y el público local provocó que la generación de los 80 tuviera que enfrentar serios problemas para encontrar cadenas de exhibición y/o distribución de sus películas debido a que los productores consideraban que los teatros y cines eran burgueses y, los empresarios no estaban interesados en pasar cine de bolcheviques ni ningún tipo de cine político, mucho menos si era “cine de indios” (Serrano, 2007, 178). Dada la inexistencia de espacios comerciales de exhibición para el cine militante, el cineclubismo tuvo que encargarse de inventar otros espacios de divulgación; organizaron proyecciones en barrios, sedes sindicales y comunidades indígenas campesinas, acciones que fortalecían la idea de que el cine debía ser una herramienta política de transformación social. Este tipo de contenido crítico, denunciante, y en muchos casos romantizante de la cultura indígena provocó una prominente separación entre los cineastas y el público local que, estaba más inclinado a consumir productos culturales enfocados al entretenimiento.

Pese a que el cine militante no encontraba lugar dentro de los espacios de exhibición comercial, aparecieron algunos atisbos de largometrajes que intentaron acercarse al

público con un formato más comercial y entretenido. Se hicieron coproducciones con México-Ecuador como la película *Caín, Abel y el Otro* (1970) o *El derecho de los pobres* (1971) de René Cardona, dichos largometrajes se filmaban en el Ecuador y contaban con personajes ícono en la escena nacional de la época, especialmente de la cultura futbolística ecuatoriana; figuras como Pablo Hannival Vela (*El Rey de la Cantera*) y Alberto Spencer aparecían en varias escenas, aunque no tenían ningún papel protagónico. Este tipo de largometrajes fueron acusado de ser parte del “falso cine ecuatoriano” en el tercer número de la revista del Cine Club Universitario dirigida por Ulises Estrella debido a que, el eje narrativo daba pocos indicios de la identidad o de la realidad ecuatoriana, pero fueron publicitadas como películas ecuatorianas para promover el interés del público únicamente porque habían sido rodadas en el país.

Uno de los rasgos característicos del quehacer audiovisual de la época, era la baja especialización profesional. Del grupo de cineastas de la generación de los 80, únicamente Gustavo Guayasamín y José Corral contaban con una formación profesional en cine, habiendo estudiado en México y la Unión Soviética respectivamente. La experiencia de los demás miembros se refiere al aprendizaje autodidacta y a su participación inicial desde abajo, es decir; a realizar actividades menores como el manejo de cables o el transporte de equipos y, posteriormente, se ocuparon de tareas de soporte y asistencia durante la filmación (De la Vega, 2016, 45). Este carácter autodidacta de la primera generación de cineastas ecuatorianos demuestra que el quehacer cinematográfico implicaba una baja especialización profesional que, en lugar de considerarse una desventaja, ayudó a consolidar una lógica de trabajo colectivo y colaborativo como método principal para fortalecer sus procesos creativos y de formación.

Estos distintos métodos de formación generaron un intercambio intergeneracional y transdisciplinario, haciendo que el trabajo cinematográfico se establezca, sobre todo, a partir de alianzas, de la construcción de lenguaje cinematográfico, modos de producción, manejo y apropiación de herramientas tecnológicas, elementos que se desarrollaron a partir del aprendizaje autodidacta, la experimentación y la práctica.

Paola de la Vega (2016) identifica tres mecanismos de aprendizaje y formación empírica a los que recurrían cineastas ecuatorianos antes del apareamiento de escuelas formales de profesionalización en cine en el país: la formación de redes, las coproducciones internacionales y la incorporación de realizadores no profesionales. En primer lugar, la formación de redes o alianzas entre agentes de campo; autodidactas

experimentados o estudiantes de cine recién llegados del extranjero fomentaron una fuerte estrategia de colaboración tanto para transmitir sus conocimientos como para fortalecer sus equipos de trabajo. Espacios como ASOCINE y Cuesta Ordoñez en los 80's y Grupo Cine en los 90's fueron instituciones claves para el encuentro de cineastas. Luego, la llegada de coproducciones internacionales significaba una oportunidad para aprender la profesión con ayuda de especialistas en producción cinematográfica. Por último, la integración de profesionales no cinematográficos que se vinculan al cine mediante coproducciones (De la Vega, 2016, 62).

Las coproducciones internacionales, sobre todo alemanas como *La Ascensión al Chimborazo* (1988) de Rainer Simon en la cual se narra el viaje del explorador alemán Alexander Von Humboldt por Ecuador. Este filme significó un desafío a la hora de encontrar financiamiento debido a que Alemania todavía estaba dividido por el muro de Berlín, sin embargo, el proyecto despertó el interés de ambas Alemanias (Oriental y Occidental) y ambas cofinanciaron el documental. Rainer Simon filmó varios documentales en Ecuador como *Hablar con pájaros y peces* (1999) y *La llamada de Fayu Ujmu* (2002). Otro ejemplo es la realización de un concurso nacional de guiones en alianza con la televisión de Bavaria (Alemania), Asocine y Asociación Humbolt, el concurso fue ganado por Pablo Cuvi con su guion *La última escapada* el filme fue dirigido por el cineasta alemán Richard Blank y estrenado en la televisión de Bavaria pero fue rotundamente rechazado en las estaciones de televisión locales (El Comercio, 20 de julio de 1994), debido a que trataba sobre un joven quiteño que se enamoraba perdidamente de una trabajadora sexual, los padres del joven se oponían a la relación y le prohibieron salir de su casa, pese a la prohibición, el joven escapa por la ventana y al dar un mal paso, fallece.

Dichos proyectos fueron experiencias que dejaron un conocimiento técnico heredado que fue determinante para la generación de los 80; significó un espacio de aprendizaje, semi - profesionalización y la oportunidad de generar ingresos económicos mediante la actividad cinematográfica. Por otra parte, el contexto de dictaduras regionales provocó que algunos cineastas del Cono Sur, escogieran el Ecuador como país de residencia luego de ser exiliados, Carlos Sorín³ o Jorge Sanjinés⁴ por ejemplo, fueron agentes importantes

³ Carlos Sorín estuvo en 1973 y 1979 trabajó como director de filmes publicitarios en Colombia y Ecuador, en 1979 regresó a Argentina.

⁴ Jorge Sanjinés realizó la filmación de *Fuera de Aquí (Lluchshi Caimanta)* en 1977 en coproducción con el departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador y el grupo de cine Ukamau (Bolivia).

de aprendizaje con la gestión de sus proyectos cinematográficos debido a que eran producciones más grandes que contaban con equipos y presupuestos extranjeros (De la Vega, 2016, 17), aprendizajes que fueron cruciales para el surgimiento de estrategias colectivas de autogestión.

Como respuesta a la necesidad de formación, ASOCINE logra la aprobación del Decreto de Exoneración de Impuestos a los espectáculos públicos, Registro Oficial No. 104, del 11 de enero de 1980, que permitió una producción más continua durante tres años (1981 y 1983). La aprobación de dicho decreto permitió la organización de espacios de educación no formales que recurrían a la producción de cortometrajes como ejercicio práctico de lo aprendido. Según Camilo Luzuriaga (1987, 271) se produjeron entre 1981 y 1983, 52 cortometrajes en el país, mayoritariamente realizados en la ciudad de Quito, este hito significó un primer intento del cine ecuatoriano por convertirse en una actividad industrial. La importancia del decreto no se basó únicamente en la cantidad de producciones que se lograron, sino más bien en que significó un espacio de formación, una especie de “escuela silenciosa” que testificó el surgimiento de cineastas como Edgar Cevallos y Camilo Luzuriaga, quienes realizaron varios cortometrajes antes de producir su primer largometraje” (Serrano, 2001, 60).

Cabe destacar que, de todos los filmes producidos el más aclamado a nivel internacional fue el cortometraje documental *Los hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo e Igor Guayasamín. Esta producción se logró por el auspicio del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador y es una de las obras más premiadas en la historia del cine ecuatoriano⁵.

Otro filme que marcó la década de los 80 fue *Dos para el camino* (1981) dirigida por Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, pero producida por ASOCINE y Cuesta Ordoñez Cinematográfica. Pese a que ya se habían promocionado distintos largometrajes como primera película ecuatoriana, no fue hasta *Dos para el camino* que el Ecuador se inauguró en la producción de largometrajes de ficción. La película narra la historia de Alejo y Gilberto, dos estafadores que logran sacar provecho de cualquier circunstancia, Alejo es

⁵ El cortometraje documental ganó los siguientes premios: Medalla de Oro y Reconocimiento de la Federación Internacional del Film, XII Festival de Tempere, Finlandia 1982; Mejor realización cinematográfica en el I Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, México, 1985; Medalla de Plata en el XII Festival Internacional de Moscú, 1981; Cimitarra en el II Festival Internacional de Damasco-Siria, 1981; Mención Especial en el II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1980; Premios “Colon de Oro” y Premio del Público en el VI Festival Iberoamericano de Huelva, 1980; y premio del Público en el X Festival Internacional de Cortometrajes y Documentales, en Lile, 1981.

interpretado por Ernesto Albán un actor que representaba el personaje quiteño Don Evaristo, personaje que constituyó un fuerte referente a través de las llamadas estampas quiteñas, las cuales, tendían a hablar de manera humorística sobre la escena política nacional desde una perspectiva crítica de los estratos medios y populares. Cabe recalcar que, en la interpretación del personaje de Alejo la perspectiva crítica de la política nacional está totalmente ausente pero el apareamiento de Ernesto Alban sirvió como recurso publicitario a favor del filme, quizá por esta razón, *Dos para el camino* se establece como el estreno más popular de todos los tiempos, registrando un promedio de medio millón de espectadores.

Pese a las oportunidades de formación autodidacta por la cercanía a producciones internacionales y a la proliferación de cortometrajes, los cineastas ecuatorianos todavía afrontaban la necesidad de profesionalización la cual fue resolviéndose paulatinamente gracias a estudios formales en escuelas de cine extranjeras. Durante los setenta y ochenta los destinos elegidos para estudiar cine fueron principalmente Moscú y México, donde se formaron cineastas como Pepe Corral, Pocho Álvarez, Gustavo Guayasamín y Alberto Muenala. A finales de los ochenta y buena parte de los noventa, las escuelas de cine cubanas se volvieron una opción deseada, más que nada, por el otorgamiento de becas de la Escuela de San Antonio de los Baños (De la Vega, 2016, 50). Posteriormente, se suman escuelas de Estados Unidos, Europa y, a partir de los 2000, Argentina será un destino deseable y conveniente para ecuatorianos que desean estudiar cine.

1.3. Profesionalización y diversificación del cine nacional

El retorno de agentes profesionales al país reconfiguró totalmente el escenario de producción cinematográfica, principalmente porque debían aplicar lo aprendido y gestionar sus propios proyectos en el país influenciados por los lineamientos de sus escuelas de formación. En primer lugar, la escuela cubana incentivaba a la producción de un cine propio, una visualidad que tuviera presente rasgos identitarios nacionales. En segundo lugar, las escuelas estadounidenses y europeas buscaban la producción de cine independiente, crítico, pero motivado a buscar espacios dentro de la industria cinematográfica mundial (De la Vega, 2016, p.50).

La diversificación de contenidos audiovisuales provocado por el retorno de agentes profesionalizados que implementaron lo aprendido dentro de las nuevas producciones, fue evidente no solo desde el aspecto técnico, los tipos de relatos y la estructura narrativa

de las mismas se diversificaron. Haya sido como consecuencia de la búsqueda de una visualidad propia, o consecuencia de la necesidad latente por acercarse al público, las nuevas generaciones de cineastas profesionalizados se alejaron del discurso militante y nacionalista para retratar costumbres, prácticas, gestos y rasgos cotidianos con los que el público se sintió fuertemente identificado.

Cabe destacar que, después de una modernización vertiginosa, el Ecuador enfrentó una época de reformas económicas y crisis sociales. Durante los 80 se aplicaron medidas de ajuste de corte neoliberal recomendadas por acreedores internacionales que implementaron una visión empresarial de la gestión estatal y que impulsaba la privatización de empresas públicas, en especial de empresas petroleras, servicio eléctrico y telecomunicaciones. Las políticas propuestas tenían el propósito de responder a la crisis del precio del petróleo y la caída de las exportaciones, factores que afectaron negativamente en el precio de productos básicos. Con la caída del precio del petróleo, la capacidad de pago de la deuda externa se desplomó, lo cual, profundizó el endeudamiento externo para financiar el gasto interno del país (Martín, 2009), deuda que era adquirida en moneda extranjera. La urgencia de cubrir el pago de la deuda externa, hizo que se redujeran los presupuestos estatales, especialmente aquellos enfocados con políticas sociales (salud, educación y cultura) y priorizaron el resguardo de los sectores privados que, durante la presidencia de Osvaldo Hurtado en 1983, lograron que el Banco Central del Ecuador asumiera las deudas externas del sector privado convirtiéndolas en deuda pública (Acosta, 2006, 170), argumentando que era la única manera de proteger el empleo de la mayoría (Martín, 2009). La medida, profundizó gravemente el déficit fiscal del Estado, el mismo que recurrió a la emisión de moneda sin respaldo productivo, ahondando incluso más la inflación, la devaluación de la moneda nacional y la crisis económica.

La presidencia de León Febres Cordero (1984-1988) registró el precio más bajo del petróleo para el país (6\$ el barril). Como respuesta se siguió priorizando el bienestar de grupos económicos y sectores privados con la eliminación de controles de precios y la reducción de subsidios a la gasolina, la cual aumento su precio en un 70%, exacerbando la crisis. El malestar social se evidenció con el surgimiento de una agrupación insurgente llamada *Alfaro Vive Carajo* que estuvo activa desde 1983 hasta 1991, la agrupación fue responsable del robo de las espadas del General Eloy Alfaro, algunos asaltos a mano armada de a bancos, secuestros extorsivos y la irrupción forzosa de estaciones de radio

para difundir su manifiesto (Jarrín, 1991), entre los hechos que más destacaron fue el secuestro de Nahim Isaías, gerente general del banco Filanbanco en septiembre de 1985, quien falleció durante el intento de rescate del Ejército Ecuatoriano. La agrupación fue fuertemente aplacada por Febres Cordero quien implantó prácticas de terrorismo de estado que transgredieron numerosos derechos humanos como casos de privación de la libertad, desapariciones forzadas y torturas⁶. Esta época de represión agravó el malestar social ocasionando grandes movilizaciones encabezadas, principalmente, por el movimiento obrero y el movimiento indígena.

Para la década de los 90 el país no tuvo mejoras económicas o políticas, de hecho, la crisis se profundizó debido a gobiernos destacados por casos de corrupción y peculado. En 1998 y debido a las políticas de devaluación de la moneda, la población empezó a cambiar la moneda nacional por el dólar, retirando masivamente los fondos que estaban guardados en las entidades bancarias, lo que generó pánico. En 1999, durante la presidencia de Jamil Mahuad, en una condición en la que la deuda pública ya superaba el 100% del PIB (Martín, 2009), el Estado favoreció una vez más al sector privado, haciéndose cargo del 72% de las deudas de entidades bancarias y crediticias a un costo de 4.000 millones de dólares (Martín, 2009). El 8 de marzo de 1999 se declaró el Feriado Bancario por 24 horas (al final duraría 5 días), en el que se suspendieron todas las operaciones financieras y se congelaron los fondos de los ahorristas, con el objetivo de que bancos y cooperativas de ahorro y crédito no quebraran por el retiro masivo de las cuentas. De todas formas, la crisis produjo el cierre de instituciones financieras, bancos y cooperativas de ahorro y crédito en un 70%⁷.

El 9 de enero del 2000 el presidente Mahuad anuncia por cadena televisiva la instauración de la dolarización como única salida a la crisis económica, en un panorama de extrema devaluación de la moneda nacional (el precio del dólar paso de 4.000 sucres en 1998, a 25.000 sucres para finales de 1999). La dolarización significó un aumento en los precios de productos básicos del 40% por el ajuste de precios y causó uno de los mayores éxodos migratorios para el Ecuador; desde el 2000 se registró la salida de 200.000 ecuatorianos del país quienes migraron mayoritariamente a Estados Unidos y

⁶ <https://www.revistacrisis.com/debate/febres-cordero-avc-y-la-doctrina-de-seguridad-nacional>

⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_econ%C3%B3mica_en_Ecuador_de_1998-1999#:~:text=En%201999%20la%20actividad%20econ%C3%B3mica,de%2049%25%20al%2055%25.

Europa, y casi a 400.000 hasta el 2005 (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2011).

La etapa de crisis económica se destacó por incesantes protestas y marchas⁸ en contra de los paquetazos que consistían en la reducción de subsidios al gas, combustible y a la electricidad, y a la privatización de empresas públicas. La población civil, organizaciones y movimientos sociales exigían una mayor atención hacia los sectores sociales, los mismos que fueron gravemente afectados por la incompetencia del gobierno de generar políticas económicas más autónomas que no priorizaran el beneficio de los sectores privados. La dolarización fue para la sociedad ecuatoriana la gota que derramó el vaso, provocando que se organizaran masivas protestas en Quito lideradas principalmente por grupos de izquierda contrarios a la dolarización y a las políticas neoliberales implementadas desde los años 80. El malestar causó el amotinamiento del Congreso Nacional ejecutado por los rangos medios del ejército, el movimiento indígena y varios civiles en el cual se declaró el derrocamiento del presidente Mahuad y se intentó instaurar un gobierno militar. Pocas horas después se declaró el ascenso del vicepresidente Gustavo Noboa a la presidencia.

Después de las elecciones presidenciales del 2002, se proclama como mandatario a Lucio Gutiérrez quien fue derrocado por el movimiento ciudadano independiente denominado Los Forajidos en abril del 2005 culpado de corrupción y nepotismo, y es reemplazado por el vicepresidente Alfredo Palacio quien gobernó hasta el 2007.

La crisis política, económica e institucional dejó una sociedad marcada por la polarización y separada por grandes brechas de acceso a derechos fundamentales. En 1995 la pobreza alcanzó al 56% de la población con una incidencia del 76% en el área rural (Larrea, 2004, 29). En este contexto el cine se encargó de retratar aquello que no podía ser representado por nadie más. Para 1991 se estrenó el largometraje *Sensaciones* de Viviana Cordero y Juan Esteban Cordero que tiene como eje principal mostrar el proceso creativo de un grupo de jóvenes músicos y la manera en la que sus identidades,

⁸ Cabe mencionar que la crisis económica y social se evidenció en una profunda inestabilidad política; desde 1996 el país manifestó su descontento con varios derrocamientos de presidentes, haciendo que desde este año ningún mandatario culminara un periodo de gobierno; en 1996 se elige por elecciones Abdalá Bucaram Ortíz, apenas seis meses después sería destituido por el Congreso Nacional por incapacidad mental para gobernar, debido a casos de corrupción y malversación de fondos públicos. Lo sucede Fabián Alarcón Rivera quien gobierna hasta 1998. En elecciones presidenciales, gana Jamil Mahuad (1998-2000) quien es sustituido por Gustavo Noboa (2000-2002). Tras elecciones presidenciales sube Lucio Gutiérrez (2002-2005) quien también sería derrocado por las marchas sociales ocurridas en Quito, Guayaquil y Cuenca, fue sucedido por Alfredo Palacio (2005-2007).

experiencias y conflictos son compartidos y canalizados a través del arte y del consumo de drogas, de este modo, el filme se configura como un *cine de poesía* (Gutiérrez, 2010, 90) que, más allá de la narración de una historia, se enfoca en la percepción de los objetos, la singularidad de las formas, texturas, colores. La película integró las sensaciones de los Andes por medio de la música y de imágenes contemplativas del paisaje andino. Otra producción fue *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996) de Camilo Luzuriaga, este filme se basa en el libro del mismo nombre del escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, narra la historia de militantes quienes, entre relaciones afectivas, compromisos ideológicos, vida nocturna y poesía, desean organizar el cambio revolucionario. El filme fue bien recibido gracias al componente introspectivo, más bien, cuestionador en el que se encuentran sus personajes, dándose cuenta que la promesa de la revolución encuentra limitaciones que ellos no pueden superar, de esta forma, el movimiento de izquierda ecuatoriano fue mostrado en su decadencia; persecución, crisis existencial, frustración y desesperanza. En el año 1999 se produce *Sueños en la Mitad del Mundo* de Carlos Naranjo, construye por medio de tres narraciones separadas una de las principales características de la identidad mestiza ecuatoriana; una concepción mágica del entendimiento del mundo. Las referencias al mito, las leyendas y rituales aluden al imaginario de un pueblo lleno de supersticiones que oscila imperceptiblemente entre lo real y lo ficticio, entre lo existente y lo sublime. Pero, el mayor éxito que tuvo el cine ecuatoriano es sin lugar a dudas, la película *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, se centra en la historia de Ángel, un ex convicto que llega desde Guayaquil a Quito para visitar su primo Salvador quien, gracias a la influencia de Ángel se ve arrastrado hacia la delincuencia. En la película la violencia callejera se constituye no solo como agresión física, sino más bien como un movimiento pendular entre lo lícito y lo ilícito que provoca una paulatina aceptación del hecho violento. Ambos personajes terminan trivializando lo delictivo hasta que escala tan incontrolablemente que no pueden volver atrás, durante este movimiento oscilante se muestra a la perfección la posición crítica hacia ciertos valores sociales vigentes en la época tanto en estratos bajos como medios y altos; la idea de progreso, la segregación de las clases sociales, el matrimonio, y el consumo de drogas.

En estos cuatro filmes se puede notar claramente el tipo de diversificación que provocó el retorno de agentes profesionalizados; durante *Sueños en la Mitad del Mundo* se hace una referencia al entendimiento mágico del mundo propio del mestizaje ecuatoriano, con el filme *Entre Marx y una mujer desnuda* se hace una evidente separación entre la

promesa del cine de la generación de los 80 y esta visión crítica y decadente del movimiento de izquierda. Pero es partir de *Sensaciones* que la sociedad ecuatoriana se constituye a partir de una imagen problematizada de la juventud, un rasgo que se presenta también en *Ratas, ratones y rateros*; nuevas generaciones que son afectadas por una crisis de los sistemas tradiciones de representación basados principalmente en la idea de Progreso, afectados profundamente por el devenir, la falta de propósito, la desesperanza y la incapacidad de pensar en el futuro. A cambio, se muestra una juventud frenética, sin miedo a nada e irrespetuosas o cuestionadoras a toda figura de autoridad y de los valores conservadores que, además, sobrevalora la inmediatez y la necesidad de experimentación constante.

El retrato de la juventud en estos largometrajes se presenta como una extensión de la sociedad ecuatoriana del momento; una total anomia⁹ que se constituye como síntoma de las sociedades modernas y que está agudamente presente independientemente del estrato social o económico. De este modo, se introduce una imagen fílmica acentuada en el “realismo sucio” (León, 2005) en donde la marginalidad (circulación de armas, prostitución, drogas y violencia) es vista como mal-estar, anomia y pérdida de sentido.

La película *Ratas, ratones y rateros* fue un éxito tan rotundo que no se puede hablar de cine ecuatoriano sin nombrar la influencia que este filme tuvo para la producción de los proyectos que le siguieron. Después de producir *Ratas, ratones y rateros* Sebastián Cordero logra producir *Crónicas* en el 2004, gracias a premios y apoyos internacionales como Sundance-NHK y un convenio con la productora mexicana *Alianza*. La película también esta acentuada en un ambiente marginalizado que reconstruye los asesinatos en serie de niños en la región litoral del Ecuador a través de la mirada de un periodista. Ambos filmes logran posicionar a Cordero como un importante referente de la cinematografía nacional.

Por otro lado, se estrena *Fuera de juego* (2002) de Víctor Arregui, la película hace referencia a una sociedad empobrecida en donde el personaje principal se envuelve en lo delictivo para juntar dinero que le permita cumplir el sueño de migrar hacia España. El largometraje fue premiado por Festival de Cine de San Sebastián en la categoría de industrias técnicas en Cine en Construcción y contó con un modesto presupuesto de 70

⁹ Concepto teorizado por Emile Durkheim, autor del *Suicidio* (1930) que representa la ausencia de reglas, de normas, falta de Ley y, que aparece en periodos de cambios históricos, en contextos de crisis nacional y se expresa mediante una crisis de valores.

mil dólares. Otro caso icónico es el largometraje *Mientras llega el día* (2004) de Camilo Luzuriaga, contó con una importante inversión de parte del Municipio de Quito de más de medio millón de dólares necesarios para reconstruir la gesta independentista. Por último, en el 2006 se estrena *¿Qué tan lejos?* de Tania Hermida que tuvo un impacto tan grande que 200 mil personas la vieron y estuvo seis meses en cartelera (Serrano, 2007, 182). La película narra el viaje roadtrip de Esperanza, una turista española y María Teresa, una estudiante quiteña que desea viajar a Cuenca para impedir la boda de su novio con otra mujer. El éxito que tuvo la película se basó en que el público se identificó inmediatamente con lo retratado durante el filme, no solo por el uso de imágenes paisajistas que caben perfectamente en el contexto de roadtrip, sino porque se muestra rasgos de la idiosincrasia nacional, interpretado muchas veces como malas costumbres de los ecuatorianos vinculados con la impuntualidad, la inconsistencia, la corrupción, la superstición y la presunta ingobernabilidad, en pocas palabras; un país en donde puede suceder de todo. La película generó una buena respuesta en el público porque intercalaba entre el agravio y el humor a través de reforzar el sentimiento de semejanza y reconocimiento, tanto en lo positivo como en lo negativo.

El impacto que tuvieron estas últimas películas a partir del estreno de *Ratas*, fue tan grande a nivel social (con grandes inversiones y buena cantidad de público) que lograron posicionar al cine nacional como una preocupación dentro de la agenda pública visibilizando las principales necesidades del sector: la necesidad de una ley que promueva y fortalezca la producción endógena, la apertura de espacios de exhibición y lugares de profesionalización formal.

Como respuestas posibles al problema de exhibición se lograron varias iniciativas que abrieron espacios de circulación; para finales de los 90 se lanza la iniciativa de Ecuador en Corto, proyecto en el que participaron inicialmente Tania Hermida, Raúl Andrade, Víctor Arregui, Mauricio Samaniego y Pepe Troya (De la Vega, 2016, 28). El proyecto impulsó fuertemente una red de estrategias colaborativas de gestión que permitieran crear productos audiovisuales terminados capaces de exhibirse en salas de cine, ocupándose de manera colectiva del financiamiento durante el proceso de rodaje, revelado y edición. Otro espacio importante fue la sala Demetrio Aguilera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, aunque tuvo que cerrar momentáneamente durante el 2000. En este marco se inauguró el cine Ocho y Medio en el 2001 en Quito, un pequeño cine barrial que se fundó como organización cultural y ha promovido, desde entonces, la exhibición de cine

independiente de todo el mundo. El cine Ocho y Medio no solo significó un espacio en donde los gestores audiovisuales podían exponer sus obras sino también, un espacio de encuentro que potencializaba el mismo trabajo colaborativo, la formación de una red y, paulatinamente, la organización más formal del campo audiovisual incluyendo productores, directores y actores, proceso que decanta en la ejecución de varios festivales de cine nacionales.

En el 2001 se crea la Corporación Cine Memoria involucrada al cine documental, a dicha corporación se debe la realización del Festival Internacional Encuentros del Otro Cine (EDOC) el cual se encuentra vigente hasta ahora y cuenta con una amplia acogida dentro de la población local, además organizaron un archivo cinematográfico con la mayoría de documentales de producción ecuatoriana. Se organiza el mismo año el Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud, un espacio que promueve ayudas financieras a proyectos emergentes de cine nacional incluyendo la creación de espacios de educación no formal por medio de cursos y talleres. Durante el 2002 se crea el festival de cine infantil y juvenil Chulpicine en Quito con una propuesta educativa y cultural dirigida a lugares de población vulnerable en donde el acceso a actividades culturales era escaso.

Por otro lado, la escases de espacios de educación formal se resuelve con la agregación de carreras superiores en cine y audiovisual en diversas universidades del país, la Universidad San Francisco de Quito (1996), le siguió la Universidad de Cuenca (2010), la Universidad de las Américas en Quito (2012), Universidad de las Artes ubicada en Guayaquil (2014) que es la primera universidad pública de cine en el país y el INCICNE, el Instituto Superior de Cine y Actuación en Quito (2005) (Coryat y Zweig, 2017), actualmente el ICINE mantiene convenios de educación de tercer y cuarto nivel con las Universidades de Palermo y UNICEN (Argentina), INSAS (Bélgica), ESCAC (España) y la Escuela de Cine de Beijing (China).

Por último, los primeros esbozos de una propuesta de Ley de Cine se abren en el marco de la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC)¹⁰ con Estados Unidos entre el 2004 y el 2006, en donde se hablaban sobre las excepciones culturales que podrían beneficiar a todas las industrias culturales nacionales. Los gestores audiovisuales se dieron cuenta rápidamente que el tratado podría abrir grandes espacios en el país al cine internacional,

¹⁰ El tratado tuvo una fuerte oposición social, motivo por el cual nunca se firmó

con el cual el incipiente cine nacional no podría competir¹¹. Ante esta situación se presenta durante el IV Festival de Cine de Cuenca (2005) un manifiesto escrito por cineastas en el cual se solicita al gobierno nacional instaurar una política cultural en el país y, especialmente, una ley que se encargara fomentar y regular la actividad cinematográfica y de proteger la producción audiovisual ecuatoriana frente a las grandes industrias internacionales.

La exigencia de los cineastas y gestores se consolida durante la última sesión del Congreso Nacional del 2005, con la aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional el 3 de febrero del 2006, emitida con el Decreto Ejecutivo N. 1969 que dicta su funcionamiento a través de la conformación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) en el 2007. De este modo, “luego de más de nueve proyectos de ley, once gobiernos y treinta años de lucha, el Colectivo Pro Ley de Cine conformado por Fundación Cero Latitud, Corporación Cine Memoria, ASOCINE y EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de Autor)” (De la Vega, 2016, 34), lograron emitir la primera Ley de Cine para el país.

Sin lugar a dudas los nuevos profesionales, la diversificación de contenidos y producción, la organización del sector por medio de estrategias colaborativas (heredadas de la generación de los 80), la creación de espacios de difusión, exhibición y encuentro, así como también la apertura de espacios de educación formales fueron esenciales para posicionar al cine nacional en la agenda política, reflejando la importancia de la imagen como memoria, identidad y cultura.

¹¹ Cabe recalcar que para 1996 ya llegaron al Ecuador algunos complejos multisala como Multicines que no tenían permitido exhibir cine nacional debido a los contratos con los grandes blockbusters norteamericanos.

Capítulo 2. Institucionalidad de la cinematografía nacional

El capítulo inicia con una contextualización sobre el surgimiento de una nueva fuerza política que cambió totalmente al país, por medio de la instauración de una nueva Constitución en el 2008. Este proceso provocó un proceso radical de reorganización del aparato estatal que se basaba en el cambio de discurso respecto a identidad cultural nacional, factores que repercutieron en la estructura institucional de la actividad audiovisual del país.

De manera posterior, se desarrolla el escenario en el que la Ley de Fomento Cinematográfico del 2006 fue aprobada por el Legislativo gracias a la conjugación de varios factores coyunturales y casi anecdóticos. Adicionalmente, se hace una descripción del levantamiento de la estructura legal y procedimental que implicó la creación del CNCine como institución competente y el establecimiento del Fondo de Fomento Cinematográfico como la principal estrategia de estímulo a la producción nacional. El objetivo principal es describir el proceso de institucionalización de una actividad creativa y los ordenamientos jurídicos y procedimentales que la Ley originó.

Como siguiente punto, se trata sobre el mercado pirata de películas en Ecuador, puesto que, pese a ser informal, su práctica se naturalizó tanto que fue uno de los principales canales de circulación de productos cinematográficos. El mercado pirata abrió espacios para la realización de un tipo de cinematografía que quedó por fuera de los procesos de institucionalización formales, cuestionando el nivel de cobertura e integración de otros tipos de prácticas y consumos cinematográficos que no fueron contemplados durante el proceso de institucionalización.

Finalmente, para evaluar la eficacia de la legislación del 2006 se presentan varios indicadores respecto al desarrollo cinematográfico nacional, como; el presupuesto otorgado al Fondo de Fomento Cinematográfico, el número de beneficiarios, la integración de nuevas categorías de acción afirmativa, el surgimiento de espacios dedicados a la circulación y difusión de cine ecuatoriano, el porcentaje de estrenos en salas de cine, etc.

Como cierre del capítulo se detallan algunos de los hitos de la gestión del CNCine desde su surgimiento en el 2007 hasta el 2016, año en el que se aprueba la nueva Ley Orgánica de Cultura, la cual, provoca la incorporación de un nuevo marco normativo y una transición institucional de la actividad cinematográfica y audiovisual.

2.1. Estrenando una nueva Constitución

Después de décadas de malestar social debido a gobiernos que se mostraron incapaces de generar políticas que beneficiaran al conjunto de la población, y que manifestaron fuertes vínculos con la banca y sectores privados, el Ecuador fue testigo del surgimiento de la figura más significativa para la historia actual política del país: Rafael Correa Delgado.

Rafael Correa ejerció como ministro de economía durante la presidencia de Alfredo Palacio, puesto que ocupó durante tres meses. Posteriormente, se postuló a las elecciones presidenciales del 2006 ganando con un 56,67% de los votos con su nuevo partido político Alianza País. Desde la campaña presidencial Rafael Correa planteó la necesidad de convocar un proceso constituyente encargado de actualizar la Constitución, razón por la cual, durante su primera elección no presentó candidatos al Congreso Nacional. Además, se destacó por dirigirse al movimiento indígena y a sus bases en su propio idioma (kichwa), algo que lo diferenció de otras figuras más tradicionales del escenario político. Fue posesionado el 15 de enero del 2007 y fue uno de los presidentes con mayor nivel de popularidad y aceptación durante su gobierno, siendo capaz de ganar tres elecciones presidenciales consecutivas (2006, 2009, 2013) y de contar con el apoyo masivo de la población durante tres consultas populares¹² que ayudaron a acelerar la implementación de sus propuestas políticas. El gobierno de Rafael Correa terminó el 24 de mayo del 2017, logrando diez años de mandato ininterrumpido.

Más allá de analizar si el gobierno de Rafael Correa fue favorable o no, centraremos la discusión en las transformaciones que provocó en la cultura política del país y en la estructuración de los aparatos estatales. Como punto de partida, es necesario explicar que, el proceso constituyente fue anunciado el mismo día de su posesión (15 de enero del 2007) mediante el Decreto Ejecutivo No 2, en el cual se convocaba directamente al pueblo para que se pronuncie sobre la siguiente pregunta: ¿Aprueba usted que se convoque e instale una Asamblea Constituyente con plenos poderes, de conformidad con el Estatuto Electoral que se adjunta, para que transforme el marco institucional del Estado, y elabore una nueva Constitución?

¹² La consulta por el proceso constituyente (2007); la aprobación del nuevo proyecto constitucional (2008) y la reforma a la nueva Constitución y el Código Penal (2011).

La organización de la consulta popular sobre la instalación de la Asamblea Constituyente fue realizada sin procesos de consulta ni de aprobación por parte del Congreso Nacional, factor que ocasionó tensiones entre el Ejecutivo y el Legislativo que se resolverían con la intervención del Tribunal Supremo Electoral, institución que argumentó que algunos diputados estaban interfiriendo con el proceso electoral en marcha y procedió con la destitución de 57 diputados. El 15 de abril se aprobó la instalación de la Asamblea Constituyente con el 81% de apoyo popular, manifestando el deseo de un cambio político profundo para el país. El 30 de septiembre del 2007 se realizó la elección de constituyentes en el que Alianza País ganó el 62% (Salgado, 2008, 213) de los escaños y alcanzó una mayoría legislativa inédita (86 escaños de 130). El 29 de noviembre del mismo año, se instaló la Asamblea Constituyente en Montecristi, provincia de Manabí, con plenos poderes, cuya primera decisión fue declarar en receso al Congreso Nacional (el mismo que sería disuelto poco después) y disponer que las resoluciones de la Asamblea no podían ser objetadas ni recurridas por ningún juez o tribunal (Salgado, 2008, 219).

Es importante resaltar que, el proceso constituyente se presentó con la solución definitiva a los problemas nacionales, puesto que instauraba un nuevo modelo de desarrollo que posicionaba al ser humano antes que el capital o el mercado y, que se centraba en la planificación de la gestión pública y el fortalecimiento del Estado como planificador, regulador y promotor del desarrollo económico. Adicionalmente, el rol del Estado se ratificaba a favor de salvaguardar la soberanía nacional, alimentaria y energética aprovechando los recursos naturales de manera sustentable.

Para entender la transformación en la estructura política y jurídica que significó la aprobación de la nueva constitución se señalan las principales innovaciones de la misma:

a. Reconocimiento de la plurinacionalidad

La Constitución estableció que el Ecuador es un Estado intercultural y plurinacional, reconociendo la diversidad cultural y étnica del país y otorgando derechos y protecciones especiales a pueblos y nacionalidades indígenas (Constitución del Ecuador, Arts. 57-60). Como parte de dicho reconocimiento se integró el concepto del Buen Vivir o Sumak kawsay como un nuevo paradigma de desarrollo, un régimen más “justo, democrático, productivo, solidario y sostenible basado en la distribución igualitaria de los beneficios del desarrollo, de los medios de producción y en la generación de trabajo digno y estable”. (Constitución del Ecuador, Art. 276). El Buen Vivir se estableció como principio

articulador de nuevos derechos sociales que integran: el derecho al agua, alimentación, ambiente sano, comunicación, información, cultura, ciencia, educación, hábitat, vivienda, salud, trabajo, seguridad social, etc., como derechos fundamentales para garantizar la calidad de vida de la población.

b. Derechos de la naturaleza

Una de las líneas más importantes del Buen Vivir es el establecimiento de una relación armoniosa con la Naturaleza. Este paradigma se aleja a la concepción predominante de la Naturaleza como objeto o fuente de recursos estratégicos y, la posiciona desde una perspectiva que reconoce y recupera los saberes ancestrales. En este sentido, la Naturaleza es entendida como un espacio de vida en el que confluyen no solo seres humanos, reconociendo una esfera de sacralidad a los territorios como “espacios que no deben ser tocados” (Quintero, 2008, 40), invadidos o explotados, puesto que, dentro de éstos, se reproducen prácticas y modelos de vida que deben ser resguardados como parte de la identidad plurinacional.

c. Participación ciudadana

La nueva Constitución posiciona a la participación ciudadana como eje transversal de la gestión pública, facultando a los ciudadanos a pronunciarse y a participar a lo largo de todo el ciclo de elaboración de políticas públicas (planificación, presupuesto, gestión, control y evaluación de políticas), con múltiples herramientas que fueron incorporadas para abrir espacios participativos; desde la presentación de proyectos de ley, ordenanzas, propuestas de reformas y consultas populares (Quintero, 2008, 56). Adicionalmente, se crean una instancia de contrapeso de las funciones del Estado: la Función de Transparencia y Control Social (Constitución del Ecuador, Arts. 204-206) bajo el presupuesto de que el pueblo es el mandante y primer fiscalizador del sector público y privado que desarrolle actividades de interés público. Dicha función se conforma por el Consejo de Participación Ciudadana y Control Social, la Defensoría del Pueblo, la Contraloría General del Estado y las Superintendencias¹³.

d. Descentralización

¹³ Superintendencia de Compañías, valores y seguros; Superintendencia de Bancos; Superintendencia de Telecomunicaciones; Superintendencia de Control de Poder del Mercado; Superintendencia de Economía Popular y Solidaria; Superintendencia de la Información y Comunicación.

Se incorporó una nueva forma de organización territorial basada en la descentralización (Constitución del Ecuador, Arts. 238 y 239) de todas las funciones del Estado¹⁴ para garantizar la coordinación adecuada entre los niveles de gobierno (Constitución del Ecuador, Arts. 260-267), reconociendo la autonomía política, administrativa y financiera de gobiernos seccionales¹⁵ (Constitución del Ecuador, Art. 228). Para garantizar la participación social en estos nuevos espacios de poder público se creó el mecanismo de la “silla vacía” (Constitución del Ecuador, Art.101), la cual, consiste en abrir un espacio de representación civil en función de los temas a tratar dentro de la instancia de toma de decisiones de los gobiernos locales, así como también, de asignación de recursos presupuestarios. El principal objetivo fue la promoción de políticas que fueran coherentes con las necesidades y aspiraciones de los territorios.

Con estos principios fundamentales, la nueva constitución reflejó bastante bien la intención colectiva de romper el vínculo con el anterior sistema de partidos políticos del país, instaurando el ascenso de una nueva fuerza política que se preocupó no solo por reposicionar al Estado como garante de derechos económicos, sociales y culturales, sino que, reconoció el derecho de grupos que tradicionalmente habían sido discriminados como comunidades indígenas y afro ecuatorianas (Gargarella, 2010, 110) brindándoles una relativa autonomía respecto a administración de justicia y de toma de decisiones dentro de sus territorios (Uprimny, 2011, 112).

La aplicación efectiva de la nueva Carta Magna significó un proceso de modernización de las instituciones estatales y el fortalecimiento de la gestión pública y de sus capacidades, las mismas que, se materializaron en la creación de nuevos ministerios y secretarías. Para aclarar un poco el panorama; antes del 2007 había 8 ministerios y 14 secretarías, después del 2008 se crearon ocho secretarías de estado, seis ministerios coordinadores y 22 ministerios, llegando a un total de 36 instituciones estatales¹⁶. Durante este periodo se elevó a la Subsecretaría de Cultura a Ministerio de Cultura (2007), el mismo que cambió su nombre a Ministerio de Cultura y Patrimonio en el 2013.

¹⁴ La descentralización de las funciones del Estado implica la incorporación de funcionarios de los ministerios sociales (educación, salud, inclusión económica, etc.) en cada uno de los gobiernos locales.

¹⁵ Los gobiernos seccionales autónomos son aquellos ejercidos por consejos provinciales, concejos municipales, las juntas parroquiales y demás organismos que determine la ley para la administración de circunscripciones territoriales indígenas y afroecuatorianas.

¹⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Gabinete_de_Rafael_Correa#Ministerios_Coordinadores

Referente a la cultura nacional, el Estado prometió una mejor distribución de los bienes culturales, y aseguró el acceso a productos culturales en áreas rurales y urbano-marginales mediante el Ministerio de Cultura y Patrimonio como entidad rectora respecto la creación y expresión artística, al igual que la promoción de la interculturalidad y la diversidad.

2.2.Ley de Fomento del Cine Nacional

Como se expuso en el acápite anterior, el cine ecuatoriano tuvo varios aciertos durante los 2000 que constituyeron un contexto favorable para el campo audiovisual, como el estreno de varias películas ecuatorianas que tuvieron una recepción exitosa de las audiencias y de los medios de comunicación, la profesionalización del quehacer cinematográfico, la diversificación y el mejoramiento respecto narraciones y calidad fílmica, la organización de festivales que ayudaron a visibilizar las producciones nacionales y acercaron al público a las producciones, etc. Estos espacios también sirvieron como lugares de encuentro entre realizadores quienes aprovecharon la cercanía y la dinamización del momento para discutir sobre las principales necesidades del sector, como la carencia de fondos dedicados a la producción o la imposibilidad de participar en programas internacionales (como el Programa Ibermedia), debido a la inexistencia de una institución encargada de establecer convenios internacionales específicamente, para cine o audiovisual.

Para los realizadores, la principal urgencia del cine nacional era una Ley que llene el vacío institucional de la cinematografía nacional, especialmente, porque en la región, la mayoría de países ya tenían una ley de cine y también, instituciones dedicadas específicamente a fomentar y regular esta actividad¹⁷, únicamente Ecuador, Paraguay y Uruguay no contaban con este tipo de instrumento legal¹⁸.

Es importante destacar que, la creación de instituciones que regulaban el cine en la región fue bastante excepcional dentro de la política pública, puesto que fueron instituciones que se mantuvieron separadas de los demás organismos de políticas culturales, debido a la complejidad de procesos distintivos de su cadena de valor (producción, circulación, distribución/consumo, reproducción), la misma que requiere de altas cantidades de inversión de capital financiero y humano. Por otro lado, el enfoque de

¹⁷ Brasil emitió su ley de cine en 1991, México en 1992 y Argentina en 1994; ya en la década de los 2000, Colombia establece una ley en 2003, luego le sigue Chile en 2004.

¹⁸ Uruguay emitiría la ley de cine en 2008 mientras que Paraguay lo hizo en el 2018.

gestión de política pública para dichas instituciones se centró en otorgar diferentes tipos de ayuda financiera, mediante la repartición de fondos públicos a los realizadores como principal estrategia de fortalecimiento de la producción endógena, por lo que los países que más demoraron en la emisión de leyes concretas tuvieron cierta desventaja en cuanto niveles de producción. Desde el 2000 hasta el 2009, la cantidad de largometrajes producidos por país fue la siguiente: Argentina (807); Brasil (602); México (451); Chile (181); Colombia (126); Venezuela (107); Uruguay (96); Bolivia (60); Perú (55); Ecuador (38); Paraguay (30)¹⁹.

Ante este escenario, varios colectivos del audiovisual se reunieron durante el IV Festival de Cine de Cuenca realizado en el 2005, y firmaron un manifiesto que visibilizaba las necesidades y las demandas del sector. Poco después el manifiesto fue leído por el diputado Marco Proaño Maya del Partido Roldosista Ecuatoriano²⁰ (PRE) a la prensa, posicionando la necesidad de contar con una Ley de fomento al cine en el Congreso Nacional. La atención del diputado Marco Proaño Maya permitió que varios colectivos se reunieran en su despacho para construir el primer esbozo de la Ley, la cual aprobó el primer debate del Congreso Nacional en septiembre del 2005 y el segundo debate en diciembre del mismo año. La presencia Cesar Carmigniani, actor del primer largometraje de ficción ecuatoriano *Dos para el camino* (Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, 1981) como diputado del Partido Renovador Institucional Acción Nacional²¹ (PRIAN) también ayudó significativamente para la aprobación de la Ley puesto que, durante la última sesión del Congreso en diciembre del 2005, fue Carmigniani quien convenció a los diputados para posicionar la votación de la ley al primer punto del orden del día, alegando que era una ley tan corta y rápida que no iba a quitar tiempo a los congresistas. Durante la sesión, varios personajes del cine nacional como “Sebastián Cordero, Tania Hermida, Juana Guarderas, Toty Rodríguez, etc., se autoconvocaron afuera del Congreso para ayudar a presionar públicamente la votación” (De la Vega, 2016, 180).

Finalmente, la Ley de Fomento del Cine Nacional se emite en enero del 2006, posicionando al cine una actividad económica generadora de ingresos que contribuye a la difusión y conservación de la cultura e identidad ecuatoriana, así como también,

¹⁹ Getino Octavio (2011: 95). Agregación de datos correspondientes al Ecuador obtenidos en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Pel%C3%ADculas_de_Ecuador#D%C3%A9cada_de_2000

²⁰ Partido fundado en 1983 de orientación populista y autodefinido como de centroizquierda.

²¹ Partido fundado en el 2002, liberal de centroderecha.

instituye la obligación del Estado de fomentar y promover la cultura y las expresiones artísticas. La Ley se compuso de 12 artículos en total, entre los cuales se delimitan las condiciones que deben cumplirse al producir una película nacional entre ellas; que el director sea ecuatoriano y residente en el Ecuador, que tenga relación con expresiones culturales o históricas, que sean producciones con equipos técnicos y artísticos integrados en su mayoría por ecuatorianos o extranjeros domiciliados en el país y que el rodaje sea realizado en el Ecuador²². Del mismo modo, se establece como obra cinematográfica aquellas obras audiovisuales “destinadas a ser proyectadas prioritariamente en salas de cine” (Art. 10 de la Ley de Fomento del Cine Nacional, 2006). Para efectos de la Ley, se crea el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) y el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), aunque la emisión del Reglamento²³ que establecía las competencias de la institución, los ordenamientos procedimentales y la partida presupuestaria para el manejo del fondo fue expedido en octubre, provocando que el CNCine fuera una institución sin fondos durante nueve meses.

2.3. Institucionalidad del cine nacional

La institucionalidad del cine en el Ecuador se instauró con la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), de conformidad al artículo 6 de la Ley de Fomento de Cine Nacional, como un órgano colegiado sin personalidad jurídica de derecho público, con patrimonio propio, cuyo objetivo principal era el de dictar y ejecutar las políticas de desarrollo cinematográfico. La institución conformó una directiva de siete personas que incluían al presidente del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI), a un delegado del Ministerio de Industrias y Comercio Exterior²⁴, un delegado del Ministerio de Educación y Cultura, un delegado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, un representante de los productores cinematográficos, un representante de los directores y guionistas y un representante de los actores y técnicos cinematográficos, estos últimos debían ser elegidos por las respectivas asociaciones gremiales inscritas legalmente, y sus representantes debían haber ejercido de forma práctica su rol en al menos un largometraje o dos cortometrajes. La directiva debía ser alternada cada 4 años con derecho a reelección.

²² <http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/06/Ecuador-Ley-de-Cine-2006-29.pdf>

²³ Decreto ejecutivo No. 1969

²⁴ En el 2007 se sustituye por el Ministerio de Industrias y Competitividad.

Los beneficios impulsados por el CNCine debían estar dirigidos exclusivamente a productos cinematográficos, excluyendo a productos publicitarios, telenovelas y programas de televisión. Entre los beneficios se estableció que las personas calificadas quedarían exentas de tasas de gravamen de la filmación dentro del país, y que podían acceder a créditos financieros con tasas de interés y plazos preferenciales. Del mismo modo, las principales obligaciones del CNCine fueron la de fomentar la producción cinematográfica, impulsar la difusión y promoción del cine nacional tanto dentro como fuera del país, establecer parámetros claros para mejorar la competitividad del sector, establecer programas de cooperación internacional, y ejecutar sistemáticamente el Fondo de Fomento Cinematográfico.

Puesto que el reglamento que establecía los ordenamientos procedimentales de la institución fue expedido 9 meses después, la institución no tenía herramientas legales que le permitieran contar con financiamiento público. La problemática de una institución sin fondos se resolvió nuevamente gracias a la organización del campo cinematográfico y al trabajo conjunto; durante el 2007 se organizó una proyección especial en el cine Ocho y Medio y se invita al entonces presidente de la República Rafael Correa quien al término de la proyección les pregunta: —... “qué necesitan?” Le decimos: Plata, señor presidente. Ya está todo creado, pero no hay el fondo. Dice el presidente: “De cuanto estamos hablando? De un millón, apenas.” (De la Vega, 2006, 186) “...Ese rato el presidente le llama a Antonio Preciado, Ministro de Cultura y le dice: “Antonio, estoy con los chicos que hacen cine, y tienes que darles un presupuesto!”- Ahí salió el primer Fondo de Fomento...” — (De la Vega, 2006, 184).

La aprobación de la Ley de Fomento del Cine Nacional se puede leer, en primera instancia, como una conquista histórica de un sector organizado, pero del mismo modo, deben considerarse todas las variables y las prácticas que consiguieron dicha conquista. Es por esto, que la historia casi anecdótica sobre la aprobación de la Ley y del primer desembolso de los fondos es tan significativa, porque revela la situación de la cinematografía ecuatoriana al ser una actividad que despertaba poco interés político y que estaba sujeta a la voluntad de los gobernantes. Esto provocó inestabilidad financiera en la gestión de políticas públicas de audiovisual, y poca capacidad de planificación a largo plazo de los recursos provistos.

Según la Ley de Fomento del Cine Nacional, una de las principales funciones del CNCine fue la gestión del Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC), cuyo objetivo era

la de apoyar a la preproducción, producción, coproducción y exhibición de obras cinematográficas ecuatorianas. Las fuentes de financiamiento del fondo provinieron del presupuesto general del Estado y del Fondo Nacional de Cultura, donaciones y aportes de cooperación internacional. (Ley de Fomento del Cine Nacional, Art. 9).

Por otro lado, el Fondo de Fomento Cinematográfico se configuró como un tipo de ayuda selectiva (Fuertes y Mastrini, 2014, 51) puesto que los proyectos postulantes pasaban por una etapa de evaluación ejecutada por una mesa de expertos. Los proyectos preseleccionados tenían que ser presentados y defendidos durante una exposición presencial o pitch. En caso de quedar seleccionado, los beneficiarios debían llenar una serie de requisitos obligatorios para acceder a los fondos públicos que, a su vez, eran no reembolsables a menos que el beneficiario incumpliera alguna obligación legal con la institución.

Es necesario señalar que, el FFC nunca estuvo enfocado en financiar la totalidad de presupuesto necesario para la producción totalitaria de un filme, por lo que muchos de los proyectos beneficiarios dependían de nuevas convocatorias y de otras fuentes de financiamiento para asegurar su finalización. Por este motivo, el FFC considero varias categorías para la distribución del presupuesto otorgado, las mismas que contemplaban (en primera instancia) los principales procesos de la cadena de producción (preproducción, producción y post producción). Posteriormente, las categorías fueron discutidas puesto que ponían en una supuesta desventaja a otro tipo de prácticas de producción audiovisual como el de pueblos y nacionalidades, cine comunitario, etc. La diversificación respecto a nuevas categorías de ayuda será desarrollada más adelante.

La ejecución del FFC implicó la institucionalización y regularización de la practica creativa de la producción audiovisual, por lo que el CNCine tuvo que establecer criterios y requisitos obligatorios para los realizadores, no solo en el proceso de participación, también en los criterios de control de gastos, seguimiento del proyecto, productos a entregar, términos de devolución de los fondos entregados, condiciones de incumplimiento, etc.

Uno de los requisitos obligatorios era el registro de los realizadores en el Servicio de Rentas Internas²⁵ (SRI), institución encargada de emitir el Registro Único de

²⁵ Institución que se encarga de gestionar la política tributaria y la recaudación fiscal de toda actividad económica a nivel nacional.

Contribuyentes (RUC), documento que identifica a todos los contribuyentes con fines impositivos y proporciona información tributaria para poder emitir facturas, comprobantes de venta o de compra de productos o servicios.

Una de las exigencias para la obtención del RUC es poseer un título profesional y, puesto que las etapas de profesionalización de la actividad audiovisual se dieron de manera tardía en el Ecuador, muchas personas relacionadas con el quehacer cinematográfico no contaban con títulos de educación formal directamente vinculada a esta actividad. Por otro lado, el SRI no contemplaba a la actividad cinematográfica como actividad económica, por lo que no existía una categoría de contribución de impuestos específica para el cine o para los productos audiovisuales, aunque si constaban actividades de realización de productos publicitarios o televisivos.

Como respuesta a las condiciones del sector, el CNCine contempló como requisitos una serie de formularios con datos generales del proyecto postulante, por ejemplo; nombre, descripción o el storyline, datos del director y productor del proyecto incluyendo hojas de vida, el presupuesto previsto, plan de financiamiento, plan de uso del aporte y cronograma. Los formularios eran revisados por jurados anónimos y, en caso de ser preseleccionados, se presentaba el proyecto ante jurados especializados en cada una de las categorías de la convocatoria.

Finalmente, los beneficiarios eran notificados por correo electrónico para proceder con una serie de trámites legales que les permitirían acceder al fondo. La firma del convenio entre el CNCine y el beneficiario (ya fuera persona jurídica o natural) era un contrato en el cual el beneficiario se comprometía de manera legal, a entregar toda la documentación que la institución requeriría para asegurar el buen uso de los fondos hasta que culminara el proyecto, y se entregue una copia del producto final a la institución.

La documentación incluía la copia del RUC del representante legal del proyecto, una factura vigente, un certificado de la cuenta bancaria a la que se depositarían los fondos desembolsados, una póliza por el buen uso de los recursos emitida por una empresa aseguradora a favor del CNCine por el 100% de los recursos otorgados, una declaración juramentada de los honorarios recibidos durante el proyecto. En caso de que el proyecto tenga algún cambio imprevisto éste debía ser informado a la institución, y estaban sujetos a la aprobación de la misma, en caso de comprar algún bien mueble este tipo de gastos solo podrían contemplar el 20% del fondo entregado, los productos financiados por el CNCine debían tener el logo de la institución en todos los productos que deriven del

proyecto, y también aparecer en los créditos iniciales y finales de la película. También se contemplaba que el beneficiario destine el 1% de los fondos otorgados a una retribución al CNCine en una actividad acordada con el área de formación y capacitación, por último, se exigía al beneficiario entregar un informe durante la ejecución del proyecto con fines de hacer seguimiento del avance y, un informe final para solicitar el cierre del proyecto y dar el convenio firmado como concluido.

Los requisitos se enmarcaron en atribuir obligaciones a los beneficiarios de las ayudas, con el fin de que la institución pueda ejercer cierto control y monitoreo para una mejora del sistema en general. Por otro lado, es preciso considerar que los requisitos de inscripción a un registro público, la entrega de una copia final de la producción financiada a la institución, y la obligación de comunicar modificaciones, fechas de inicio y de final de rodaje de las producciones para llevar un control más estricto de los gastos de la película son mecanismos muy comunes en las instituciones públicas encargadas de la financiación de la cinematografía.

Resulta importante destacar que, el periodo de gestión del CNCine no estuvo libre de tensiones o cuestionamientos provenientes de las agrupaciones de realizadores, productores, actores o técnicos involucrados en la producción nacional. Una de las causas que provocaron debates y presión sobre la institucionalidad fue el mismo enfoque que implantó la Ley en cuanto a desarrollo de producciones audiovisuales, la cual, se centró en el fomento a la producción mediante la intervención estatal orientada, principalmente, al formato industrializado de producción cinematográfica y dando prioridad al cine profesionalizado que era distribuido en los grandes complejos multisala del país. Este enfoque, no contemplaba las demás partes de la cadena de producción como la distribución, la exhibición o el consumo, dejando desamparadas a las producciones nacionales frente a la competencia desigual con las *majors*, las mismas que han saturado históricamente el porcentaje de taquilla, tampoco impulsaba la educación o la formación de públicos (León, 2015).

Adicionalmente, la Ley dejaba por fuera otros tipos de producciones que no circulaban por las grandes salas de cine, como, por ejemplo, las producciones de pueblos y nacionalidades (Unigarro, 2010), o las practicas comunitarias de producción audiovisual (Gumucio, 2014).

Como respuesta y acoplado la política pública a las nuevas directrices de interculturalidad de la Constitución del 2008, el CNCine integró desde el 2009 una

categoría de producciones comunitarias²⁶ para las convocatorias del FFC. Pese a la nueva categoría, ésta pareció insuficiente según el criterio de realizadores de pueblos y nacionalidades. Para contestar a las exigencias de dicho colectivo, se realizaron encuentros como el 1er Encuentro Nacional de realizadores y creadores audiovisuales del Ecuador de pueblos y nacionalidades, efectuado en julio del 2014 en el que se convocaron alrededor de 60 realizadores y cineastas²⁷ en la ciudad de Baños de Agua Santa en Tungurahua y, el Encuentro de Cine Comunitario realizado en noviembre del 2014 en la ciudad de Cotacachi en Imbabura, este encuentro reunió a realizadores de cine comunitario indígena y a asociaciones de mujeres y jóvenes provenientes de Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú²⁸. Una de las principales líneas de debate fue la petición de abrir una categoría específica que atendiera a este tipo de cinematografías. Esta exigencia de un grupo particular del campo audiovisual ecuatoriano desencadenó algunas consideraciones sobre qué era cine de pueblos y nacionalidades o cine comunitario y cuáles deberían ser sus características (ser realizados concretamente por un realizador perteneciente a comunidades indígenas, o que las producciones fueran filmadas en lenguas originarias) y se analizó la integración de varias líneas de acción afirmativa para el mejoramiento de criterios aplicados durante las convocatorias al FFC.

Pese a la agregación de criterios de acción afirmativa para varias convocatorias al FFC, éstas no fueron sostenidas a largo plazo, puesto que surgieron nuevas necesidades para la regulación de la actividad cinematográfica en el marco de reorganización estatal, como se verá más adelante.

2.4. Cinematografías de circulación paralela

A pesar de que la política pública audiovisual estuvo relativamente abierta a la integración de nuevos criterios de aplicación y selección de proyectos audiovisuales, la institucionalización dejó por fuera otro tipo de producciones que, además, tampoco circulaban por los canales tradicionales de difusión cinematográfica y, que encontraron su principal espacio de comercialización en el mercado pirata.

Es indispensable explicar que, en Ecuador, la comercialización de copias ilegales de películas fue un factor bastante naturalizado durante los 2000, gracias a la llegada del

²⁶ Durante la investigación no se encontraron cuáles fueron los criterios de selección de los proyectos postulantes.

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=5b4VFrV06ec&ab_channel=ElianaChamputiz

²⁸ <https://elchuro.org/los-caminos-del-cine-y-audiovisual-comunitario-se-juntaron-en-ecuador/>

formato DVD que permitía la generación de copias sin autorización a bajos costos de producción, lo que posibilitó la compra de películas por el costo de un dólar, precio bastante favorable en comparación a películas originales que podían llegar a costar 35\$ o, a las entradas de cine que se encarecieron debido a la dolarización.

La comercialización de películas pirata en DVD fue tan aceptada que no solo había comerciantes informales que se dedicaban a la venta ambulante de copias, sino que también se vendían en amplios locales ubicados en sectores comerciales del país que ofrecían colecciones completas de los últimos estrenos de Hollywood, incluso de algunos que todavía no llegaban a los complejos multisala. Si bien las copias eran de muy mala calidad, poco a poco los comerciantes refinaron la calidad de las mismas y ampliaron la oferta a todo tipo de públicos; desde infantiles, estrenos de acción, videos fitness²⁹, anime, cortometrajes, cine clásico, además de colecciones de cine arte que se vendían por tomos: Almodóvar, Hitchcock, Fellini, Kubrick, etc., pero, también se podían encontrar colecciones organizadas por actores: Charles Chaplin, Marilyn Monroe, Clint Eastwood, Angelina Jolie, Jackie Chan, Al Pacino, etc., se podían encontrar en los múltiples locales dedicados exclusivamente, a la venta de películas pirata en todo el Ecuador que, según la Asociación Ecuatoriana de Comerciantes y Distribuidores de Productos Audiovisuales y Conexos, ascendía los 60.000³⁰ negocios para el 2012.

Este fenómeno alcanzo tan grande proporción que se llegó a exportar películas piratas a Europa, Estados Unidos³¹, Colombia, Perú y Chile. La problemática de la piratería era muy importante para el campo audiovisual debido a que el 99% de los filmes que se comercializan no pagaban derechos de autor (Alvear y León, 2009, 19) pero, a su vez, era el principal canal de comercialización de productos audiovisuales en el país.

Como respuesta, el sector audiovisual realizó un pronunciamiento antipiratería en defensa de los derechos de autor mediante la Entidad de Gestión Colectiva de Derechos de Productores Audiovisuales (EGEDA) (Alvear y León, 2009, 20), en el que se resaltaba la necesidad de resguardar los derechos de autor para permitir la recuperación de la inversión financiera y humana que implicaba la realización de una película. No obstante,

²⁹ Colecciones completas de pilates, aeróbicos, artes marciales, incluso tipo de ejercicios para mujeres embarazadas, etc.

³⁰ https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121213_cine_y_pirateria_en_ecuador_pm

³¹ Hay que enfatizar que, debido a la crisis económica y a la dolarización se formaron grandes comunidades de migrantes ecuatorianos en Europa y Estados Unidos que encontraron un espacio de supervivencia y negociación en la economía informal.

por parte del Estado, no se incorporó ninguna política específica para reducir el volumen de piratería, o para controlar los productos copiados sin autorización.

Sin embargo, entre los comerciantes se estableció un acuerdo que consideraba un periodo de dos a tres años para comercializar películas nacionales, de este modo, se permitía a las producciones estrenarse en las salas de cine y circular en los festivales sin que haya copias no autorizadas en el mercado pirata. Según Tania Hermida, directora de la película *Que tan lejos* (2006) y miembro de la Asamblea Constituyente del 2008, este acuerdo se concretó en la campaña “Que se vea: Ecuador no se piratea” (Alvear y León, 2009), que consistió en un grupo de personas que visitaban aleatoriamente las tiendas de películas y, se concientizaba a los vendedores del derecho que tenían los productores de retirar las copias piratas de los puntos de venta.

Pese a que el mercado pirata significaba un problema para la mayoría de productores y cineastas ecuatorianos, éstos reconocieron la necesidad de insertar sus producciones en este canal con el objetivo de dar a conocer su trabajo a la mayor cantidad de público posible. Una de las estrategias fue la vinculación de los productores y distribuidores autorizados con los vendedores informales, facilitando que las películas nacionales llegaran al público en formatos originales y a precios módicos que oscilaban entre 3\$ y 8\$ dólares. La comercialización de películas nacionales en canales informales dio favorables resultados para la producción nacional, por ejemplo; la película *A tus espaldas* de Tito Jara (2011) alcanzó la venta histórica de más de 50.000 copias originales vendidas en un año y medio después de su estreno³².

La extensión que alcanzó la piratería en el país fue lo que permitió a críticos cinematográficos y productores nacionales conocer un tipo de producciones audiovisuales paralelas, que no circulaban por los canales institucionalizados del CNCine, los Festivales o Muestras de Cine y tampoco en salas de cine comerciales, este tipo de cine paralelo fue investigado por Miguel Alvear y Christian León en 2009, y se descubrió que había un tipo de videografías *underground* o “bajo tierra” y que, a pesar de ser realizadas en el país, eran totalmente desconocidas en los circuitos más formales de circulación cinematográfica. La importancia del estudio fue evidenciar que dichas cinematografías gozaban de varias características que les permitía tener ventajas sobre el

³² https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121213_cine_y_pirateria_en_ecuador_pm

otro³³ cine, ya que habían sido exclusivamente comercializadas en el mercado pirata y, eran ampliamente conocidas por el público nacional, el mismo que no iba al cine a ver las películas ganadoras del Fondo de Fomento pero que si compraban producciones nacionales en el mercado pirata.

Las principales características de este tipo de videografías es que eran producciones realizadas por autodidactas, personas que no tenían ningún tipo de preparación profesional en cine por lo que tienen modelos de producción muy poco especializados; contaban con presupuestos extremadamente menores comparados con los presupuestos de las producciones más institucionalizadas³⁴ y, además, fueron producciones que no circularon por canales de exhibición formales como canales de televisión o salas de cine comercial (Alvear y León, 2009, 12). Si bien estas características de bajos presupuestos y precariedad en los modelos de producción significarían más un problema que una ventaja, sorpresivamente, estos filmes encontraron amplios espacios de acogida vinculados a la cultura popular³⁵ y a grupos subalternos³⁶, produciendo alrededor de 40 películas entre 1983 y el 2009.

El cine bajo tierra introdujo otras lógicas de producción no profesionalizadas como, por ejemplo; que los actores asuman los gastos de rodaje, casetes, transporte y comida, o que sean los actores quienes contribuyan económicamente para la finalización del filme. En este sentido, incluso se instauró la práctica de quien menos contribuye muere primero en las películas y quienes más contribuyan sean los que aparezcan hasta las escenas finales del filme, esta lógica hace sumamente difícil la realización de la película, puesto que deben modificar el guion múltiples veces durante el rodaje. Otras veces, incluso, se permite que sean los mismos actores quienes escriban los diálogos de las escenas en las que participan como forma de retribución. Debido a que las formas de producción son más colectivas, una de las problemáticas es que no se pueden establecer créditos de

³³ Se hace referencia al cine institucionalizado, de formato industrial, realizado por profesionales que, en general, contaron con subsidios y apoyos financieros públicos.

³⁴ El costo promedio de un largometraje de ficción ecuatoriano es de 300.000 dólares, los presupuestos de las películas “bajo tierra” oscilan entre los 1.000 y 15.000 dólares.

³⁵ Entendido como prácticas y gustos que se oponen a lo “culto” desde la hegemonía cultural de los grupos dominantes.

³⁶ Aquellos grupos que son excluidos, marginados o discriminados por razones como raza, etnia, género, orientación sexual, clase social, entre otros. Hay que recordar que, según Gramsci (1975), los grupos subalternos son capaces de generar una agencia política y cultural propia que les permite crear mecanismos de resistencia y de integración alternativos al orden dominante.

autoría, dirección, roles técnicos, etc., a diferencia del cine industrial (Alvear y León, 2009).

Adicionalmente, si bien las producciones populares pueden tener múltiples referencias visuales de la cinematografía euroamericana, la riqueza del registro investigativo de estas producciones es el retrato de problemáticas más locales, de imágenes y contenidos que cuestionan los valores universales y lo políticamente correcto, retratando prácticas subalternas y lógicas periféricas que, más allá de ser un testimonio del subdesarrollo, la pobreza, o la violencia, se convierten en estrategias de apropiación de la modernidad, mostrando “nuevos valores estéticos y abriendo la narrativa audiovisual hacia una transculturación radical” (Alvear y León, 2009, 24). De este modo, el cine “bajo tierra” produjo “westerns, melodramas, comedias, películas de zombis que, quizá, sin proponérselo, parodian, desde la cultura local, las narrativas de Hollywood” (Alvear y León, 2009, 22).

La importancia de pensar este tipo de cinematografías paralelas, periféricas, subalternas y populares en la presente investigación se centra en dos puntos. En primer lugar, advierten sobre la miopía del estado en la formulación de políticas culturales respecto a la inmensa diversidad que habita en el territorio (Jesús Martín Barbero:1998) nacional en el que se transita fácilmente entre lo autóctono y lo extranjero (propio del sistema de colonización), entre lo culto y lo popular (propio también del sistema de clases sociales profundizado por la colonización), lo tradicional y lo moderno (debido a la inserción tardía de países periféricos a la modernidad y a la industrialización).

En segundo lugar: el problema de la homogenización de prácticas y contenidos en el proceso de institucionalización del quehacer audiovisual, que no generó ningún tipo de mecanismo para integrar estas prácticas cinematográficas que, ni siquiera pueden participar del Fondo de Fomento puesto que, no se inscriben en las lógicas de producción industrializado. Este factor, significa un problema y una deficiencia no solo de la Ley de Fomento Cinematográfico del 2006 que prioriza la producción audiovisual dirigida a salas de cine comerciales, sino que, además, pone en desventaja a la cinematografía nacional puesto que estas películas han logrado lo que el cine institucionalizado e industrializado no ha podido: interés del público. Se calcula, por ejemplo, que las películas producidas por el realizador Nelson Palacios alcanzan hasta el medio millón de copias comercializadas en el mercado pirata (Alvear y León, 2009, 31).

De este modo, la breve presentación que se hace de las videografías de circulación paralela tiene el objetivo de generar debate sobre la forma más adecuada de integrar estas prácticas (puesto que además hay que cubrir varias deficiencias), y evidenciar su importancia en la medida que cuestionan y desestabilizan la concepción de lo que es (legal e institucionalmente) el cine nacional.

Para poder considerar de manera más profunda las producciones de circulación paralela, se presenta una lista de los largometrajes que fueron realizados y comercializados exclusivamente, en el mercado pirata del país, con el objetivo de tener un registro de los filmes, los realizadores y las empresas productoras que se dedican a la producción de cine “bajo tierra”.

Cuadro 2.1. Largometrajes de “Ecuador Bajo Tierra” (1983-2009)

No	Año	Título	Director	Productora
1	1983	<i>Arcilla indócil</i>	Carlos Pérez	U. Cuenca/CCE Azuay
2	1985	<i>La última erranza</i>	Carlos Pérez	U. Cuenca/CCE Azuay
3	1988	<i>Cabeza de gallo</i>	Carlos Pérez	U. Cuenca/CCE Azuay
4	1992	<i>El éxodo de Yangana</i>	Carlos Pérez	n/d
5	1994	<i>Tahual</i>	Carlos Pérez	Ecuaimagen
6	1994	<i>En busca del tesoro perdido</i>	Nixon Chalamacá	R.D.
7	1996	<i>El destructor invisible</i>	Nixon Chalamacá	R.D.
8	1999	<i>Mea culpa</i>	Patricio Montaleza	C/M/U.Cuenca
9	1999	<i>Avaricia</i>	Fernando Cedeño	Sacha Producciones
10	2003	<i>El cráneo de oro</i>	Nixon Chalamacá	R.D./Capital TV
11	2003	<i>Un hombre y un río</i>	Néstor Cobos	Cinemar/Spodylus/ULEAM
12	2003	<i>Pasaje de ida</i>	Rogelio Gordon	Fe y Esperanza
13	2004	<i>Barahúnda en la montaña</i>	Carlos Cedeño	Sacha Producciones
14	2004	<i>Sicarios manabitas</i>	Fernando Cedeño	Sacha Producciones
15	2004	<i>Cómo voy a olvidarte</i>	Bernardo Cañizares	Blue Films
16	2004	<i>La Navidad de Pollito</i>	William León	SINCHI SAMAY
17	2005	<i>Pisada en falso</i>	Jorge Vivanco	Runa Filmes
18	2006	<i>El señor de los sueños</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
19	2007	<i>Lágrimas de una madre</i>	Bárbara Morán	BMS Producciones
20	2007	<i>Sucedió una noche</i>	Elio Paláez	Creaciones/FACSO
21	2007	<i>Doble trampa</i>	Elio Paláez	Creaciones/FACSO
22	2007	<i>La niña abandonada</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
23	2007	<i>Buscando a mamá</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
24	2007	<i>Pobre Nacho</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
25	2007	<i>Libertar en Cristo</i>	Davis Mero	Producciones El mensajero
26	2007	<i>Corazones azules</i>	Mauricio Irigoyen	VIP Production
27	2007	<i>Pollito 2</i>	William León	SINCHI SAMAY
28	2007	<i>Vidas vacías</i>	Rogelio Gordon	Fe y Esperanza
29	2008	<i>El vivo vive del tonto</i>	Studio Riera Team	Riera Music International

30	2008	<i>Sueño de morir</i>	Bárbara Morán	BMS Producciones
31	2008	<i>El dolor de ser pobre</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
32	2008	<i>Sicarios malditos</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
33	2008	<i>El Llanero vengador</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
34	2008	<i>Luz sobre las tinieblas</i>	Davis Mero	Producciones El mensajero
35	2008	<i>Tráfico y secuestro del Presidente</i>	Nixon Chalamacá	Sacha Producciones
36	2008	<i>Tras la cruz</i>	Carolina Loor	ULEAM
37	2009	<i>Migrante</i>	Carlos Pérez	Productora Carrasco
38	2009	<i>Cuando los hijos se van</i>	Bárbara Morán	BMS Producciones
39	2009	<i>Versátiles</i>	Elio Paláez	Creaciones/FACSO
40	2009	<i>El valor de la vida</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
41	2009	<i>El fruto del silencio</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
42	2009	<i>El regreso del Llanero vengador</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
43	2009	<i>Mundo real</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
44	2009	<i>No me dejes, mama</i>	Nelson Palacios	Producciones Caprichos
45	2009	<i>Volver a nacer</i>	Carlos Cedeño	Sacha Producciones

Fuente: Alverar, Miguel y León, Christian (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Editorial Ochoymedio, Quito.

Lo que destaca del cine bajo tierra, es que logró mantener un nivel de realización que puede compararse con la producción auspiciada por canales institucionales, sin haber recibido ningún tipo de ayuda económica proveniente de la institución, ya sea en el proceso de producción o en la etapa de distribución de los filmes.

En la actualidad, la cantidad de negocios dedicados a la venta de copias ilegales disminuyó significativamente, debido a la migración hacia la tecnología digital, la cual ocasionó la obsolescencia del uso de soportes físicos (como el DVD o el CD). Sin embargo, la práctica de consumir contenidos audiovisuales mediante canales ilegales no ha cambiado en el país. De hecho, el uso de páginas web que se dedican a la piratería online en el Ecuador es bastante común, ascendiendo a 3.794.000 personas en el 2021, esto significa que, menos del 40% de usuarios potenciales de plataformas de streaming usan la suscripción legal a este tipo de servicios³⁷.

En este escenario, las películas de circulación paralela tuvieron que buscar otros espacios para la difusión de sus filmes, concentrándose en páginas web de circulación de contenidos audiovisuales gratuitas como YouTube, Vimeo, Dailymotion, etc.

³⁷ <https://luzuriagacastro.com/pirateria-online-un-oceano-ilegal-que-crece-de-forma-preocupante/>

2.5. Datos cuantitativos de producción audiovisual ecuatoriana (2007-2016)

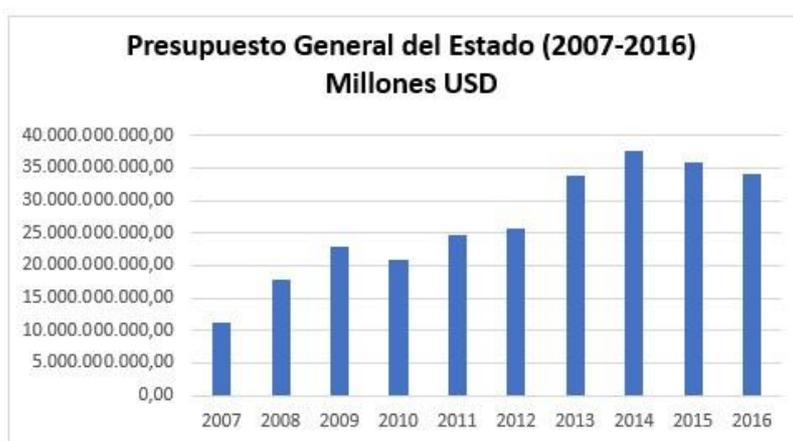
Para poder visualizar la influencia de la emisión de la Ley del 2006 y, evaluar si ésta tuvo efectos positivos se presentan algunos datos cuantitativos respecto al presupuesto de los fondos desde el 2007 hasta el 2016, año en el que se aprueba la Ley Orgánica de Cultura. Los datos fueron recopilados de la propia institución y fueron comparados, verificados y sistematizados mediante trabajo de archivo en varias fuentes de prensa escrita, boletines de prensa, blogs, otras tesis de investigación, etc.

Los datos incluyen el número de proyectos beneficiarios, cantidad de estrenos en salas de cine, nuevas categorías para las convocatorias anuales, etc. Es necesario aclarar que, no se consideraron datos relacionados a audiencias de cine ecuatoriano debido a que se encontró algunas inconsistencias respecto a la construcción de los datos recopilados por la institución. En primer lugar, el dato registrado por la institución proviene directamente del productor de las obras. En segundo lugar, dicho registro no tiene ningún tipo de verificadores, ya fuera el número taquilla vendida (en caso de haber llegado a salas de cine comerciales) o el registro de asistentes (si se trata de exhibición en espacios alternativos). Debido a que no había formas de verificar los datos de la totalidad de producciones estrenadas, se consideró que era mejor no mostrar este indicador.

- a. Montos por año:** Debido a que la principal fuente de financiamiento del FFC depende del Presupuesto General del Estado, se presenta de manera conjunta el presupuesto estatal y el presupuesto entregado mediante el Fondo de Fomento por año desde el 2007 hasta el 2016:

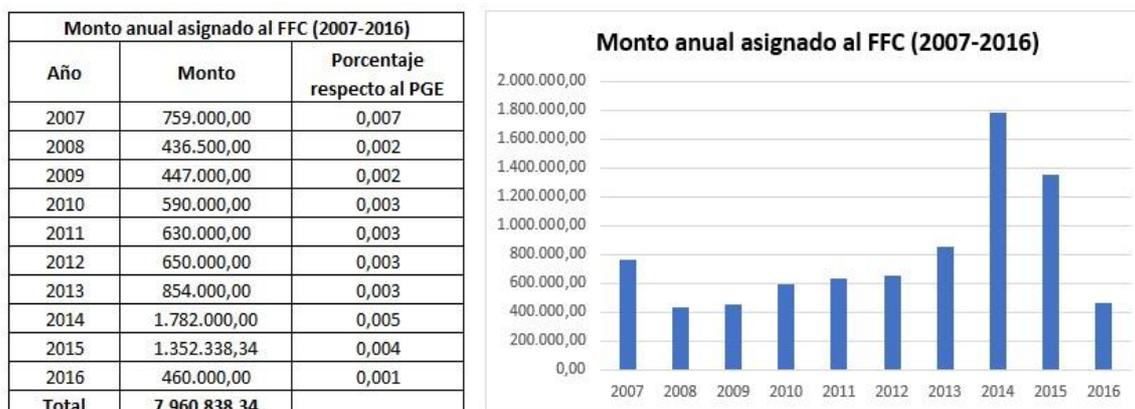
Cuadro 2.2. Presupuesto General del Estado (2007-2016)

Presupuesto General del Estado (2007-2016) Millones de USD	
Año	Monto
2007	11.126.000.000,00
2008	17.936.000.000,00
2009	22.923.869.074,00
2010	20.895.000.000,00
2011	24.749.000.000,00
2012	25.579.000.000,00
2013	33.890.000.000,00
2014	37.736.000.000,00
2015	35.745.000.000,00
2016	34.067.000.000,00



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del Ministerio de Economía, rendición de cuentas.

Cuadro 2.3. Monto anual asignado al FFC (2007-2016)



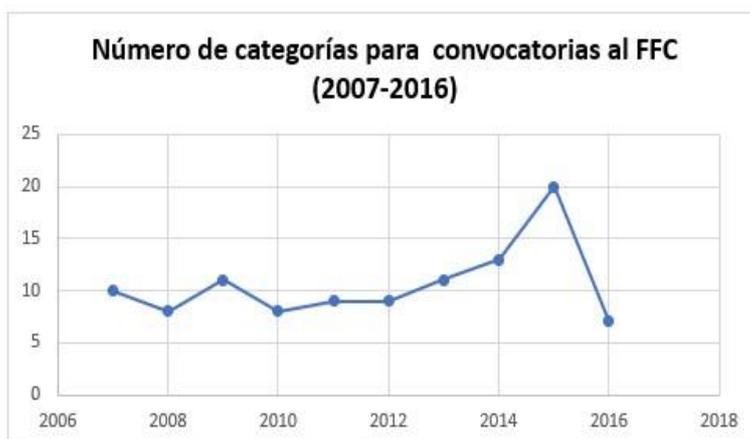
Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

Si comparamos el presupuesto estatal y el monto asignado al FFC se puede evidenciar que tiene un crecimiento relativo durante el 2008 y el 2013 y, durante el 2014 se incrementa de manera significativa el presupuesto en un 108%, posteriormente, para el 2015 el presupuesto fue reducido en un 24%. El año más crítico para el campo audiovisual fue el 2016 puesto que el monto asignado tiene una baja del 66% respecto al 2015.

b. Número de categorías por año: Si bien la institucionalidad intentó agregar elementos de acción afirmativa, que respondían al proceso de reestructuración estatal durante el periodo del 2008 - 2016, se trató de integrar factores de fomento al cine comunitario y al cine de pueblos y nacionalidades durante distintas etapas de la cadena de producción (desarrollo, producción y postproducción) de obras audiovisuales que incluían cortometrajes, largometrajes, ficción y documental mediante categorías concretas que fueron lanzadas desde el 2009 hasta el 2015 y que debían contemplar específicos procesos de producción, como que la producción fuera colectiva, participativa e integradora de la comunidad, también se debatió si estos proyectos debían ser (o no) filmados en lenguas originarias.

Cuadro 2.4. Número de categorías para convocatorias al FFC (2007-2016)

Número de categorías para convocatorias al FFC (2007-2016)	
Año	Categorías
2007	10
2008	8
2009	11
2010	8
2011	9
2012	9
2013	11
2014	13
2015	20
2016	7



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

Los datos oficiales muestran que, durante el periodo de 2007 al 2013 se mantuvo un promedio de 9 y 10 categorías por convocatorias anuales del FFC, sin embargo en el 2014 y 2015 (años en los que se contó con un presupuesto mucho más alto) el número de categorías para la postulación a los fondos concursables aumentaron de forma representativa, incluyendo en el 2015 hasta 20 categorías de participación que no habían aparecido en convocatorias anteriores o que habían sido incluidas de manera intermitente, como: Escritura de guion largometraje infantil, Exhibición, Producción audiovisual comunitaria, Producción y postproducción tipo A, Producción y postproducción tipo B, Promoción y estreno, Realización audiovisual de pueblos y nacionalidades, Telefilme y Telefilme pueblos y nacionalidades. Para el 2016 la convocatoria solo incluyó siete categorías de postulación³⁸, significando una reducción del 65% del presupuesto del CNCine.

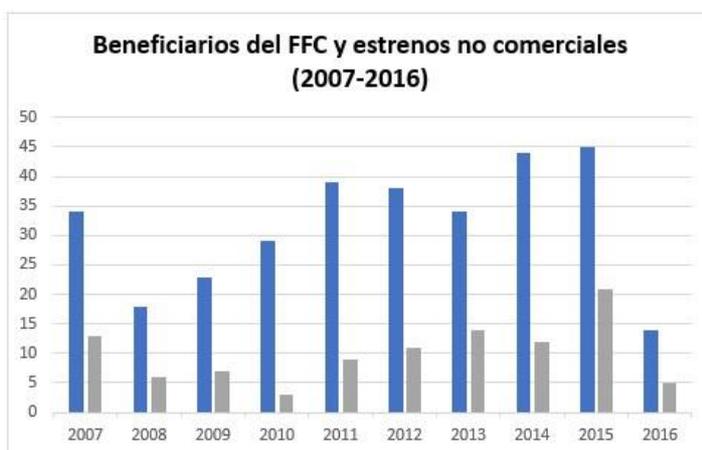
c. Beneficiarios y estrenos: Para la construcción de este indicador es necesario diferenciar dos tipos de datos provenientes del CNCine: i) el número de proyectos que fueron beneficiarios del Fondo de Fomento Cinematográfico, el cual incluye todo proyecto audiovisual (largometrajes, cortometrajes, nuevos medios, animación, etc.) independientemente de su finalización o estreno. Además, se debe tener en cuenta que existen proyectos que fueron beneficiarios más de una vez durante varias convocatorias y categorías del FFC (como producción, investigación, escritura de guion, desarrollo, producción o post producción). ii) Los proyectos audiovisuales que fueron finalizados y que circularon en espacios alternativos a las salas de cine

³⁸ La tabla con los detalles de las categorías correspondientes a las convocatorias anuales del FFC durante el 2007-2016 se adjuntan como Anexo a la investigación para permitir la revisión detallada de los datos.

comercial como eventos, muestras, festivales nacionales e internacionales. La difusión de este tipo de productos audiovisuales implica que el proyecto fue entregado, lo que significa la culminación del contrato entre el beneficiario y la institución.

Cuadro 2.5. Beneficiarios del FFC y Estrenos no comerciales (2007-2016)

Beneficiarios del FFC y estrenos no comerciales (2007-2016)		
AÑO	BENEFICIARIOS	ESTRENOS
2007	34	13
2008	18	6
2009	23	7
2010	29	3
2011	39	9
2012	38	11
2013	34	14
2014	44	12
2015	45	21
2016	14	5
TOTAL	318	101



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y trabajo de archivo en prensa escrita.

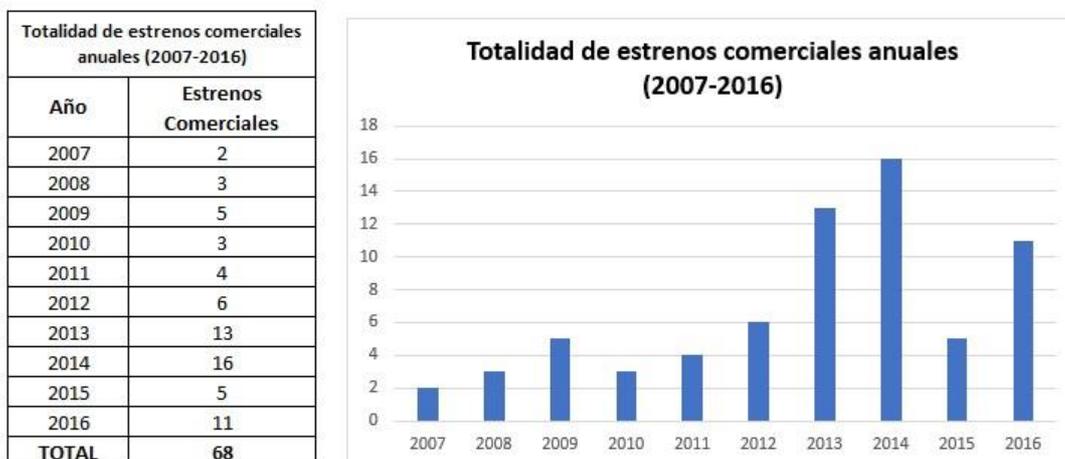
Siguiendo con la tendencia de los anteriores indicadores, fue durante el 2014 y 2015 que hubo mayor cantidad de proyectos de producción audiovisual que fueron beneficiarios del FFC y, fue a lo largo del 2015 que hubo la mayoría de estrenos en comparación con años anteriores.

El objetivo principal del indicador es mostrar el porcentaje de proyectos finalizados en comparación con los proyectos beneficiarios. Pese a que los porcentajes de finalización son bajos respecto al número de beneficiarios es necesario enfatizar que, el tiempo de producción de una película o de un producto audiovisual lleva mucho más que un año. Del mismo modo, se debe considerar que varios de los proyectos audiovisuales beneficiarios, aplicaron y fueron premiados en siguientes convocatorias y en otras categorías a lo largo de sus procesos de producción, por lo que es coherente que el porcentaje de beneficiarios sea significativamente mayor al porcentaje de estrenos.

d. Estrenos en salas de cine comercial: El procesamiento del presente indicador integra la totalidad de estrenos en salas de cine comerciales que cubren las carteleras a nivel nacional. El dato incluye a beneficiarios del FFC y también, a aquellos que no participaron en las convocatorias de ayudas públicas y, cuyos estrenos se debieron a fuentes alternativas de financiamiento. En total, se estrenaron desde el 2006 al 2016, 68 películas en salas de cine comerciales, de las cuales, 42 películas contaron

con ayudas financieras provenientes del Fondo de Fomento Cinematográfico del CNCine.

Cuadro 2.6. Estrenos comerciales de cine ecuatoriano (2007-2016)



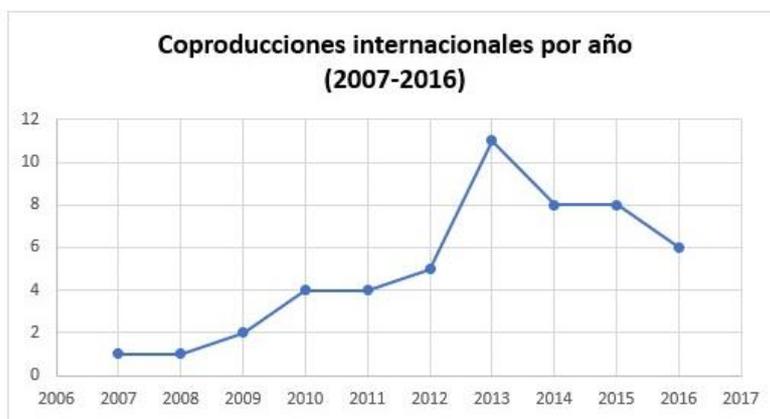
Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y trabajo de archivo en prensa escrita.

El año más alto de estrenos comerciales fue el 2014, teniendo un total de 16 estrenos nacionales en carteleras de todo el país. Sorpresivamente, el 2015 fue el año más bajo de presencia de cine nacional en salas comerciales, en especial si comparamos este dato con los proyectos audiovisuales que circularon en espacios alternativos.

e. Coproducciones Internacionales: Cabe recalcar que, una coproducción internacional contempla la producción de una película que involucra la participación financiera de uno o más productores de origen nacional y uno o más productores extranjeros, las coproducciones pueden ser mayoritaria, minoritaria o paritaria. Para la presentación de este dato, se tomaron en consideración todas las obras audiovisuales que contaban con Registro de Certificados de Origen Nacional y también con el Registro de Certificados de Coproducción emitidos por la institución regente de la producción audiovisual nacional. Además, se consideraron todas las coproducciones inscritas independientemente de su estreno (o no).

Cuadro 2.7. Coproducciones internacionales anuales (2007-2016)

Coproducciones internacionales por año (2007-2016)	
Año	Coproducciones
2007	1
2008	1
2009	2
2010	4
2011	4
2012	5
2013	11
2014	8
2015	8
2016	6
TOTAL	50



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y trabajo de archivo en prensa escrita.

f. Festivales de cine nacional beneficiarios del Fondo de Fomento: En total, el Fondo de Fomento financió total o parcialmente 49 festivales y muestras de cine durante el 2006 y 2015, que se llevaron a cabo en distintas regiones del país, así como también en ciudades internacionales, sumando un monto entregado de 632.000\$. Cabe mencionar que, durante el 2016 no se financió ningún festival o muestra, debido a la reducción del presupuesto general del estado y del FFC.

Cuadro 2.8. Festivales de cine financiados por el FFC (2007-2016)

Festivales financiados por el FFC (2007-2016)		
Año	Festivales	Montos
2007	4	\$ 40.000,00
2008	6	\$ 60.000,00
2009	6	\$ 60.000,00
2010	5	\$ 70.000,00
2011	6	\$ 70.000,00
2012	4	\$ 50.000,00
2013	4	\$ 50.000,00
2014	8	\$ 120.000,00
2015	6	\$ 112.000,00
2016	0	0
TOTAL	49	\$ 632.000,00



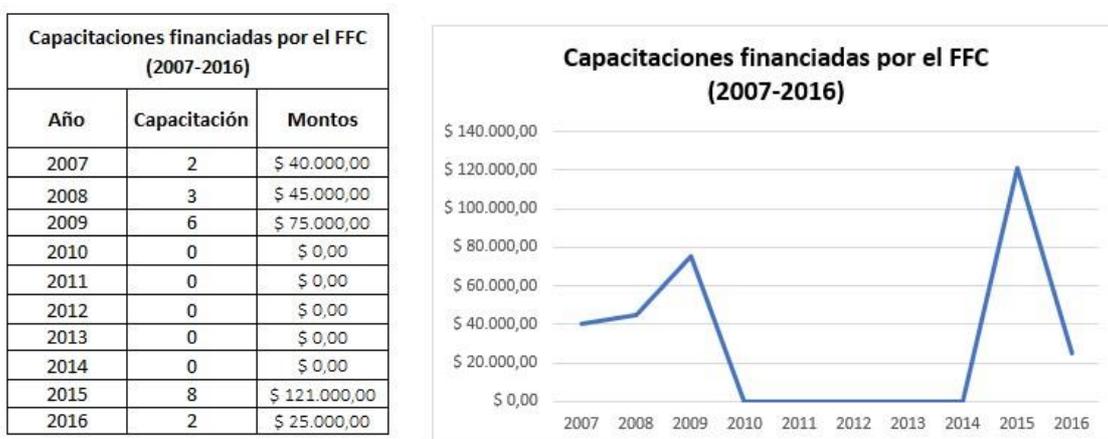
Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

Si bien hay una relativa estabilidad respecto al auspicio de espacios de circulación y de vinculación de productos audiovisuales y el público, es evidente que, en momentos de crisis económica se prioriza el fomento a la producción y se deja en segundo plano a la promoción de espacios de circulación/difusión. Hay que enfatizar que, a pesar de la supresión total de auspicio a festivales y muestras durante el 2016, el CNCine implantó distintas estrategias sostenidas de fomento a la difusión, circulación y vinculación de

productos audiovisuales, tanto dirigidos al público como a facilitar la conexión entre realizadores y productores de manera sostenida. Estos hitos se detallan en el siguiente acápite.

g. Formación y capacitación: Las actividades formativas siempre fueron una necesidad del campo audiovisual. La categoría estuvo suspensa durante 5 años, desde el 2010 hasta el 2014. Durante las convocatorias concursables en las que se incluyeron categorías de formación y capacitación, el Fondo de Fomento financió un total de 21 actividades formativas, sumando un monto entregado de 306.000\$ desde el 2006 hasta el 2016.

Cuadro 2.9. Capacitaciones financiadas por el FFC (2007-2016)



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

h. Investigación y publicación: Esta categoría ha sido una de las más intermitentes del Fondo de Fomento, pese a la necesidad de investigación sobre cine y audiovisual en el país. Esta categoría estuvo vigente únicamente durante la gestión del CNCine. En total se financiaron 16 investigaciones que incluyen publicaciones, investigaciones para escritura de guion e investigación documental sumando un total de 154.000\$ en fondos públicos entregados a través del FFC. Cabe mencionar que, desde el 2015 el fomento a la investigación audiovisual no ha sido una de las prioridades institucionales relacionadas a la producción cinematográfica y audiovisual en el país. Una de las razones puede ser a que la visualidad ya se encuentra establecida en el país como un objeto de estudio consolidado, tanto en carreras de grado como en niveles superiores de educación formal, por lo que las investigaciones relacionadas al cine y al audiovisual ecuatorianos están más relacionados al desarrollo académico que institucional.

Cuadro 2.10. Investigaciones financiadas por el FFC (2007-2016)



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

Si bien los datos muestran algunas intermitencias respecto al manejo del Fondo de Fomento Cinematográfico, el CNCine logró varios hitos que favorecieron al desarrollo de la producción cinematográfica nacional, por ejemplo: i) la gestión de retribuciones por los apoyos económicos recibidos gracias al FFC: todos los proyectos que fueron beneficiarios del FFC tenían, por obligación contractual, organizar una actividad de retribución que podía ser talleres de formación, cesión de derechos de obras cinematográficas, exhibiciones cinematográficas, publicaciones especializadas, etc., ii) Integración al Programa de fomento Ibermedia: programa enfocado principalmente, a la conformación de un fondo para ayudas económicas conformado por 21 países³⁹ que aportan con una cuota anual, el mismo que selecciona a proyectos beneficiarios pertenecientes de los países miembros. En el caso de Ecuador, durante los 10 años de gestión del CNCine se entregó un total de 1.434.463,24 USD, el mismo que selecciono 63 proyectos ecuatorianos para ser beneficiarios, iii) la Suscripción del convenio de Cooperación Interinstitucional con Bolivia Lab: Es un espacio de formación y encuentro entre cineastas, iv) la firma del Convenio de Cooperación Interinstitucional con la Asociación Rencontres Cinémas D'Amérique Latine de Toulouse: que permite a un proyecto beneficiario del FFC ser partícipe de la selección oficial del Cinéma en Développement en Toulouse, Francia, y llevar a su productor a los encuentros del festival. (Rendición de cuentas ICCA 2017-2018).

³⁹ Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Respecto a las iniciativas para fortalecer los canales de difusión el CNCine formo: i) el Sistema Nacional de Difusión Cinematográfica del Ecuador (SNDCE) para facilitar una programación sostenida de cine ecuatoriano y acercar a los distribuidores y exhibidores hacia los productores, ii) la iniciativa Territorio de Cine y Cine Móvil que consistía en la difusión de cine nacional en zonas en donde el acceso al cine es más restringido, gestionando la exhibición de filmes nacionales en espacios alternativos y en distintas ciudades conjuntamente con gobiernos locales, iii) debido a la convergencia tecnológica y al cambio en las audiencias se creó una plataforma digital y gratuita de contenido audiovisual y exclusivamente regional, incluyendo a Bolivia, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay, la plataforma es Retina Latina⁴⁰ y fue pensada para lograr una participación más equilibrada del cine latinoamericano dentro del mercado global. (Rendición de cuentas ICCA 2017-2018).

A través de los datos cuantitativos y el detalle de los hitos de la gestión del CNCine se evidencia la estructuración institucionalizada del audiovisual ecuatoriano, el mismo que, durante este periodo, no estuvo libre de tensiones o cuestionamientos. En especial, porque la institucionalización del cine se dio en un periodo de reestructuración estatal y de inclusión de principios morales que fueron contemplados en la Constitución del 2008. Del mismo modo, hay que destacar que la aplicación efectiva de la Constitución implicó varios debates sobre las necesidades del sector audiovisual, al igual que reformas a varias leyes que tuvieron consecuencias en el desarrollo de la producción nacional, como se verá a continuación.

⁴⁰ <https://www.retinalatina.org/>

Capítulo 3. Transición institucional de la cinematografía nacional

La incidencia de la Ley de Fomento del Cine Nacional del 2006 y la gestión del CNCine como la primera institución encargada de levantar la infraestructura legal de cine en el país, fue bastante exitosa si consideramos que logró un promedio de siete estrenos anuales en salas de cine comerciales, a comparación de los tres estrenos nacionales⁴¹ en diez años de inexistencia de una política pública específica. Por otro lado, a pesar de las intermitencias de la gestión, el cine ecuatoriano logró consolidarse como un campo emergente acumulando reconocimientos nacionales e internacionales, de modo que el campo audiovisual se posicionó como importante para el desarrollo académico y cultural.

A pesar del relativo éxito de su gestión, el CNCine tuvo que afrontar varios retos debido a transiciones legislativas de alcance nacional que fueron incorporadas de manera posterior a la creación de la institución. Además de los cambios legales, se suman algunas tensiones en las relaciones entre gestores, realizadores y la institución, en especial, durante el marco de transición institucional con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura en diciembre del 2016, que significó la derogación de la Ley de Fomento del Cine Nacional del 2006 y el reemplazo del CNCine por el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA).

Para entender de manera más profunda el contexto en el que se procede a la actualización de estas legislaciones, el capítulo inicia con un análisis del proceso de implementación de la Constitución del 2008 en tanto aplicación práctica del nuevo texto constitucional y en tanto proceso de estructuración de las funciones del Estado.

A continuación, se explican los procesos de aprobación de la Ley Orgánica de Comunicación (2013) y la Ley Orgánica de Cultura (2016), y sus respectivas consecuencias para la regulación de la producción nacional. Posteriormente, se hace una descripción de las tensiones que la transición institucional ocasionó dentro de los sectores sociales involucrados, con el fin de visualizar el tipo de relación que se establece entre los organismos formales y los sectores a los que representan, así como también, analizar las principales transformaciones en la estructura institucional del campo audiovisual referente a la operativización del nuevo marco legal.

⁴¹ *La Tigra* (Camilo Luzuriaga, 1990), *Entre Marx y una Mujer Desnuda* (Camilo Luzuriaga, 1996), *Ratas, ratones y rateros* (Sebastián Cordero, 1999).

A modo de cierre del capítulo se presentan datos cuantitativos conformados por los mismos indicadores de gestión del CNCine, a fin de comparar si hubo cambios significativos en la perspectiva institucional que puedan ser evidenciados mediante la sistematización de los datos.

3.1. La nueva Constitución en marcha: reconfiguración del aparato estatal

Según analistas políticos y constitucionalistas (Ortiz, 2018; Quintero, 2008; Uprimny, 2011; Gargarella, 2010), para hacer un adecuado análisis de la nueva Constitución hay que iniciar diferenciando dos niveles de conformación del texto constitucional: la *parte dogmática* del texto, que hace referencia a los principios ideológicos que orientan la construcción del Estado y la *parte orgánica* la cual delimita los órganos principales del Estado y sus atribuciones (Uprimny, 2011, 110), este análisis más estructurado sirve para identificar la correlación de las instituciones del Estado y los principios ideológicos presentes en la nueva Constitución en cuanto a la práctica política de la implementación de la nueva estructura estatal.

De este modo, la parte dogmática del texto incorporó importantes innovaciones en cuanto al rol del Estado como nuevo actor político, en especial, como regulador de las relaciones productivas y económicas del país con el mercado, instaurando una nueva perspectiva de desarrollo basado en el *Sumak Kawsay*, una visión que buscaba, sobre todo, el desarrollo humano sustentable y en armonía con la naturaleza. También se reconoció la diversidad multiétnica e intercultural del país, lo cual amplió radicalmente las garantías de derechos colectivos. Pero, uno de los ejes principales fue el fortalecimiento de la democracia, ampliando el paradigma de la democracia representativa, por una *democracia directa* (Constitución del Ecuador, Arts. 100 y 101) que posiciona la participación ciudadana como eje transversal de la gestión pública y que, además, serviría como un sistema de “contrapesos” (Quintero, 2008, 56) entre las diversas funciones del Estado.

Seguidamente, la parte orgánica de la Constitución reconfigura la estructura clásica de las funciones del Estado (Legislativa, Ejecutiva y Judicial), ampliando la Función Judicial y aumentando la Función Electoral y la Función de Transparencia y Control Social. En el caso de la Función Judicial, se instaura como órgano principal al Consejo

de la Judicatura⁴² y se establece la administración de justicia indígena en jurisdicciones especiales de territorios de pueblos y nacionalidades, legitimando el derecho a la autodeterminación y a la autonomía de los mismos dentro de estas jurisdicciones.

La Función Electoral se encarga de garantizar el ejercicio de derechos políticos, ya sean ejercidos a través del sufragio o de distintas formas de organización ciudadana de la política. Esta Función del Estado se compone del Consejo Nacional Electoral⁴³ y del Tribunal Contencioso Electoral⁴⁴ (Constitución del Ecuador, 217-221).

Finalmente, la Función de Transparencia y Control Social instauro “al pueblo como mandante y primer fiscalizador del poder público, en ejercicio de sus derechos a la participación.” (Constitución del Ecuador, Art. 204) y establece como órgano rector, al Consejo de Participación Ciudadana y Control Social (CPCCS) cuyos miembros son elegidos entre postulantes propuestos por organizaciones sociales y la ciudadanía y, mediante un proceso de concurso público de oposición y méritos, son seleccionados para el cargo de consejero o consejera. El CPCCS es responsable de promover, incentivar, y establecer mecanismos de control social, de promover valores de transparencia y lucha contra la corrupción, pero también, de designar autoridades de instituciones que administran la justicia en varios niveles como la Procuraduría General del Estado⁴⁵, las Superintendencias⁴⁶, la Defensoría del Pueblo⁴⁷, Defensoría Pública⁴⁸, Fiscalía General del Estado⁴⁹, la Contraloría General del Estado⁵⁰, el Consejo Nacional Electoral, del

⁴² Es el órgano de gobierno, administración, vigilancia y disciplina respecto a la administración de justicia, también se encarga de la selección de jueces a nivel nacional (Constitución del Ecuador: Art 179-181).

⁴³ Responsable de la organización y administración de procesos electorales, controlar el gasto y la propaganda, también registra a las organizaciones, movimientos y partidos políticos del país.

⁴⁴ Encargado de vigilar la legitimidad de los procesos electorales, así como también de vigilar la legalidad de las decisiones del Consejo Nacional Electoral.

⁴⁵ Corresponde la representación judicial del Estado y controlar el apego a la ley de actos y contratos suscritos con organismos y entidades públicas (Constitución del Ecuador: Art 235-237).

⁴⁶ Son organismos técnicos de vigilancia, auditoría, intervención y control de las actividades económicas, sociales y ambientales (Constitución del Ecuador: Art 213).

⁴⁷ Su función es la protección y tutela de los derechos de los habitantes del Ecuador y la defensa de los derechos de las ecuatorianas (Constitución del Ecuador: Art 214-215).

⁴⁸ Tiene como función garantizar el pleno e igual acceso a la justicia de los ciudadanos en especial de las personas que por algún tipo de condición no puedan contratar servicios de defensa legal para la protección de derechos (Constitución del Ecuador: Art 191-193).

⁴⁹ Es la encargada de llevar a cabo las investigaciones preprocesales y procesales penales, trabaja de manera conjunta con medicina legal, ciencias forenses, investigación civil y policial y dirige el sistema de protección a víctimas y testigos (Constitución del Ecuador: Art 194-196).

⁵⁰ Organismo técnico encargado del control de la utilización de los recursos estatales, ejerce un sistema de control administrativo mediante auditorías, determina responsabilidades administrativas y civiles culposas, expide normativas para el cumplimiento de funciones de instituciones públicas y asesora a organismos y entidades del Estado. (Constitución del Ecuador: Art 211-212).

Tribunal Contencioso Electoral y del Consejo de la Judicatura⁵¹ (Constitución del Ecuador, Art.208). Además, las autoridades para la Procuraduría y las Superintendencias son seleccionadas de ternas que provienen directamente de la Presidencia de la República, en el caso de las demás instituciones, se procede con concursos de oposición y méritos.

A pesar de que en la parte orgánica es definida por un principio de fortalecimiento de la democracia mediante la descentralización y desconcentración del poder, al mismo tiempo, se implantó un “desequilibrio de poderes” (Ortiz, 2018), puesto que el texto concentró amplios poderes en la Función Ejecutiva. En este sentido, el Jefe de Estado tiene poder de presentar proyectos de ley en todos los ámbitos, puede ejercer el poder de veto que le permite influir decisivamente en los procedimientos legislativos (Constitución del Ecuador, Art.138), disolver la Asamblea Nacional y dictar decretos de urgencia económica hasta que se instale un nuevo órgano legislativo (Constitución del Ecuador, Art.148) además, puede incidir de manera directa en la asignación de autoridades de los órganos estatales encargados de los procesos judiciales y penales del país, mediante la propuesta de ternas provenientes del Ejecutivo.

Debido a esta reasignación de poderes que fortalecen el poder del Ejecutivo, la Constitución del 2008 fue bastante cuestionada por constitucionalistas y politólogos (Verdesoto, 2008; Echeverría, 2015; Pásara, 2014; Ayala, 2015) que sostenían que el propósito principal del proyecto constitucional era concentrar poderes en la figura presidencial, lo cual generaría un “hiperpresidencialismo” que y que facilitaría prácticas autoritarias en desmedro del sistema democrático en el ejercicio político de las nuevas funciones estatales, de sus órganos e instituciones. Pese a las críticas, el texto normativo fue presentado a referéndum y obtuvo un 64%⁵² de apoyo ciudadano.

Es importante enfatizar que, debido al desprestigio del sistema de partidos anterior, y el amplio porcentaje de aprobación del Presidente Correa, el movimiento Alianza País obtuvo puestos estratégicos de toma de decisiones políticas; no solo logró ocupar el 62% de los escaños de la Asamblea Nacional, sino que también dominaba otras instituciones públicas que participaban en la designación de autoridades (en especial el CPCCS). La composición unipartidista de los órganos constitucionales generó dificultades para la

⁵¹ Este órgano conforma la Corte Nacional de Justicia, organiza las Cortes Provinciales de Justicia y los Tribunales Distritales y Penales.

⁵²

https://es.wikipedia.org/wiki/Constituci%C3%B3n_del_Ecuador_de_2008#:~:text=Fue%20redactada%20por%20la%20Asamblea,63.93%20%25%20de%20los%20votos%20v%C3%A1lidos.

independencia del poder judicial (Ortiz, 2018). Paulatinamente, los poderes y órganos del estado perdieron legitimidad y comenzaron a ser cuestionados. En la actualidad, se discute la eliminación del CPCCS puesto que, se considera que ha fracasado en el cumplimiento de sus funciones, debido a que la institución permitió la influencia del régimen sobre la Función Legislativa y sobre sus principales órganos de control; la contraloría, fiscalía y defensoría del pueblo (Ortiz, 2018), a través de procesos de selección de autoridades que no tuvieron la transparencia debida y que, además, fueron cuestionados por la falta de idoneidad de los seleccionados.

Si bien la construcción del texto constitucional fue la suma de esfuerzos de corte democrático e incluyente, se pudo constatar que los organismos e instituciones estatales tuvieron una dirección unipartidista que, en la práctica política, fue vaciada de los principios promulgados en la Constitución. Es por estos motivos que, para varios analistas, la nueva Constitución ecuatoriana del 2008 no es más que letra muerta, construcción de un Estado figurativo que detalla ampliamente (el texto constitucional se compone de más de 400 artículos), un “mero listado de promesas incumplibles” (Gargarella, 2010, 172).

Pese a que la propuesta constitucional fue notablemente cuestionada, se debe considerar el contexto en el que las anteriores instituciones estatales y la clase política del país estaban deslegitimadas. De hecho, la Constitución fue una de las principales estrategias de Alianza País para diferenciarse del anterior sistema de partidos políticos, lo que fue interpretado como una ruptura definitiva con las redes de corrupción y clientelismo que caracterizaron la gestión del Congreso Nacional durante el periodo de políticas neoliberales y crisis social. Debido al desgaste y al desprestigio del anterior sistema político, la figura del Presidente Rafael Correa como disruptor frente al pasado y ordenador del futuro del país fue tan potente para la ciudadanía. Además, se caracterizó por un estilo confrontativo frente a toda forma de oposición, ya fuera de movimientos y organizaciones de la sociedad civil como de partidos e instituciones. Por otro lado, resulta fundamental resaltar que, debido a la cooptación de órganos de la función judicial, el gobierno pudo hacer uso de jueces para perseguir a cualquier tipo de oposición, por esta razón el gobierno de Rafael Correa se particularizó por la persecución a medios de comunicación y por la criminalización de la protesta social (Borja, 2020; Mendoza, 2018).

De esta manera, la implementación de la nueva Constitución no solo implicó una reconfiguración profunda del aparataje estatal, sino que, permitió prácticas anti democráticas que fueron replicadas en todos los niveles de regulación política, desde la creación de nuevas leyes orgánicas que no acogieron ningún tipo de propuestas de los sectores a los que estaban dirigidas, hasta procedimientos de penalización de líderes y ciudadanos que eran abiertamente opositores⁵³. Debido a estas prácticas se “empezó a hablar de ‘correísmo’ como el fenómeno de apropiación del conjunto de espacios, instituciones y poderes casi suscritos a nombre de una persona: Rafael Correa.” (Vera, 2018, min 11:16). Inclusive, en varias ocasiones, las decisiones del Ejecutivo o del Legislativo en la implantación de nuevas legislaciones ocasionaron la violación de derechos fundamentales que estaban cubiertos por la Constitución. Un ejemplo de esto, fue la aplicación de la Ley Orgánica de Educación Intercultural del 2011 que clausuró escuelas comunitarias rurales o la Ley de Comunicación en el 2013 que integró conceptos y medidas punitivas que fueron muy criticadas por investigadores, periodistas y académicos sobre la libertad de expresión. En este marco, la regulación de la cultura no fue una excepción.

3.2. Regularización de la Cultura

Resulta fundamental decir que la regularización estatal de la cultura se dio con la llegada de Rafael Correa a la presidencia. A pesar de que antes del 2006 existían algunas legislaciones dispersas que regulaban de manera parcial instituciones públicas culturales⁵⁴, no había una legislación específica que construyera un enfoque planificado de la política pública cultural para el país en su conjunto, y tampoco existía un ente rector que se encargara de regular o fomentar la cultura nacional. De este modo, especialmente durante la década de los 90s (época marcada por políticas de corte neoliberal) el aspecto cultural del país quedó en manos del mercado y de pocas organizaciones autogestionadas que fueron perdiendo oportunidades de acción, debido a la reducción progresiva del presupuesto estatal asignado a iniciativas sociales, entre ellas; la cultura.

⁵³ Se puede nombrar el caso de estudiantes de secundaria que, en febrero del 2013 protestaron en contra del cambio de pensum de estudios, durante la protesta fueron detenidos 67 estudiantes. En el juicio fueron declarados inocentes, pero el Presidente de la República declaró en el Enlace Ciudadano No. 315 que no estaba de acuerdo con la decisión del juez. Un mes después, se reabrió el caso bajo jurisdicción de otro fiscal quien dictó prisión a 12 estudiantes por el delito de rebelión, y por “haber alterado el orden constitucional y haber quebrantado la seguridad interna del Estado”, según palabras del Fiscal. (Mendoza: 2018: 3).

⁵⁴ Ley de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (2006), Ley de Patrimonio Cultural (1978), Reglamento del Fondo Nacional de Cultura (1985, modificado en 1991).

El expresidente Correa emitió el 15 de enero del 2007 (el mismo día de su posesión⁵⁵), el Decreto Ejecutivo No. 5 en el que se establecía la ascensión de la Secretaría de Cultura a Ministerio de Cultura para declarar como política de Estado el desarrollo cultural del país, la conservación de la identidad cultural y la democratización de la cultura.

Posterior al decreto, la Constitución del 2008 declara a la cultura como un derecho garantizado por el Estado para alcanzar el *Buen Vivir*, en tanto libertad individual y colectiva para construir y mantener identidades culturales, difundir y fortalecer expresiones culturales y, conocer y acceder a la memoria y al patrimonio cultural del país (Constitución del Ecuador, Arts. 21-25). Como correlato del reconocimiento de derechos culturales, se planteó a la interculturalidad como parte fundamental de la identidad del Ecuador como Estado (Constitución del Ecuador, Art. 1) en tanto, se entiende el territorio nacional como el marco en el que confluyen distintas culturas, cada una con tradiciones, memorias e idiomas diferenciados. Si bien la Constitución no precisa exactamente qué se comprende por interculturalidad, se deduce que es el encuentro de múltiples culturas que se conjugan en condiciones equitativas para generar expresiones culturales compartidas⁵⁶, siendo deber del Estado ecuatoriano garantizar que dichas expresiones de la interculturalidad se originen.

Para ello, se establece el Sistema Nacional de Cultura (SNC) como el mecanismo constitucional que asegura una mejor distribución de los bienes culturales y asegura el acceso a productos culturales:

“El Sistema Nacional de Cultura (SNC) estará integrado por todas las instituciones del ámbito cultural que reciban fondos públicos y por los colectivos y personas que voluntariamente se vinculen al sistema. [...] El Estado ejercerá la rectoría del sistema a través del órgano competente (Ministerio de Cultura y Patrimonio), con respeto a la libertad de creación y expresión, a la interculturalidad y a la diversidad; será responsable de la gestión y promoción de la cultura, así como de la formulación e implementación de la política nacional en este campo”. (Constitución del Ecuador, Art. 377)

El SNC tiene como objetivo el fortalecimiento de la identidad cultural, garantizar pleno acceso a derechos culturales, articular y organizar las instituciones públicas del sector cultural, ejecutar planes, proyectos y programas de manera coordinada y evaluar la gestión de dichas instituciones, bajo el fundamento de la optimización de las funciones

⁵⁵ En este mismo día se convocó la Asamblea Constituyente mediante referéndum.

⁵⁶ Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Art. 4.8. UNESCO. 2005. <https://es.unesco.org/creativity/interculturalidad>

institucionales del sector cultural, pasando la rectoría de varias instituciones hacia el Ministerio de Cultura y Patrimonio⁵⁷ y asignándole la producción de datos cuantitativos sobre la cultura en el país.

El SNC fue conformado por dos subsistemas agrupadas por entidades según su afinidad:

1. Subsistema de la Memoria Social y el Patrimonio Cultural:

- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión
- Los museos, archivos, bibliotecas, centros culturales y entidades de patrimonio y memoria social que reciban fondos públicos y los que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinados por el ente rector
- Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial en el ámbito de sus competencias y
- Las demás que reciban fondos públicos

2. Subsistema de las Artes e Innovación:

- Instituto de Fomento para las Artes, Innovación y Creatividad
- Las Orquestas Sinfónicas y la Compañía Nacional de Danza
- Instituto de Cine y Creación Audiovisual
- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión
- Los teatros, salas audiovisuales, espacios de creación y centros culturales que reciban fondos públicos y, lo que voluntariamente se vinculen al Sistema Nacional de Cultura, previo cumplimiento de requisitos y procesos determinados por el ente rector
- Los Gobiernos Autónomos Descentralizados y de Régimen Especial, en el ámbito de sus competencias
- Las demás que reciban fondos públicos.

(Art. 24. Ley Orgánica de Cultura, 2016)

La aplicación del Sistema Nacional de Cultura y la reorganización de las instituciones públicas culturales necesitaba de una actualización de los marcos normativos para que sean acordes a los principios constitucionales, por lo que en septiembre del 2009 se presentó la propuesta de Ley Orgánica de Cultura. El primer debate ocurrió en diciembre del mismo año, después, fue suspendida durante siete años para ser aprobada en diciembre del 2016. Cabe mencionar que, uno de los factores para la suspensión tan extensa de la propuesta de Ley fue la inestabilidad institucional con la que funcionó el Ministerio de Cultura y Patrimonio: desde el primer año de fundación (2007), hasta el 2017 tuvo 9 ministros que duraron en promedio un año en funciones: Antonio Preciado Bedoya (Enero

⁵⁷ Las instituciones que fueron adscritas al Ministerio de Cultura y Patrimonio fueron: La Subsecretaría de Fomento a la Creación, el Instituto de Artes (con los conservatorios y las compañías nacionales), el Instituto Nacional del Audiovisual, la Casa de la Cultura, el Instituto de Investigación de la Memoria Social y el Patrimonio, el Instituto de Museos, Sitios y Espacios Patrimoniales, y el Instituto de Bibliotecas y Archivos.

de 2007 - Febrero de 2008); Galo Mora Witt (Febrero de 2008 - Enero de 2009); Ramiro Noriega Fernández (Enero de 2009 - Abril de 2010); Erika Sylva Charvet (Abril de 2010 - Mayo de 2013); Paco Velasco Andrade (Mayo de 2013 - Septiembre de 2014); Francisco Borja Cevallos (Septiembre de 2014 - Marzo de 2015); Guillaume Long (Marzo de 2015 - Marzo de 2016); Raúl Vallejo Corral (Marzo de 2016 - Abril de 2017); Raúl Pérez Torres (Abril de 2017 - Junio de 2019); (junio de 2019 - septiembre de 2020).

La principal dificultad de la inestabilidad del Ministerio como entidad rectora de la gestión cultural en el país, era que, con cada Ministro entrante se cambiaba también el equipo de asesores y con esto, se cambiaba la visión/enfoque de la propuesta de ley. No cabe por demás decir que, esta inconsistencia afectó el tipo de relación que los sectores culturales podían establecer con la institución, puesto que fue un proceso desgastante marcado por la inconstancia de las autoridades y delegados públicos, dificultando de manera considerable el seguimiento de las propuestas levantadas por los representantes de dichos sectores y la irrupción constante de acuerdos.

Por otro lado, también es importante señalar que, el cambio del marco normativo de la producción audiovisual no solo era esperado por el sector, sino también necesaria. La razón fue que, pese a que la Ley de Fomento a la Cinematografía Nacional del 2006 fue significativa para la consolidación de la cinematográfica nacional como una producción emergente, ésta tenía algunos déficits respecto a la cobertura de apoyo estatal en las demás partes de la cadena de producción, además que, priorizaba una producción industrializada que estaba dirigida a salas de cine comercial, dejando desatendidas otras formas y prácticas de creación cinematográfica y audiovisual. Del mismo modo, no contemplaba la adición de accesos a derechos culturales, tampoco se pronunciaba respecto a derechos laborales o ningún otro tipo de regularización de la situación laboral de sus realizadores.

De igual forma, los procesos que fueron bien recibidos respecto a la gestión del CNCine y del manejo del Fondo de Fomento Cinematográfico habían quedado cortos respecto a las transformaciones que el sector audiovisual tuvo durante diez años de apoyo. Una de estas transformaciones fue la llegada de más directores, productores y técnicos que venían de carreras profesionales en universidades nacionales gracias a la diversificación de la educación superior. El incremento de nuevos profesionales en cine y audiovisual en el país, evidenció que el alcance de los fondos no abastecía la necesidad

de financiamiento⁵⁸ respecto a la oferta de proyectos postulantes, además, que tampoco alcanzaba para cubrir una parte significativa de la realización de los mismos, un factor que ha caracterizado toda la gestión del FFC.

Este limitante provocó el incremento de la competitividad entre los realizadores, puesto que, la repartición de fondos públicos no reembolsables era la principal estrategia de la institución para el fomento a la producción, además, que la obtención del premio del FFC se traducían en mayores oportunidades para promocionar el proyecto en espacios de financiamiento internacionales, como el Programa Ibermedia, Bolivia Lab o Ventana Sur, incrementando las posibilidades de culminación del mismo y promocionando los nombres de aquellos que participaron del proyecto, así que era el medio más seguro de darse a conocer como realizador.

3.3. Cambio de marco normativo y tensiones sociales

Una de las transformaciones más notables para el audiovisual ecuatoriano se dio en el 2013, en la que se cambia al director ejecutivo del CNCine⁵⁹, sucede la reelección presidencial de Rafael Correa y se aprueba la Ley Orgánica de Comunicación (Narváez, 2014). Esta última, fue ingresada a primer debate en diciembre del 2009, y aprobada cuatro años después, en junio del 2013. Su aprobación, ampliamente criticada⁶⁰ por el sector comunicativo y periodístico, fue bien recibida por el campo audiovisual puesto que, incorporó un marco legal que beneficiaba a la producción nacional, como una cuota de pantalla que obligaba a los canales de televisión destinar el 60% de la producción a la difusión de contenidos de producción nacional, y un 10% de producción nacional independiente. Adicionalmente, se impuso que la publicidad difundida en territorio ecuatoriano debía ser producida en el país, prohibiendo la importación de piezas publicitarias⁶¹. Ambas consideraciones fueron bienvenidas por el sector ya que, implicaba el incremento de producción nacional publicitaria y la adquisición más continua de derechos de difusión.

La aprobación de la Ley Orgánica de Comunicación creó la Superintendencia de la Información y Comunicación (Supercom) como la máxima entidad rectora y encargada

⁵⁸ Aunque se debe decir que el FFC nunca fue suficiente para la ejecución efectiva de una producción audiovisual, por esta razón los proyectos dependían de varias premiaciones durante todas las etapas de producción y post producción.

⁵⁹ Jorge Luis Serrano fue el primer director del CNCine y ejerció el puesto durante siete años. En 2013 es reemplazado por Juan Martín Cueva.

⁶⁰ Varias agrupaciones periodísticas la llamaron "Ley Mordaza" debido a la incorporación de regulaciones y sanciones a medios de comunicación y prensa escrita.

⁶¹ Sección VI, Producción Nacional, Artículo 97 y Artículo 98.

de emitir las sanciones a los medios, periodistas, y a los ciudadanos que hayan transgredido la ley. En un estudio de Fundamedios, entre octubre del 2013 hasta junio del 2014 (en solo 3 años de funcionamiento) se registraron 554 procesos, de estos, 398 casos fueron sanciones contra medios de comunicación privados y únicamente 8 fueron contra medios públicos. De los procesos que emitieron sanciones 220 fueron multas, 107 amonestaciones escritas y 45 consistieron en disculpas públicas⁶².

La segunda transformación más grande del sector cinematográfico se dio con la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura en diciembre del 2016, puesto que reorganizó la estructura institucional encargada de la producción audiovisual.

Se vuelve indispensable señalar que, como la actualización de la normativa era algo esperado, el campo audiovisual, mediante gremios, asociaciones y colectivos se hicieron presentes para sumar propuestas que contribuyeran a una reforma de la Ley de Cine vigente del 2006, con la integración de las necesidades más actuales del sector en su conjunto. Las propuestas visibilizaban varias problemáticas como; la priorización del cine nacional por parte de las salas de exhibición y la diversificación de contenidos, mayor regulación al circuito de producción, incrementar el porcentaje de producciones nacionales para poder cumplir con la cuota de pantalla, estándares de calidad de producciones nacionales, el acceso a un régimen especial de seguridad social, entre otros.

La movilización del sector exigía un derecho constitucional en tanto estaban permitidos de intervenir en la construcción de la propuesta de ley, como respuesta, el Ministerio prometió que el proyecto de Ley sería levantado de manera participativa. En este marco, se organizó el III Encuentro Nacional de Cine en la Universidad de las Artes en Guayaquil, que tuvo lugar el 25 y 26 de marzo en el que el Ministerio de Cultura, el CNCine y 140 participantes entre directores, productores, guionistas, actores⁶³ y técnicos, se reunieron para promover un trabajo conjunto y aportar algunas pautas básicas respecto a los puntos principales que la propuesta debía considerar para ser coherente con la situación del campo audiovisual.

El resultado del Encuentro fue sistematizado en un manifiesto de las asociaciones y colectivos del audiovisual en el que se enfatizan los siguientes puntos:

⁶² <http://www.fundamedios.org/tres-anos-de-la-ley-de-comunicacion-un-retrato-en-cifras/>

⁶³ <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/03/26/nota/4702256/cita-hablar-cine-nacional/>

“1. Saludamos la celebración de este encuentro, convocado por el CNCINE, como un espacio de diálogo, debate y reflexión.

2. Consideramos que es imperioso que el Estado ecuatoriano reconozca al cine y el audiovisual como sectores estratégicos para el desarrollo del país. A través del cine y del audiovisual no solo se ejercen derechos culturales, se expresa nuestra diversidad y se contribuye a la construcción de una sociedad democrática, equitativa e incluyente, sino que constituyen una actividad económica capaz de aportar sustancialmente al desarrollo económico y al cambio de la matriz productiva.

3. Es una necesidad impostergable la reforma del marco legal de fomento y regulación del cine y el audiovisual independiente ecuatoriano. Esta reforma debe orientarse a fortalecer la institucionalidad existente, mantener su autonomía administrativa y financiera, y dotarla de amplias competencias de fomento de toda la cadena productiva del audiovisual independiente, incluida la formación, producción, distribución y exhibición, y de competencias de regulación y control del mercado audiovisual y cinematográfico en el que las obras cinematográficas y audiovisuales se difunden. La legislación también debe fortalecer las fuentes de financiamiento y establecer estímulos fiscales y tributarios que favorezcan el desarrollo sostenido y acelerado de esta actividad.

4. El cine y el audiovisual se deben apoyar en dos líneas de política pública. Por un lado, una línea tendiente a desarrollar su peso relativo dentro de la economía nacional y por otro una línea que destaque su papel en el ejercicio de los derechos culturales, la promoción de la diversidad cultural y la visibilización de los pueblos y nacionalidades.

5. Esta reforma debe incluir también los siguientes puntos: a. La ley debe garantizar la diversificación de los contenidos audiovisuales a los que tenemos acceso los ecuatorianos en las distintas plataformas de consumo existentes. b. La ley debe reconocer la diversidad de formas de producción existentes. c. La ley debe reconocer la obligación del Estado de estimular, fomentar y fortalecer la creación de circuitos alternativos e independientes de exhibición cinematográfica en todo el territorio del país, a fin de diversificar la oferta audiovisual existente. d. Se debe disponer que el análisis crítico del audiovisual y la cultura cinematográfica se integren al pensum de estudio del sistema educativos. Es imperioso abordar la situación laboral de los actores y trabajadores del cine y el audiovisual, de tal manera que se reconozca la

particularidad de sus condiciones de trabajo y se solucione su actual exclusión del régimen de protección laboral y seguridad social.

6. Decidimos constituirnos en una Plataforma Nacional del Cine y el Audiovisual a la que invitamos a sumarse a todas las agrupaciones, organizaciones e individualidades relacionadas con el cine y el audiovisual, como un espacio de debate, consenso y construcción de la propuesta de reforma legislativa, de debate de las políticas públicas del sector y de defensa de nuestros derechos.

7. Designamos a Eliana Champutiz, Mariana Andrade, Calé Rodríguez, Jonathan Gines y María Isabel Silva, como delegados para coordinar la conformación formal de esta plataforma y dar seguimiento al proceso de debate iniciado en este encuentro en un plazo de 30 días. Guayaquil, 26 de marzo de 2015.”

(Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015. En: Carrillo, 2015, 26)

El resumen, el texto destaca la importancia del cine y el audiovisual en Ecuador, no solo como una forma de ejercer derechos culturales y expresar la diversidad, sino como una actividad económica que puede contribuir al desarrollo económico del país. Insiste en la necesidad de una reforma del marco legal para fortalecer la gestión independiente de la institucionalidad y las competencias de fomento, producción, distribución y exhibición de la industria audiovisual. Se enfatiza que la propuesta debe garantizar la diversificación de los contenidos y reconocer la diversidad de formas de producción, así como la obligación del Estado de estimular la creación de circuitos alternativos e independientes de exhibición cinematográfica. Además, se plantea la necesidad de abordar la situación laboral de los trabajadores de la industria audiovisual y se propone la creación de una Plataforma Nacional del Cine y el Audiovisual para discutir políticas públicas y promover la defensa de los derechos del sector.

El momento de aprobación de la Ley Orgánica de Cultura a finales del 2016 fue de cuestionamientos e incertidumbres para el campo audiovisual dado que, las sugerencias fueron parcialmente acogidas, dejando de lado algunos puntos propuestos por el sector, como por ejemplo; el establecimiento de un mecanismo que midiera y controlara que la política de la cuota de pantalla fuera efectivamente acogida por los medios de comunicación, y que se integrara una política de *cuota de continuidad* que asegure espacios de exhibición en las salas de cine nacional, en especial, si se consideraba el alto nivel de concentración de salas de cine en empresas privadas: de 302 salas de cine

localizadas en el país, el 87% (264 salas) pertenecen a los mayores exhibidores privados de complejos multisala (Cinemark, Multicines y Supercines)⁶⁴.

Pese a que el cambio legislativo era algo esperado, el punto más álgido del debate se dio con la derogatoria de la Ley de Cine del 2006, algo que para algunos realizadores y gestores fue una pérdida simbólica de la lucha del sector cinematográfico sostenida durante 30 años, ya que fue producto de un largo proceso de reflexión colectiva y de organización. La nueva Ley significó la supresión del CNCine y el traspaso de sus competencias al Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA).

3.4. Transición institucional: avances y retrocesos

Es necesario aclarar que, el año en el que se aprueba la Ley Orgánica de Cultura del 2016 fue un año pre electoral. El Ecuador eligió un nuevo presidente después de 10 años de gobierno de Rafael Correa, su sucesor fue Lenin Moreno quien ganó las elecciones presidenciales en abril del 2017 por balotaje frente a Guillermo Lasso.

El gobierno de Lenin Moreno se enfocó en la reducción del tamaño estatal y la “optimización”⁶⁵ de recursos públicos, redujo 12 Ministerios y Ministerios Coordinadores⁶⁶ y 13 secretarías⁶⁷, empresas públicas y embajadas considerando que era ineludible “eliminar gastos innecesarios y presentar medidas de austeridad”⁶⁸, en un contexto de recesión económica y una deuda externa que ascendía a 45.855 millones de dólares americanos⁶⁹, un presupuesto estatal reducido a comparación de años anteriores y una frágil legitimidad política, la misma que se reflejó en el nombramiento de 4 vicepresidentes⁷⁰ durante su periodo legislativo, cambios repentinos dentro del Gabinete

⁶⁴ <https://aaronheredia92.wixsite.com/cineecuadoriano/cine-latinoamericano>

⁶⁵ <https://grupofaro.org/analisis/principales-reformas-tributarias-gobierno-lenin-moreno/>

⁶⁶ Coordinador de la Producción, Empleo y Competitividad; Coordinador de la Seguridad; Coordinador de Conocimiento y Talento Humano; Coordinador de Sectores Estratégicos; Coordinador de la Política Económica (fusionado con el Ministerio de Economía y Finanzas); Coordinador de Desarrollo Social; Ministerio del Ambiente (fusionado con el Ministerio de Agricultura y Agua); Ministerio de Justicia, DD.HH y Cultos; Ministerio de Electricidad y Energía Renovable; Ministerio de Minería; Ministerio de Agricultura; Ministerio de Industrias y Producción.

⁶⁷ Secretaría de la Administración Pública; Secretaría del Buen Vivir; Secretaría del Agua; Secretaría Nacional de Inteligencia; Secretaría Nacional de Comunicación; Secretaría de Hidrocarburos; Secretaría Técnica de Drogas; Secretaría de Planificación y Desarrollo; Secretaría Nacional de la Política; Secretaría de Cualificaciones Profesionales; Secretaría Técnica de Juventudes; Técnica de Límites Internos; Reconstrucción y Reactivación Productiva.

⁶⁸ <https://www.presidencia.gob.ec/vamos-a-ser-responsables-y-eliminaremos-todos-los-gastos-innecesarios-presidente-lenin-moreno/>

⁶⁹ <https://datosmacro.expansion.com/deuda/ecuador?anio=2017>

⁷⁰ Jorge Glas (2017-2018); Ma. Alejandra Vicuña (2018); Otto Sonnenholzner (2018-2020); Ma. Alejandra Muñoz (2020-2021).

de Gobierno y varios casos de corrupción que abarcaban importantes figuras del partido Alianza País⁷¹. La legitimidad del sucesor del correísmo fue considerablemente frágil desde su elección presidencial, debido al escándalo de fraude electoral en el que el Consejo Nacional Electoral tuvo un presunto apagón en el que se ocultaron los resultados oficiales que, en momentos previos, posicionaban a Guillermo Lasso como ganador. Después de haber recuperado el sistema electoral, el CNE mostraba datos que presentaban a Lenin Moreno como nuevo Presidente de la República con una diferencia de dos puntos porcentuales respecto al candidato opositor.

En este marco, el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) se instauró como “entidad pública encargada del desarrollo del cine y la creación audiovisual, con personería jurídica propia y competencia nacional, adscrita al ente rector (Ministerio de Cultura y Patrimonio), con capacidad de gestión financiera y administrativa” (Art. 133. Ley Orgánica de Cultura, 2016). La transición institucional del CNCine al ICCA tenía un plazo de 120 días a partir del 30 de diciembre del 2016, en un contexto de extrema austeridad, puesto que el presupuesto del 2016 del ICCA se vio reducido drásticamente en un 66% en comparación con el presupuesto del 2015. Adicionalmente, el Reglamento de la Ley de Cultura fue emitido cuatro meses después, en abril del 2017, por lo que la asignación presupuestaria no solo fue reducida, sino que se retrasó, ocasionando que la convocatoria al Fondo de Fomento de este año fuera suspendida.

Si bien, la actualización del marco normativo de la producción audiovisual y su transición institucional fueron bastante debatidas entre los colectivos, gremios y asociaciones, la Ley tuvo importantes innovaciones que cubrieron ejes como la regulación más estructurada de los fondos de ayuda, la apertura de espacios de formación y capacitación en actividades artísticas y culturales, la necesidad de formación de públicos e incluso, una forma flexible de aportación al seguro social para la regularización laboral de los trabajadores culturales, entre los avances más importantes constan:

- La ampliación de cobertura al concepto de “producción audiovisual”, integrando a la televisión y a plataformas digitales.

⁷¹ Cabe mencionar que, según la encuestadora CEDATOS el presidente Moreno terminó su gestión con el 4.8% de aprobación para marzo del 2021. <http://ecuadorverifica.org/2021/05/10/lenin-moreno-tiene-una-aprobacion-entre-el-4-y-el-11/>

- La extensión de los aspirantes del Fondo de Fomento Cinematográfico incluyendo categorías como nuevos medios, promoción, formación e investigación.
- Se crea, con un marco legal normativo el Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación (FACI) bajo el reglamento del Código de Planificación y Finanzas Públicas, una regularización con lo que no contaba el Fondo de Fomento Cinematográfico. Las líneas de gestión de dicho Fondo se dividen en tres: “La Línea de Financiamiento de las Artes y la Creatividad, administrada por el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad; La Línea de Financiamiento de la Creación Cinematográfica y Audiovisual, administrada por el Instituto del Cine y la Creación Audiovisual; y Otras líneas de financiamiento que podrán ser establecidas por el ente rector de la cultura, destinadas a los ámbitos de la Memoria Social y el Patrimonio u otros.” (Art. 110).
- Se estructuran concretamente las fuentes que alimentan al FACI: El cinco por ciento (5%) de las utilidades anuales del Banco de Desarrollo del Ecuador BP y los recursos que a la fecha de expedición de la presente Ley se mantengan en dicha institución por concepto del Fondo Nacional de la Cultura FONCULTURA; recursos asignados desde el Presupuesto General del Estado; las multas y sanciones que impongan las instituciones y organismos que conforman el Sistema Nacional de Cultura por las infracciones previstas en esta Ley; multas y sanciones a medios de comunicación que se generen por infracciones por el incumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica de Comunicación; cooperación internacional; recursos provenientes de los instrumentos relacionados con el fomento de la innovación dispuestos en la Constitución; donaciones y legados y otros. (Art. 111).
- Del mismo modo, se amplía de forma significativa los usos del Fondo, incluyendo actividades no solo de fomento a la producción de productos culturales, sino también a la promoción y difusión de actividades de creación artística y producción cultural; y de la creación y producción cinematográfica y audiovisual nacionales independientes. Contempla el desarrollo y sostenibilidad de emprendimientos e industrias culturales, el incentivo de uso de la infraestructura cultural por parte de creadores y gestores, la formación de públicos, la investigación y la promoción de programas y proyectos que promuevan la educación y formación en artes, cultura y patrimonio. (Art. 113).

- Igualmente, se aplican incentivos de carácter tributario declarando al sector artístico y cultural como un sector económico prioritario para el Estado. Los beneficios tributarios son la deducibilidad del impuesto a la renta por gastos personales en arte y cultura; incentivos para el patrocinio, promoción y publicidad de bienes o actividades culturales. (Art. 114).
- La Ley también amplió las competencias del ICCA como instituto rector del cine y del audiovisual nacional, con la promoción de expresiones de interculturalidad en la creación y producción audiovisual; impulsar al campo audiovisual ecuatoriano como proveedor de servicios para la industria internacional; regular y controlar la circulación de contenidos audiovisuales en todas las plataformas y soportes; promover la diversificación del consumo y su acceso para la formación de públicos; promover la circulación equilibrada de obras nacionales y coproducciones en todos los segmentos del mercado, en relación al monitoreo de los porcentajes de transmisión de producciones audiovisuales nacionales establecidos en la Ley Orgánica de Comunicación. (Arts. 131-134).
- Uno de los puntos que más resaltan es la conformación de un Régimen Integral de Educación y Formación en artes, Cultura y Patrimonio, que establece el derecho al acceso, formación y sensibilización de toda la población en arte y cultura, y posiciona en la norma la necesidad de generar talento humano para el desarrollo del sector cultural reconociendo formas de enseñanza formales e informales. (Arts. 14-19).
- Otro de los puntos más importantes fue la inclusión del sector cultural en el régimen laboral y de seguridad social de manera adaptada a las realidades profesionales de los trabajadores del arte y la cultura, incorporando mecanismos de aportación flexibles. (Arts. 20-22).

Además de estos importantes avances para el campo audiovisual y cultural en su conjunto, también se incorporaron dos nuevos ejes a la gestión administrativa del cine cuya responsabilidad de ejecución recayó en el ICCA. La primera, es la conformación de la Comisión Fílmica Ecuatoriana que tiene como objetivo ser una “instancia de promoción de la producción cinematográfica y de la creación audiovisual [...], tiene como fin promocionar al Ecuador como destino para la producción cinematográfica y audiovisual internacional, [...] estimular la coproducción y promover la vinculación del

sector nacional, y proponer nuevos incentivos económicos y estrategias dirigidas a promover la inversión extranjera” (Art. 4 del Reglamento de la Comisión Fílmica. Resolución DIR-IFCI-2022-001.). Se conforma por un directorio integrado por: i) el Ministro de Cultura y Patrimonio o su delegado y tiene voto dirimente, ii) el Ministro de Turismo o su delegado, iii) el Director Ejecutivo del Instituto de Promoción de Exportaciones e Inversiones Extranjeras o su delegado, iv) el Presidente de la Asociación de Municipalidades AME o su delegado, v) el representante de los productores cinematográficos y audiovisuales del Instituto de Cine y Creación Audiovisual, vi) el representante de los directores de cine y creación audiovisual del Instituto de Cine y Creación Audiovisual. (Art. 4 – 5 del Reglamento de la Comisión Fílmica. Resolución DIR-IFCI-2022-001.)

El segundo eje es la Red de Espacios Audiovisuales (REA), la cual integra la infraestructura cultural de circulación de cine y audiovisual alternativa, no comercial y garantiza el acceso a la ciudadanía a una cinematografía diversa. La inscripción a la REA es voluntaria para personas naturales y jurídicas y uno de los mayores beneficios es el acceso a los miembros al banco de contenidos del ICCA y las exhibiciones planificadas deben coordinarse directamente con el titular de la obra respecto a costos y distribución de taquilla⁷².

Pese a que la Ley Orgánica de Cultura tenía ambas líneas de acción definidas, el reglamento para la implementación de la Comisión Fílmica Ecuatoriana logra expedirse en febrero del 2022 y el de la REA se expide en el mes de abril del 2009. Es decir; 6 años y 3 años respectivamente, después de haberse aprobado la Ley.

A pesar de que la ley incorporó importantes elementos que amplifican la cobertura de derechos culturales, también tuvo algunos retrocesos, en especial referentes a la participación civil dentro del nuevo instituto. De hecho, el punto de mayor tensión con el sector audiovisual se dio por la estructura de la nueva mesa directiva del ICCA, y la renovación de los requisitos para la participación del FACI en la línea establecida al ICCA, puesto que, con la Ley, algunos de los requisitos necesitaron un mayor grado de formalización y, por ende, de burocratización.

En primer lugar, la conformación de la mesa directiva del ICCA estaba compuesta exclusivamente por representantes de entidades estatales, suprimiendo los puestos de

⁷² <http://www.creatividad.gob.ec/portal-icca/rea.html>

representación civil que si fueron contemplados durante la gestión del CNCine. Como contestación, colectivos y asociaciones dirigieron cartas⁷³ al Ministerio de Cultura y Patrimonio justificando su descontento, sugiriendo otra conformación del directorio y también el tipo de requisitos deberían cumplir los postulantes a dichos cargos, pero no fueron admitidas. De este modo, la mesa directiva del ICCA se compuso de la siguiente manera:

Cuadro 3.1. Diferencias sobre la conformación de la mesa directiva del CNCine y del ICCA

DIFERENCIAS	
Mesa Directiva CNCine	Mesa Directorio ICCA
Presidente del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI)	El Ministro Cultura y Patrimonio o su delegado, quien lo preside
1 delegado del Ministerio de Industrias y Comercio Exterior ⁷⁴	El Ministro de Industrias y Productividad o su delegado
1 delegado del Ministerio de Educación y Cultura	El Secretario de la Secretaria Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT) o su delegado
1 delegado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana	El Ministro de Telecomunicaciones y Sociedad de la Información
1 representante de los productores cinematográficos	El Director del Instituto, quien actuará como su secretario, con voz y sin voto
1 representante de los directores y guionistas	
1 representante de los actores y técnicos cinematográficos	

Fuente: Elaboración propia basada en el Reglamento de la Ley de Cine (2006) y el Reglamento de la Ley Orgánica de Cultura (2016)

En segundo lugar, y pese a todas las tensiones que significaron la operativización de la nueva normativa, el ICCA tuvo que centrarse en retomar la línea principal de fomento a la producción audiovisual, por lo que reanudó la convocatoria al Fondo de Fomento integrando nuevas directrices para la selección de proyectos, medidas que sorprendieron al sector, puesto que indicaban claras diferencias institucionales respecto a la gestión y al seguimiento de uso de los recursos entregados, entre los más importantes constan: la creación del Registro Único de Artistas y Gestores (RUAC) bajo las directrices del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, esta inscripción, pese a ser voluntaria, fue

⁷³ Una de las cartas fue emitida el 26 de diciembre del 2017 y fue firmada por 9 organizaciones de la sociedad civil: Asociación de Guionistas y Directores de Cine Independiente del Ecuador (AGD), Asociación de Documentalistas del Ecuador (ADEC), Asociación Ecuatoriana de Técnicos Cinematográficos (AETC), Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador (COPAE), Asociación de Actores Audiovisuales del Ecuador (UNIACTORES), Asociación de Cine Guerrilla, Asociación de Cineastas de Guayaquil, Corporación Ecuatoriana de Artes Cinematográficas (CEACINE), Colectivo Minga Social Comunicación.

⁷⁴ En el 2007 se sustituye por el Ministerio de Industrias y Competitividad.

implementada como requisito obligatorio para la postulación a los fondos concursables, para la inscripción al sistema de seguridad social y para participar en asambleas provinciales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y, no fue integrada únicamente, como una herramienta de levantamiento de datos.

De igual forma, se incorporaron reglamentaciones como: el mismo proyecto no puede postular en distintas categorías en una misma convocatoria; los postulantes podrán optar a varias categorías convocadas en el presente concurso público, pero en caso de ser seleccionados en una o más categorías, deberán priorizar dos proyectos para su ejecución de acuerdo a sus documentos de postulación; en algunas categorías solo pueden postular personas jurídicas de derecho privado; el ICCA incorporo, por primera vez, una lista de espera en cada categoría para ser requerida en el caso de que algún beneficiario renunciara o no pudiera concretar la firma del convenio, permitiendo la asignación de los fondos a otro proyecto. (Rendición de cuentas 2017-2018, pp 12); para la conformación de los Comités de selección de los proyectos beneficiarios, el ICCA estableció una Comisión de Preselección para elegir a los miembros por medio de concurso público que fue integrado por “un representante del sector del cine y audiovisual ecuatoriano, un representante del ICCA y un representante del Directorio del ICCA”. (Rendición de cuentas 2017-2018, 13).

Los nuevos parámetros de participación para el FFC fueron socializados por el ICCA mediante asesorías personalizadas de 30 minutos en 6 ciudades⁷⁵ a los proyectos que deseaban postular, también se dieron asesorías en Quito.

Si bien la gestión del ICCA todavía fue corta, se presentaron algunos hitos respecto a su administración como entidad rectora del cine y del audiovisual nacional, por ejemplo; la firma del convenio con el Ministerio de Salud Pública con el fin de generar espacios de exhibición y diálogo relacionados con temas de salud pública, o el convenio con la Cooperación con la Fundación de Comunicación, Investigación y Acción para el Desarrollo FUNCIAAD-INPUT, que es un espacio para realizadores y productores de televisión.

3.5. Fusión institucional y perspectiva de economía naranja

Es necesario mencionar que, el año 2019 fue un año bastante álgido para el país, debido al profundo descontento social que provocaron algunas decisiones del gobierno

⁷⁵ Otavalo, Riobamba, Guayaquil, Cuenca, Portoviejo, Esmeraldas.

de Moreno y que fueron ampliamente cuestionadas, una parte de ellas serán tratadas a continuación.

Una de las decisiones que repercutió dificultando la estabilidad del país, fue la emisión del Decreto presidencial No. 883 el 1 de octubre, que eliminaba el subsidio al precio de la gasolina, alegando que dicho subsidio distorsionaba la economía del Ecuador y daba paso al tráfico de combustibles que enriquecía a los sectores delictivos⁷⁶. La decisión del gobierno provocó el anuncio de movilizaciones inmediatas por parte del gremio de transportistas, una manifestación a la que se sumaron organizaciones estudiantiles y el movimiento indígena liderado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), argumentando que la liberación de precios de la gasolina tendría repercusiones que serían insostenibles para las familias ecuatorianas debido al encarecimiento de productos de consumo básico y de servicios.

La movilización se mantuvo durante once días, del 3 al 13 de octubre, con una escalada de violencia ocasionada por los enfrentamientos entre ciudadanos, la policía y los militares que dejó un registro de once civiles fallecidos por el uso excesivo de la fuerza. De igual forma, los manifestantes actuaron con un nivel de agresión que sorprendió al país entero, no solo se arrojaron piedras, sino que hubo cocteles molotov, saqueo de vehículos militares, vandalización de edificios e incluso policías secuestrados por manifestantes durante varios días⁷⁷. El objetivo principal de las protestas fue la derogación del decreto 883, que fue logrado después de 11 días de paralización nacional en la que casi la totalidad de actividades económicas fueron suspendidas, incluyendo las culturales.

En el aspecto cultural, Moreno también fue muy criticado, puesto que intentó vetar el artículo 98 de la Ley Orgánica de Comunicación, la cual establecía que toda publicidad difundida en el territorio nacional debía ser producida por personas naturales o jurídicas de nacionalidad ecuatoriana o extranjeros legalmente radicados en el Ecuador, este artículo también prohibía la importación de material publicitario realizado por empresas extranjeras. El veto argumentaba que la prohibición de producción y pauta de productos comunicacionales extranjeros afectan a los compromisos internacionales⁷⁸. Esta decisión, ocasionó varias movilizaciones del campo audiovisual, puesto que el Artículo 98 se

⁷⁶<https://www.presidencia.gob.ec/presidente-lenin-moreno-ratifica-eliminacion-de-subsidios-a-la-gasolina-y-decreta-estado-de-excepcion-para-precautar-la-seguridad-ciudadana-boletin-oficial/>

⁷⁷ <https://www.hrw.org/es/news/2020/04/06/ecuador-lecciones-de-las-protestas-de-2019>

⁷⁸ <https://www.eluniverso.com/noticias/2019/02/14/nota/7187684/hoy-se-tramita-veto-art-98-loc/>

materializó en un incremento de producciones nacionales publicitarias, en la consolidación de empresas productoras en el país y en la generación de empleo y de imágenes más cercanas a la realidad nacional en las pautas publicitarias. Finalmente, el veto no fue aprobado por la Asamblea Nacional, y no fue aplicado a las reformas de la Ley Orgánica de Comunicación.

Posteriormente, para agosto del 2019, durante la gestión de Jun Fernando Velasco⁷⁹ como Ministro de Cultura y Patrimonio, se lanzó el “Plan Integral de Incentivos y Fomento a la Economía Naranja – Ecuador Creativo”. La perspectiva institucional en esta gestión fue ampliamente criticada puesto que, se basaba en el paradigma de la “economía naranja”, la cual, comprende a los sectores creativos como “emprendedores”, como agentes productivos generadores de valor económico que se fundamenta en la propiedad intelectual de sus realizadores (Buitrago y Duque, 2013). Posicionando a la actividad cultural como una actividad económica dirigida, principalmente, al mercado de espectáculo. Bajo esta perspectiva, el Plan Ecuador Creativo contemplaba la reducción de tasas tributarias para el consumo de actividades culturales, la apertura a líneas de crédito en la banca pública y la devolución del 50% del IVA pagado a empresas dedicadas a la producción de contenidos audiovisuales (Cardoso, Herrera y Salas, 2019, 115), y a tasas preferenciales a los impuestos de importaciones de equipos dedicados a la cultura, estas líneas de acción tenían el propósito de impulsar la consolidación de los llamados “emprendimientos culturales y creativos” [Sistema Integral de Información Cultural (SIIC), 2020].

Referente a las líneas de crédito, el Programa enfoca montos de microcrédito prioritario para “pymes”⁸⁰ y otra línea dirigida a organizaciones, el crédito debía estar dirigido al financiamiento de capital de trabajo, activos fijos⁸¹, compras de equipos y gestión creativa de artistas y gestores culturales. Respecto a la devolución del 50% del IVA⁸², esta medida estaba dirigida a empresas que realicen rodajes dentro del país, de producciones audiovisuales no solo cinematográficas, considerando la producción de

⁷⁹ Cantante, autor de varios discos y presidente de la Sociedad de Autores y Compositores.

⁸⁰ Significa "Pequeña y Mediana Empresa". Se utiliza para referirse a empresas que tienen un número limitado de empleados y/o un volumen de negocios reducido en comparación con grandes empresas o corporaciones.

⁸¹ Bienes que la empresa posee y que son utilizados durante un periodo prolongado de tiempo, pueden ser tangibles (edificios, maquinaria, vehículos, etc.), o intangibles (patentes, derechos de autor, licencias de uso, etc).

⁸² <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/gobierno-nacional-presentara-ecuador-creativo-un-programa-de-incentivos-a-la-economia-cultural/>

videos musicales, telenovelas, series, miniserias, reality shows que sean difundidas tanto en medios televisivos, salas de cine o plataformas de internet.

El Plan fue ampliamente criticado por todo el sector cultural, puesto que tenía un enfoque empresarial que se alejaba de los fundamentos constitucionales que impulsaban la Ley Orgánica de Cultura; el acceso a actividades culturales como un derecho de toda la población, y como una estrategia para fomentar la interculturalidad en el país. Por otro lado, el Plan Ecuador Creativo, concebía a las actividades culturales como productos comerciales, que están obligadas a generar rentabilidad económica como si se tratara de cualquier otra manufactura industrial, olvidando que, el principal objetivo de fomentar el desarrollo cultural era la producción de valores simbólicos relacionados al arte y a la cultura nacional. Adicionalmente, este enfoque de emprendimientos culturales desconoce la realidad de un campo que se caracteriza por la compleja diversidad en sus prácticas productivas y de gestión, muchas de las cuales, todavía se generan en marcos informales y no institucionalizados.

Las relaciones entre el gobierno y los sectores culturales alcanzaron la cúspide de conflictividad en el marco de la pandemia de COVID – 19, con la emisión del decreto presidencial No.1039 el 8 mayo del 2020, en el que se dispone la fusión del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad (IFAIC) y el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) en una sola entidad denominada Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI) adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio en conformidad de cumplir el plan de optimización del Estado, que buscaba el ahorro de presupuesto público especialmente, durante el contexto de pandemia.

La decisión del Ejecutivo, provocó reacciones de todos los sectores, puesto que, lo que se había garantizado mediante una Ley, había sido despojado mediante un decreto presidencial, ocasionando que la fusión institucional fuera interpretada como un retroceso respecto a los derechos culturales logrados por el campo audiovisual, debido a que se eliminaba la especificidad de la producción cinematográfica lo cual, evidenciaba el total desconocimiento del Ministerio de Cultura y Patrimonio sobre las prácticas de producción audiovisual y las particularidades del proceso de producción de obras cinematográficas.

El sector cultural, especialmente el campo cinematográfico solicitó una reunión con el Ministro de Cultura, para aclarar cuál sería la estructura institucional del nuevo organismo, definir cuáles serían sus competencias y la manera de designación de sus autoridades. El Ministro, sostuvo que el Ministerio es una institución vertical y dijo “Yo

dicto, tu ejecutas”⁸³ dirigiéndose al ex director del ICCA Jan Vandierendonck, cuando se refirió a la ilegalidad de la decisión de fusión institucional, lo cual provocó la renuncia del director que sostuvo que no existía un marco legal o una perspectiva institucional que permita la ejecución de una política pública cultural coherente con las características del sector.

Es necesario precisar que, en este momento, el país ya había adoptado medidas de confinamiento social, por lo que la posibilidad de movilizaciones no era una opción. Como alternativa, el campo audiovisual produjo videos cortos que convocaban a un amplio campo de gestores, cineastas y técnicos relacionados con el cine nacional para visibilizar la resistencia a la fusión, estos videos fueron compartidos en redes sociales con el hashtag #NOalaFusión, #Derogatoria1039 pero, el decreto no fue eliminado.

De este modo, se cierra el periodo de análisis de la institucionalidad del cine y del audiovisual ecuatoriano, con la implementación ilegítima de una institucionalidad que carecía de un proyecto de política pública concreta y, que respondía a las necesidades de ajuste presupuestario del contexto de crisis social y económica profundizadas por la pandemia de COVID -19.

Cabe mencionar que las políticas de ajuste económico y la perspectiva del gobierno sobre administración cultural enfocada en la economía naranja, traería consecuencias funestas para los trabajadores y gestores culturales, puesto que ocasionó la precarización de la situación laboral, condiciones de pluriempleo e informalidad (Cardoso, 2021).

3.6. Datos cuantitativos de la producción audiovisual ecuatoriana (2007-2019)

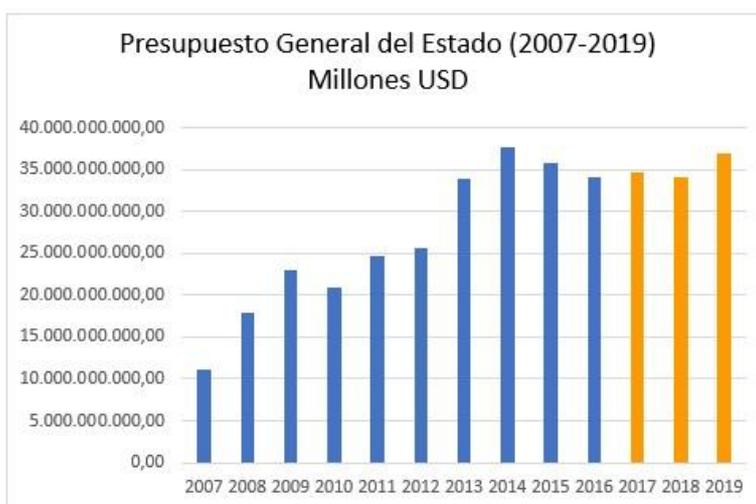
Para la presentación de los datos, se consideraron los mismos indicadores del capítulo anterior, integrando información correspondiente a los tres años de gestión del ICCA, con el objetivo de verificar si, durante la transición institucional, hubo cambios significativos respecto a la aplicación de la normativa que pueda evidenciarse en el análisis de los datos.

- a. Montos por año:** Debido a que la principal fuente de financiamiento del FFC depende del Presupuesto General del Estado, se presenta de manera conjunta el presupuesto estatal y el presupuesto entregado mediante el Fondo de Fomento por año desde el 2007 hasta el 2019 para poder tener una visión comparativa respecto la gestión del CNCine y del ICCA.

⁸³ <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/juan-fernando-velasco-yo-dicto-tu-ejecutas/>

Cuadro 3.2. Presupuesto General del Estado (2007-2019)

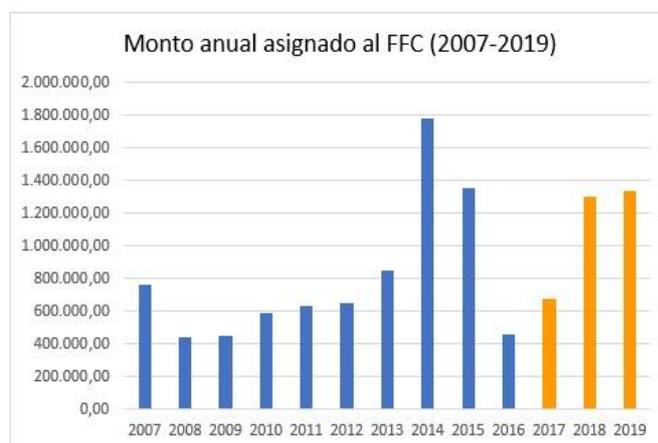
Presupuesto General del Estado (2007-2019) Millones de USD	
Año	Monto
2007	11.126.000.000,00
2008	17.936.000.000,00
2009	22.923.869.074,00
2010	20.895.000.000,00
2011	24.749.000.000,00
2012	25.579.000.000,00
2013	33.890.000.000,00
2014	37.736.000.000,00
2015	35.745.000.000,00
2016	34.067.000.000,00
2017	34.689.000.000,00
2018	34.173.000.000,00
2019	36.883.000.000,00



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del Ministerio de Economía y Finanzas y, Boletines oficiales de la Asamblea Nacional.

Cuadro 3.3. Monto anual asignado al FFC (2007-2019)

Monto anual asignado al FFC		
Año	Monto	Porcentaje respecto al PGE
2007	759.000,00	0,007
2008	436.500,00	0,002
2009	447.000,00	0,002
2010	590.000,00	0,003
2011	630.000,00	0,003
2012	650.000,00	0,003
2013	854.000,00	0,003
2014	1.782.000,00	0,005
2015	1.352.338,34	0,004
2016	460.000,00	0,001
2017	676.000,00	0,002
2018	1.300.889,00	0,004
2019	1.339.526,00	0,004
Total	11.277.253,34	



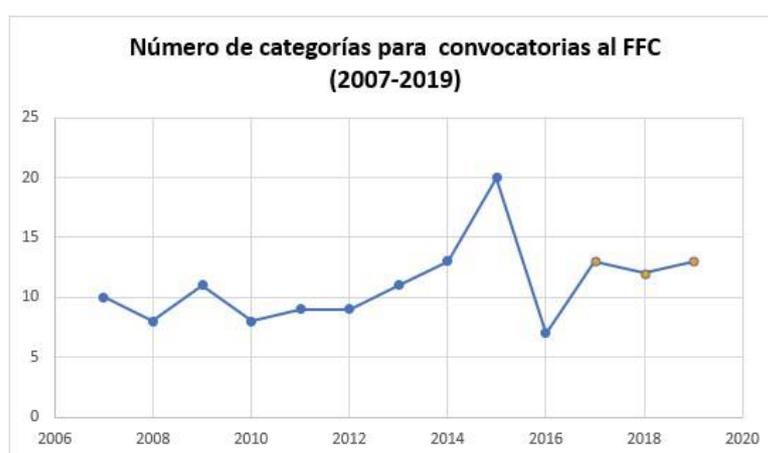
Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y el ICCA.

Si tenemos en cuenta que durante el 2016 los fondos asignados para el FF fueron significativamente reducidos en un 66% respecto al 2015, durante el 2017 se incrementó en un 47% en comparación al monto asignado al 2016. Paulatinamente, en el 2018 y 2019 el monto se recuperó en un 98% respecto al 2017, recuperando el promedio presupuestario con el que contaba el Fondo de Fomento en periodos anteriores.

b. Número de categorías por año: Durante el periodo de gestión del CNCine, se intentó agregar categorías de acción afirmativa que incorporaran prácticas de producción audiovisual de cine comunitario y de pueblos y nacionalidades en diferentes etapas de producción, para el 2018 dicho tipo de valoraciones de acción afirmativa con perspectiva étnica se apartan de los criterios de selección a la línea de fomento del ICCA y, se considera la diversificación de formatos de producción de convergencia digital, de este modo se integra la categoría “Nuevos Medios” a la convocatoria.

Cuadro 3.4. Numero de categorías para las convocatorias al FFC (2007-2019)

Número de categorías para convocatorias al FFC (2007-2019)	
Año	Categorías
2007	10
2008	8
2009	11
2010	8
2011	9
2012	9
2013	11
2014	13
2015	20
2016	7
2017	13
2018	12
2019	13

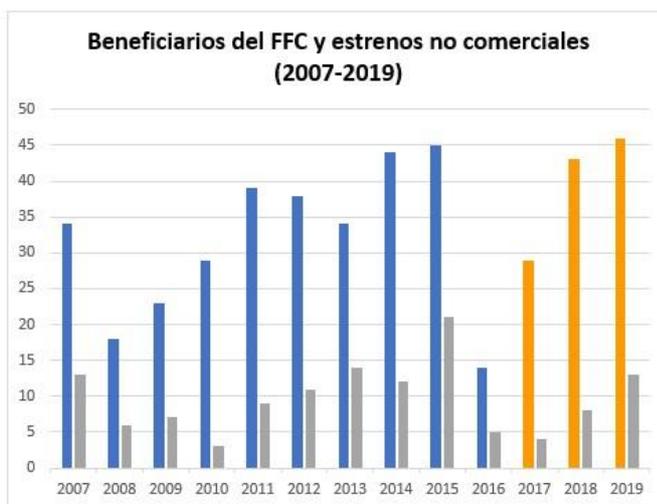


Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

c. Beneficiarios y estrenos: Se realiza la misma diferenciación en torno a la construcción del indicador: i) el número de beneficiarios incluye todo tipo de proyecto audiovisual y ii) los proyectos beneficiarios que fueron finalizados y, aunque no circularon en salas de cine comercial, fueron difundidos en espacios alternativos como muestras, festivales, etc.

Cuadro 3.5. Beneficiarios del FFC y estrenos no comerciales (2007-2019)

Beneficiarios del FFC y estrenos no comerciales (2007-2019)		
AÑO	BENEFICIARIOS	ESTRENOS
2007	34	13
2008	18	6
2009	23	7
2010	29	3
2011	39	9
2012	38	11
2013	34	14
2014	44	12
2015	45	21
2016	14	5
2017	29	4
2018	43	8
2019	46	13
TOTAL	436	126



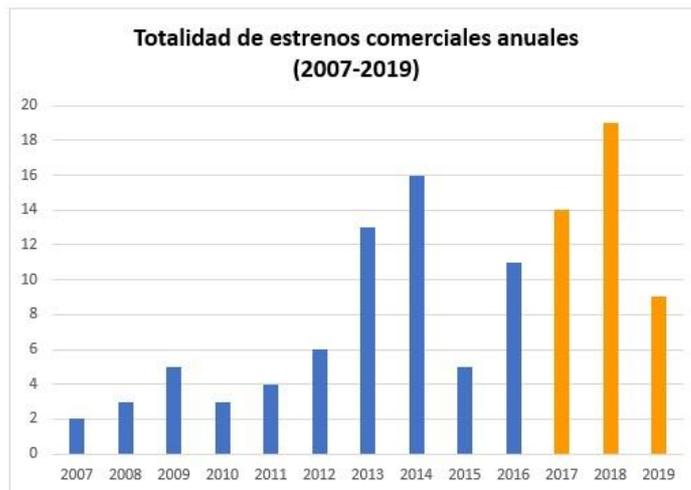
Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y trabajo de archivo en prensa escrita.

Puede evidenciarse que la reducción del presupuesto asignado al FFC ocurrido en el 2016 repercutió con fuerza en el sector, ya que fue el año en el que menos cantidad de beneficiarios hubo. Sin embargo, también es necesario señalar que la sostenibilidad del FFC durante uno de los momentos más críticos en cuanto a su gestión fue un mérito de la institución y de sus servidores públicos, pudiendo garantizar continuidad. Por otro lado, durante los años posteriores, la gestión del ICCA alcanzó los mismos niveles de beneficiarios y de proyectos finalizados que mantenía el CNCine durante su periodo de vigencia, debido a que se mantuvo la línea estratégica de acción que se enfocaba en la continuidad del FFC.

d. Estrenos en salas de cine comercial: Como se explicó en el capítulo anterior, este indicador contempla la totalidad de estrenos nacionales, incluyendo aquello que contaron con el financiamiento público como aquellos que recurrieron a otras fuentes de financiamiento.

Cuadro 3.6. Totalidad de estrenos comerciales anuales (2007-2019)

Totalidad de estrenos comerciales anuales (2007-2019)	
Año	Estrenos Comerciales
2007	2
2008	3
2009	5
2010	3
2011	4
2012	6
2013	13
2014	16
2015	5
2016	11
2017	14
2018	19
2019	9
TOTAL	110



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y trabajo de archivo en prensa escrita.

En el manejo de ambas instituciones se puede constatar un número de estrenos comerciales bastante equitativo, a pesar de que en el 2018 el número de estrenos aumenta, se debe considerar que los largometrajes tienen un ciclo de producción más largo respecto a otro tipo de productos culturales, el cual puede abarcar dos o más años para su finalización. Del mismo modo, en el 2019 el número de estrenos disminuyó considerablemente, debido a las políticas de restricción de espacios públicos y de confinamiento durante la pandemia de COVID-19 en el país, siendo la actividad cultural y cinematográfica una de las más afectadas debido a su carácter conglomerante.

e. Coproducciones Internacionales: Para la presentación del dato se consideraron las producciones que cuentan con el registro de Certificados de Origen Nacional y también el Registro de Certificados de Coproducción, independientemente de su estreno (o no).

Cuadro 3.7. Coproducciones internacionales por año (2007-2019)

Coproducciones internacionales por año (2007-2019)	
Año	Coproducciones
2007	1
2008	1
2009	2
2010	4
2011	4
2012	5
2013	11
2014	8
2015	8
2016	6
2017	7
2018	3
2019	6
TOTAL	66



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine y trabajo de archivo en prensa escrita.

Ambas legislaciones (2006 y 2016) promueven la producción de coproducciones internacionales. Esto permite el tejido de conexiones laborales, apertura a otras fuentes de financiamiento y mayor diversidad de recursos que garantice la finalización de la obra, además, generan oportunidades de difusión en espacios internacionales. En la Ley Orgánica de Comunicación (2013) se establece que una producción será considerada nacional cuando el 80% de quienes participaron en la producción sean ecuatorianos o extranjeros residentes. Este porcentaje de participación era, para muchos realizadores un problema, puesto que dificultaba la realización de sus proyectos como coproducciones por la restricción del personal registrado en el proyecto.

f. Festivales de cine nacional beneficiarios del Fondo de Fomento:

Cuadro 3.8. Festivales financiados por el FFC (2007-2019)

Festivales financiados por el FFC (2007-2019)		
Año	Festivales	Montos
2007	4	\$ 40.000,00
2008	6	\$ 60.000,00
2009	6	\$ 60.000,00
2010	5	\$ 70.000,00
2011	6	\$ 70.000,00
2012	4	\$ 50.000,00
2013	4	\$ 50.000,00
2014	8	\$ 120.000,00
2015	6	\$ 112.000,00
2016	0	0
2017	4	\$ 80.000,00
2018	5	\$ 70.000,00
2019	4	\$ 52.000,00
TOTAL	62	\$ 834.000,00



Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del CNCine.

El financiamiento de espacios de exhibición y circulación de cine nacional tuvo un repunte durante el 2017, año en el que el Fondo de Fomento se estabiliza. En el lapso de tiempo de gestión del ICAA se financiaron total o parcialmente un total de 13 festivales o muestras de cine nacional, otorgando un monto total de 202.000\$ para este tipo de espacios de consumo cultural.

g. Formación y capacitación: Esta categoría ha sido una de las más intermitentes del Fondo de Fomento debido a su suspensión durante largos periodos de gestión institucional, resulta interesante que, durante el 2017 y 2018 el ICCA tampoco haya creado espacios de formación o capacitación. Sin embargo, en el 2019 se ejecutaron cuatro asesorías para escritura de guion, asignándole un valor de 19.980\$ en total al proceso de formación.

3.7. Análisis de la transición institucional

Para analizar la estructura institucional del cine y del audiovisual en el Ecuador, es necesario remarcar la influencia que tuvo la llegada de una nueva fuerza política que desplazó al anterior sistema de partidos y, la nueva Constitución para la conformación de un nuevo marco de presencia estatal e institucional. Estos procesos no solo significaron una reestructuración del aparato estatal, sino que ocasionaron una profunda reorganización del aspecto cultural del país implantando una retórica que integraba un complejo cruce de significantes que eran transferidos a través de una enérgica campaña mediática. Conceptos como “soberanía”, “cambio de la matriz productiva”, “derechos de la naturaleza”, Buen Vivir, “poder popular”, etc., reconfiguraron la noción de la ciudadanía respecto a la presencia del Estado como agente activo de la gestión pública en todos los aspectos de la vida social. La proliferación de nuevos organismos e instituciones estatales atravesados por estos significantes, eran una medida necesaria para cumplir los derechos y las garantías establecidas en la nueva carta magna, cuyo objetivo principal, era la construcción de una sociedad democrática e intercultural que garantice la calidad de vida para todos sus ciudadanos.

La amplificación de la presencia del Estado para garantizar el cumplimiento de los derechos planteados en la Constitución generó varias preguntas: ¿Qué tipo de instituciones y organismos estatales se conformarían como resultado de la reconfiguración discursiva sociopolítica y cultural, especialmente, respecto a la cultura?

¿En qué se ha traducido 17 años de asistencia estatal dedicada al desarrollo de una industria cinematográfica nacional? ¿Qué ha significado la institucionalización de las prácticas de producción audiovisual? ¿Qué ha logrado el campo cinematográfico después de 17 años de una política centrada en la asignación de fondos estatales?

En primer lugar, se instauraron instituciones que concentraban un alto nivel de poderes y competencias. En segundo lugar, han sido instancias ocupadas por partidarios de Alianza País, causando un entendimiento unitario acerca del proceso de implementación u operativización de las políticas. Por último, las instituciones han fortalecido su estructura jerárquica que, en lugar de fortalecer los mecanismos de participación social y facilitar el involucramiento de la ciudadanía, dispusieron de trámites sobreburocratizados que debilitaron y cerraron posibilidades de articulación.

En este marco, la administración de la cultura en el país no fue una excepción. El Ministerio de Cultura y Patrimonio fue creado como la entidad rectora de todas las actividades de gestión cultural y, si bien es positivo que se declare al desarrollo cultural como una línea de acción estratégica del Estado, la regularización de las actividades creativas y artísticas ya supone un problema si no se contemplan las múltiples formas en las que se generan procesos y actividades culturales. Es así que el Ministerio ha sido fuertemente cuestionado por gestores y artistas debido al cierre de espacios de interlocución y, la planificación de programas y proyectos no consensuados.

Esto es un problema, no solo porque ignora derechos de participación e incidencia establecidos en la Constitución, sino porque deja invisibilizadas otras prácticas y consumos culturales relacionados con el audiovisual, y porque arriesga la misma implementación de la política al ser acciones o proyectos que carecen de legitimidad, puesto que, son perspectivas que no representan a los realizadores, generando cuestionamientos sobre la autenticidad de las propuestas, las áreas de intervención, e incluso, los resultados que pueden generarse durante su ejecución.

Adicionalmente se debe enfatizar que, una de las críticas más reiterativas en relación a la institución, es la elección de autoridades que tienen perfiles poco idóneos para el cargo que asumen, especialmente en el cargo de Ministro de Cultura y Patrimonio. Esto puede evidenciarse en el alto nivel de rotación de autoridades y, debido a que el instituto de cine está adscrito de forma dependiente al Ministerio es inevitable que esta inconsistencia repercuta en la gestión de la institución del cine y del audiovisual.

Esta forma de institucionalización de actividades creativas y culturales, es una preocupación importante, ya que, sus organismos son incapaces de condensar una visión colectiva de gestión de las políticas, ocasionando que la institución opere sin un proyecto institucional definido que pueda ser sostenido a largo plazo, y que, además, su gestión carezca de la legitimidad necesaria para representar, convocar, o implementar sus propuestas.

Adicionalmente, la inestabilidad con la que ha funcionado el Ministerio de Cultura y Patrimonio desde sus orígenes, caracterizándose por ser la institución más inestable del periodo correista, refleja la poca vinculación de las autoridades con los sectores culturales, los mismos que siempre cuestionaron los criterios de selección argumentando la falta de idoneidad de los perfiles elegidos para los cargos más altos de toma de decisiones.

La discusión acerca de la gestión del Ministerio de Cultura y Patrimonio se vuelve necesaria debido a que, lo que sucede en el centro, repercute en el funcionamiento de sus partes, especialmente, en la operatización de las políticas planteadas por y desde el ente rector. En este sentido, la gestión del CNCine, al haber tenido un margen más amplio de gestión por su relativa independencia legal respecto al Ministerio, fue capaz de mantener cierta cercanía con los gestores audiovisuales del país, conservando los lugares de representatividad civil en la mesa directiva e impulsando iniciativas como la incorporación de criterios de acción afirmativa en las categorías del FFC, la generación de festivales, muestras o encuentros para facilitar la reunión de realizadores, lo cual, logró posicionar al cine ecuatoriano como una actividad incipiente que tuvo mayor visibilidad por parte de la ciudadanía.

Por el contrario, el ICCA, al ser una entidad sujeta directamente al Ministerio de Cultura y Patrimonio tuvo que afrontar la jerarquización de la institucionalidad, haciendo que su margen de maniobra y de acción política fuera más reducida. En primer lugar, porque los espacios de participación civil fueron totalmente eliminados de la mesa directiva del nuevo instituto y, en segundo lugar, porque la presencia del Ministerio estuvo cargada de despotismo y desconocimiento respecto al quehacer cinematográfico y audiovisual. La insatisfacción del sector respecto a la gestión del ICCA se manifestó en varias las cartas dirigidas al Ministerio de Cultura y Patrimonio, en las que se exigían aspectos como transparencia en la elección de autoridades del nuevo instituto, la integración de lugares de participación civil, la inconformidad de los nuevos requisitos

para la postulación al FFC, los cuales reflejaban una absoluta incomprensión de la situación del sector, por nombrar algunas.

Cabe recalcar que, el CNCine tuvo una posibilidad de maniobra mayor no solo porque mantuvo cierta independencia hacia el Ministerio de Cultura y Patrimonio, sino porque su funcionamiento estaba basado en la Ley de Fomento del Cine Nacional del 2006, que estaba conformada por 12 artículos y, cuyo reglamento tiene 27 artículos que regulan el funcionamiento del CNCine, las producciones nacionales, las coproducciones, y el manejo del FFC, sin especificar a detalle los ordenamientos jurídicos y procedimentales para el funcionamiento del instituto. A diferencia del ICCA que, fue creada por la aplicación de la Ley de Cultura del 2016, la cual contiene 173 artículos y, cuyo reglamento consta de 147 artículos en los que se especifican competencias, estructura, procedimientos y sanciones. En efecto, en el aspecto retórico, la Ley incorpora importantes aspectos necesarios para la regulación del quehacer audiovisual, pero, la estructura fuertemente jerárquica de las nuevas instituciones estatales, el desconocimiento sobre la actividad cinematográfica y la inestabilidad del Ministerio de Cultura y Patrimonio ocasionó que varios aspectos de la Ley todavía no sean operativizados, como por ejemplo, el funcionamiento de la Comisión Fílmica (la cual tuvo su primera sesión en enero del 2023⁸⁴), un plan centrado a la formación de públicos, o la misma regularización del trabajo de actividades artísticas con regímenes de aportación de seguridad social flexibles.

Por estos motivos y, a pesar de la ligereza de la Ley del 2006, ésta puede ser analizada como una ventaja, puesto que permitió mayor flexibilización y permeabilidad de las propuestas o necesidades del campo audiovisual hacia la institución. Sin embargo, y como se dijo en acápite anteriores, las competencias de la Ley y del CNCine como institución regente de la actividad audiovisual, en algún punto, fueron insuficientes para corresponder a la complejidad y diversificación de la coyuntura del sector. Si bien la actualización de la Ley del 2006 era algo necesario, la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura del 2016 confirma la perspectiva de fortalecimiento de la presencia estatal hiper concentrada, puesto que fue un proceso en el que se integraron a medias las propuestas del sector audiovisual y, cuya implementación, se caracterizó por cerrar posibilidades de

⁸⁴ <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/en-quito-se-desarrollo-la-primera-sesion-del-directorio-de-la-comision-filmica-ecuatoriana/>

interlocución, lo que profundizó aún más las dificultades de relacionamiento entre la institución y el sector al que se proponía fortalecer.

Aun cuando hubo diferencias entre los marcos de gestión de ambas instituciones, la transición del CNCine al ICCA no tuvo cambios significativos respecto a la perspectiva institucional que define la acción o la implementación de las políticas públicas culturales del cine y del audiovisual, puesto que, la principal línea de gestión de ambas instituciones siguió centrándose en el Fondo de Fomento a la producción, y al manejo de ayudas enfocadas en subsidios y soportes financieros. La concentración de la gestión en el manejo del Fondo de Fomento en ambas instituciones se vuelve bastante cuestionable, debido a que mantuvieron los mismos problemas identificados por el campo cinematográfico: la siempre insuficiente cantidad de presupuesto asignado al Fondo, criterios aplicados a la selección de beneficiarios que dejan por fuera otro tipo de prácticas de producción audiovisual, el abandono de otras etapas de producción como la exhibición y la circulación de obras cinematográficas, la falta de iniciativas dirigidas a la formación de públicos y a investigación, etc. Aunque, en el funcionamiento del ICCA y, posteriormente, del IFCI, el manejo del FFC ha sido fuertemente reprobado debido a que los requisitos para participar del mismo, son específicos a la convocatoria que haga la entidad, siendo criterios no regularizados que cambian constantemente.

De esta manera, mantener la principal línea de acción institucional enfocada en la gestión del Fondo de Fomento ha ocasionado consecuencias negativas respecto al desarrollo del sector. Según Fuertes y Mastrini (2014), este tipo de ayudas selectivas que implican la asignación de fondos en etapas de pre y producción tienen los siguientes resultados: “i) Dado que estas ayudas eran concedidas sobre un porcentaje, a priori, del presupuesto de la película, se produjo una inflación artificial de los precios de producción; ii) Dieron pie al nacimiento de empresas efímeras, normalmente creadas por los directores para producir su primera película y con escasas posibilidades de consolidación y por lo tanto de formación de un tejido industrial sólido [...]; iii) Y dado que su finalidad suele ser el desarrollo de proyectos experimentales y/o la incorporación de nuevos realizadores al mercado, la repercusión de sus estrenos en los medios de comunicación ha sido baja. Se barajan tres motivos: falta de presupuesto para invertir en publicidad, falta de estrellas atractivas para las grandes audiencias, así como temáticas complejas y poco dadas a la diversión.” (Fuertes y Mastrini, 2014, 51)

Otra de las problemáticas que todavía se presenta en una institucionalidad que insiste en concentrar todos sus esfuerzos en las ayudas financieras, es la dificultad por diversificar las fuentes que alimentan al Fondo mediante incentivos de inversión de empresas privadas. Un ejemplo de esto, es la incorporación de la medida de cuota de pantalla con la Ley Orgánica de Comunicación del 2013, la cual, obligaba a medios de comunicación invertir de forma obligatoria un tiempo de exhibición a productos audiovisuales nacionales. Esta medida proteccionista de la producción nacional se basó en métodos punitivos y sancionatorios, en lugar de impulsar incentivos para la inclusión adecuada de cinematografía nacional en los espacios de exhibición, causando que la aplicación de la medida fuera más una carga indeseada para los exhibidores, en lugar de ser entendida como una oportunidad de diversificación de contenidos y de público. Además, la Ley no implementó un mecanismo concreto para que las instituciones responsables pudieran medir y controlar que la normativa fuera acogida, por lo que, la norma se encuentra vigente, pero, tampoco es operativa.

Por otro lado, pese a que la planificación de acciones que fortalezcan a la actividad cinematográfica nacional es parte de las competencias de la institución, también hay que mencionar que existe una importante debilidad o inconsistencia proveniente del campo audiovisual, la cual, dificulta el establecimiento de una relación consistente entre el propio campo y la institución. Esta inconsistencia se basa en una desarticulación estructural del sector audiovisual.

Es necesario hacer hincapié en que, el mismo sector ha tenido varias transformaciones, y hay que admitir que el rasgo que caracterizó al cine ecuatoriano durante la generación de los 80, que se basaban en estrategias colectivas y colaborativas ya no se aplican de manera generalizada. Quizá como consecuencia de la formalización de la actividad fílmica, o de la proliferación de más agentes profesionalizados estas formas colaborativas han sido desplazadas a una práctica más industrializada y jerárquica de producción audiovisual. En la actualidad, la práctica cinematográfica, ha concebido la conformación de empresas productoras al igual que el apareamiento de varios gremios y asociaciones relacionados con el audiovisual en todo el país, integrando a asociaciones de creadores, documentalistas, fotógrafos, productores, animadores, actores, autores⁸⁵, etc.

⁸⁵<http://creatividad.gob.ec/2019/09/11/asociaciones-organizaciones-y-gremios-del-sector-cinematografico-y-audiovisual/>

Esta especialización de las partes que conforman al campo audiovisual ha sido una consecuencia de la institucionalización de las prácticas de producción audiovisual, las mismas que, para poder integrarse más fácilmente a la institución, tuvieron que formalizar legalmente sus actividades. Y, pese a que puede reflejar mayor profesionalización, a su vez, ha significado la desarticulación del sector, lo que obstaculiza la organización y acentúa la segregación. Dicha característica no solo dificulta la construcción de una propuesta integral que reconozca la diversidad y la heterogeneidad de las prácticas de producción audiovisual en el país, sino que, termina por establecer una especie “de monopolio legítimo de la realización fílmica” (Sorlin, 1985,87), excluyendo a aquellos grupos que todavía no se han formalizado. También hay que considerar que, dicho proceso, es un procedimiento burocratizado que implica la constitución de estatutos, directivas, convocatorias a reuniones y, en especial, gastos específicos para la legalización e inscripción de los documentos constitutivos de la empresa u asociación en el Ministerio de Cultura y Patrimonio, posibilidades a las que no todos tienen acceso, peculiarmente, si consideramos a los agentes no profesionalizados y a los nuevos realizadores.

La desarticulación estructural del campo audiovisual pone en ventaja a los gremios y asociaciones más grandes, los mismos que concentran sus esfuerzos en canales formales de interlocución impulsando propuestas que benefician a las partes más consolidadas del sector que, cabe mencionar, es la minoría. Propuestas como la conformación de empresas productoras con personalidad jurídica para la participación al FFC, o la implementación de tasas preferenciales para la importación de equipos especializados para actividades culturales, son argumentos que solo benefician a la parte más formalizada del campo fílmico.

Dicha ventaja de gremios y asociaciones se basa no solo en el número de sus miembros, sino en la notoriedad de algunos de estos, siendo figuras muy reconocidas en la esfera nacional, además, que han logrado establecer conexiones con otras organizaciones internacionales. Estos factores recalcan la importancia que tienen los gremios y asociaciones más consolidados en los intentos por lograr una interrelación institucional, puesto que el gobierno de turno va a buscar a estos conglomerados para la generación de propuestas y el establecimiento de acuerdos, puesto que suponen mayor legitimidad.

Es necesario aclarar que, el establecimiento de canales de interlocución sólo será posible en tanto todas las partes del campo se agrupen en una sola propuesta. Si esto no es posible, el campo audiovisual seguirá arrastrando las mismas problemáticas identificadas del sector, las mismas que no han encontrado solución ni en la conformación de un nuevo marco normativo, ni en la planificación de acciones concretas que permitan la implementación real de la normativa.

Si bien es una debilidad del campo audiovisual no poder conjugar a todas sus partes en la consolidación de una propuesta integral, es necesario señalar que, es deber de la institución construir una perspectiva de acción institucional que mantenga una relativa homogeneidad constante a través del tiempo. Esta perspectiva institucional debe construirse en base a metas u objetivos (que, en este caso, tendría que ser la aplicación de derechos culturales), valores, criterios, contenidos, servicios, distribución de dichos servicios y medios de implementación de dicha perspectiva, la misma que debe ser suficientemente flexible para poder construirse en diálogo con sus interlocutores, y pueda prever la necesidad de actualizaciones, adaptaciones, cambios e incluso, excepciones según los escenarios en los que opere.

A estas dificultades, se suma la deficiencia de la institución por visibilizar las preferencias de las personas, y conocer el grado de satisfacción de los consumidores respecto a las producciones nacionales que auspician, acarreado el mismo problema de falta de interés del público y la dependencia del cine nacional a las ayudas financieras debido a que el cine no se consolida como una actividad rentable.

De hecho, una de las mayores problemáticas que la institución y el sector audiovisual deberían encarar de forma conjunta, es la apatía social que provoca el cine nacional. El poco interés que despierta las temáticas de las producciones nacionales, especialmente, aquellas seleccionadas por la institución caracterizadas por “ser descripto estéticamente como anodinas, culturalmente conservadoras, estéticamente individualistas, ideológicamente de derecha y discursivamente ‘progresistas’” (Trejo, 2016, 78). En efecto, en un estudio sobre la recepción de la idea del cine ecuatoriano realizado en el 2021 por Santiago Estrella, se detalla que la percepción del cine ecuatoriano este marcado por tener “temáticas recurrentes vinculadas al drama, la tristeza y la problemática social, sin creatividad desde los guiones, con falencias en las actuaciones y carencia de recursos”.

Adicionalmente, las producciones se caracterizan por integrar una visión de clase a los relatos, insistiendo en percepciones individualistas, demasiado personales respecto a

la percepción del director frente a su proyecto cinematográfico, haciendo que las películas sean poco atractivas para el público, no solo porque el relato es poco dado al entretenimiento, sino porque es incapaz de despertar empatía o generar que los grandes estratos populares puedan identificarse con un “cine intelectual de la clase media alta”. (León, 2019, 6)

Esta percepción social del cine nacional, es un factor que problematiza la implementación de las políticas culturales, puesto que el cine nacional es incapaz de conectar con el mismo público nacional. Esta falta de vinculación evidencia que el cine nacional no cumple, ni con el propósito de reforzar valores culturales, ni de consolidarse en una industria rentable. Entonces, ¿de qué ha servido la institucionalización del cine?

Supuestamente, la emisión de políticas cinematográficas en el Ecuador tenía como propósito fortalecer la memoria y a la identidad nacional garantizando, al menos, un mínimo de estabilidad respecto al nivel de producción audiovisual, un propósito que, se puede decir, se ha cumplido. Pero, las políticas y las normativas impulsadas por el sector y aplicadas por la institución, se centraron en fortalecer un cine culturalmente serio, enfocado a la difusión en salas de cine comerciales, vinculados a las esferas más profesionalizadas del sector. Impulsando una producción que no puede contar con la generación de ingresos en su propio mercado interno, incapaz de establecer conexiones con mercados auxiliares significativos y caracterizada por no contar con el capital necesario para sostener una producción a gran escala. Si bien algunas películas han sido ampliamente premiadas en espacios internacionales, dichos reconocimientos sirven de poco si las producciones siguen siendo desconocidas en su propio país.

De este modo, el cine nacional se encuentra en una posición bastante delicada respecto a una normativa que, retóricamente, es bastante vanguardista, pero que, en la realidad, se conformó como un “mero listado de promesas incumplibles” (Gargarella, 2010, 172), semejándose a lo que sucedió con la Constitución del 2008. Una normativa que, además, implementa una acción institucional todavía miope respecto a otras prácticas de producción audiovisual que cuestionan lo aludido por identidad nacional, este tipo de relatos que cuestionan lo hegemónico deberían tener cabida en la acción institucional, al menos, en un eje pequeño de intervención, puesto que son imágenes construidas desde lo periférico; nacionalidades y pueblos indígenas, las identidades afro-descendientes, las mujeres, los colectivos LGBTI+, cuyas temáticas se encuentran totalmente invisibilizadas en los ejes formales de la institucionalización cinematográfica.

En este sentido, la normativa y la institucionalidad todavía tiene un entendimiento monocultural y excluyente respecto al cine nacional, una perspectiva que, además, profundizó los problemas de heterogeneidad del campo audiovisual al incorporar un enfoque de economía naranja, la misma que despoja el entendimiento del cine como una práctica cultural para convertirlo, exclusivamente, en un producto que debería ser medido en términos de rentabilidad.

Personalmente considero, como investigadora, que es indispensable evaluar los resultados de la institucionalización de la actividad fílmica en el país, no solo desde el número de estrenos de producciones anuales, o del número de taquilla obtenido, los esfuerzos deben centrarse en generar una normativa integral que agrupe no solo a gremios y asociaciones del cine y del audiovisual, sino a distribuidos, exhibidores, académicos, realizadores autodidactas, estudiantes, etc.

Finalmente, la normativa debería enfocarse en resolver la principal falencia de la cinematografía nacional: la apatía social del ciudadano promedio. Desde esta perspectiva, la institucionalidad debería destinar esfuerzos en abrir espacios de difusión nacionales, concentrados en los canales de televisión abierta, puesto que es indispensable el fortalecimiento de las cadenas de difusión y exhibición de las producciones. Además, debería garantizar que la normativa de la cuota de pantalla se cumpla, puesto que, en la actualidad, ya existe un banco de contenidos lo suficientemente variado para promocionar la compra de derechos de difusión, pero, no existe incentivos que motiven y faciliten que la normativa se cumpla.

Mediante la aplicación de la cuota de pantalla se fomenta la formación de públicos, ya que se normaliza el consumo de productos audiovisuales nacionales dentro del país, se establecen relaciones con otros espacios de difusión no, tanto públicos como privados.

Adicionalmente, se debe considerar que, en la actualidad, la asistencia a las salas de cine ha disminuido significativamente debido a que el consumo de productos audiovisuales puede hacerse desde el hogar, no solo por el surgimiento de plataformas de streaming, sino por el contexto de reactivación económica que enfrenta el país después de la pandemia, que restringe el acceso a las salas de cine a la mayoría de familias ecuatorianas por la necesidad de priorizar otros gastos.

Dicho planteamiento, puede ser analizado con la institución y con los cineastas o los productores audiovisuales, ya que contempla la apertura de un espacio de negociación

dirigida a la compra de derechos de difusión más continuos, una adecuada clasificación de las películas y horarios correspondientes y, la generación de datos respecto a la recepción ciudadana de las producciones.

Conclusiones

Para presentar los resultados de la investigación se muestran tres momentos que fueron cruciales en el desarrollo de la producción audiovisual ecuatoriana: i) la producción anterior a la Ley situada entre los años de 1970 y los 2000, ii) el nacimiento de la estructura institucional en el 2009 hasta el 2016 y, iii) la transición institucional del cine en el 2016 hasta el 2019.

En la primera sección resumo las principales características que marcan el surgimiento del campo cinematográfico nacional, remarcando la condición de fragilidad e intermitencia, al ser el resultado del compromiso individual de directores y gestores culturales que dependían, exclusivamente, de su capacidad de gestión para la obtención de recursos económicos conseguidos por auspicios de empresas públicas y privadas. En un segundo momento, se describe el proceso de ordenamiento normativo que implicó la sanción de la primera Ley de Fomento a la Cinematografía Nacional, los resultados sostenidos que logró la institucionalización y cuales fueron las consecuencias de la transición institucional, respondiendo a la pregunta que dio lugar a la investigación. Por último, se abre un espacio para interrogar los límites de la acción institucional durante el momento de la transición, exponiendo algunas de las tensiones que surgen a partir del contexto de reordenamiento, tanto normativo como discursivo en la aplicación del nuevo marco legal de la Ley Orgánica de Cultura.

Durante el primer periodo del cine nacional, hubo varios momentos que intervinieron el campo cinematográfico. Durante los años 70, surgió un intento de producción nacional impulsada por coproducciones mexicanas dirigidas al entretenimiento y a la comercialización de los filmes. Eran producciones rodadas en el Ecuador, pero desvinculadas a la identidad nacional, centradas en mostrar personajes icónicos fácilmente reconocidos que no cumplían ningún papel relevante que acompañara el argumento de la película. Este tipo de producciones fueron llamadas falso cine nacional.

Posteriormente, la generación de los 80 se enfocó en la realización de un cine militante, entendiendo que hacer cultura era un acto político realizaron un cine comprometido con la denuncia social. Una posición que alejó a exhibidores y al público nacional de las producciones. En este periodo, el campo cinematográfico se caracterizó por un bajo nivel de profesionalización, que provocó procesos de aprendizaje autodidactas y colaborativos, abiertos a la experimentación y a la práctica. En este contexto, la realización de varias

coproducciones internacionales fueron oportunidades para aprender de especialistas, una experiencia que fortaleció el conocimiento técnico de los realizadores y que permitió la generación de ingresos económicos. Las experiencias colaborativas contribuyeron a la formación de asociaciones gremiales como ASOCINE y Cuesta Ordoñez, que impulsaron la implementación de herramientas legales básicas, que fueron capaces de asegurar una producción más continua, como el decreto de exoneración de impuestos a los espectáculos públicos de 1980.

Para los años 90, en un contexto de políticas neoliberales que causaron profundas crisis sociales y políticas, el campo cinematográfico tuvo una transformación importante con la llegada de agentes profesionalizados que diversificaron las narraciones. La nueva generación de cineastas ecuatorianos, lograron retratar el sentimiento de crisis constante que atravesaba el país, haciendo que los filmes fueran, consideradamente, bien recibidos por el público. La visualidad que tuvieron las producciones de los 90, gracias al acierto de los directores profesionalizados, de mostrar aquello que todos teníamos en común como colectivo, posicionó al cine ecuatoriano como un producto cultural importante, y situó la necesidad de contar con una política cinematográfica específica.

De este modo, la producción audiovisual anterior a la Ley se caracterizó por el desamparo político e institucional que, a pesar de representar una desventaja significativa respecto a otros campos cinematográficos regionales, los agentes fueron capaces de transformar dicho desamparo en ventaja, mediante el fortalecimiento de redes asociativas y de prácticas colaborativas, consolidando un campo cinematográfico fuertemente comprometido con la producción audiovisual como práctica cultural y como herramienta política. De este modo, la generación de los 80, no solo conformó una práctica asociativa del sector dedicado a la producción, sino que, abrió paso a los nuevos agentes profesionalizados que serían los encargados de asegurar la obtención de la primera política cinematográfica para el país, un propósito heredado de la generación de los 80.

Resultados de la institucionalización del cine

El segundo momento de transformación de las condiciones de producción en el Ecuador, se dio con la aprobación de la política cinematográfica del 2006 que erigió la institucionalidad del cine y del audiovisual ecuatoriano. Pese a que la aprobación de la Ley fue un proceso vinculado a la coyuntura de apertura política en el Congreso Nacional, la legislación permitió instaurar un proceso de estructuración de las condiciones de producción, mediante ordenamientos jurídicos y procedimentales que consideraron las

condiciones particulares del campo cinematográfico nacional y, mantuvieron espacios de vinculación de los agentes dentro de la institución. Esta característica de la primera institución del cine en el Ecuador, no solo refleja la coherencia con la que funcionaba el CNCine, sino que establece una manera específica de mediar las prácticas de producción y las relaciones entre política y cultura (Moran, 1996).

Aun cuando el funcionamiento del CNCine tuvo algunas problemáticas respecto a la operativización de la política pública, debido a la propia naturaleza unificadora y homogenizante que supone el proceso de institucionalización de una actividad creativa, su gestión se caracterizó por una política de apertura hacia las prácticas heterogéneas de producción. Además, la gestión del CNCine estuvo marcada por las renovaciones legislativas correspondientes al proceso de reestructuración del aparato estatal instaurado por la nueva Constitución y el contexto político, factores que, sin lugar a dudas, repercutieron en la perspectiva institucional de gestión política puesto que, fueron procesos que reconfiguraron todo el campo cultural, no solo el cinematográfico. Desde esta perspectiva, la gestión del CNCine puede analizarse desde la posición de Wortman, investigadora que sostiene que la intervención estatal en un periodo democrático, debe abrir espacios de vinculación y acercamiento entre artistas y públicos mediante la asignación de apoyos económicos y de recursos físicos para garantizar la circulación adecuada de las producciones culturales. De esta manera, Wortman sustenta que “las políticas culturales deben fundarse en valorizar la cuestión de derechos” (Wortman, 2001, 256) sociales, no solo desde el aspecto de acceso sino, desde la cercanía de la cultura como forma de ampliación de ciudadanía y como proceso de resignificación de lo nacional.

A partir de esta perspectiva, la intervención del Estado mediante el CNCine abrió espacios de participación y encuentro dedicado a realizadores, pero también, espacios que acercaron al público a las producciones, como el fomento a festivales y muestras nacionales e internacionales. Además, incentivó los niveles de producción endógena que, no solo se vieron en aumento, sino que mantuvieron un nivel estable de producción. También abrió espacios de inserción a programas y plataformas internacionales que permitieron a los realizadores ecuatorianos acceder a otras fuentes de financiamiento. Esto refleja un manejo de los recursos asignados que podríamos considerar exitoso.

El CNCine tuvo una gestión que no siempre favoreció las relaciones entre la institución y el resto de los actores del campo audiovisual. Tuvo una acción limitada respecto a

algunos puntos, por ejemplo; al entendimiento monoculturalista respecto al cine como practica cultural, una visión que excluyó a las prácticas de producción más periféricas, como el cine bajo tierra, que circuló solo dentro del mercado pirata. Actualmente, en el contexto de migración de productos audiovisuales en formatos físicos a formatos digitales, los registros de estas videografías corren el riesgo de perderse, sin haber levantado ningún registro sobre las prácticas de producción, los realizadores, la recepción o las temáticas abordadas. Aspectos que podrían enriquecer los estudios sobre cine nacional y que no fueron acogidos por los canales más formales de la institucionalización.

Del mismo modo, la gestión del CNCine estuvo marcada por las limitaciones de la misma legislación, al ser una ley básica que dejaba de lado otras fases de la cadena de producción, como la distribución y exhibición. Esto provocó que el cine nacional, paulatinamente creciente, no fuera capaz generar un incremento de la demanda en el mercado interno. Lo que provocó que, el número de espectadores potenciales (que no se incrementa), tenga que elegir entre un abanico cada vez más amplio de oferta, lo que disminuye el porcentaje de espectadores que puede conseguir una película ecuatoriana en el mercado interno.

Resultados de la transición institucional

Las limitaciones de la Ley del 2006 y del CNCine como institucionalidad regente, se evidenciaron en la necesidad del campo audiovisual de actualizar la normativa, insertando algunas problemáticas que necesitaban una solución institucionalizada como, por ejemplo; mayor apertura de los espacios privados de exhibición a las producciones nacionales, el reconocimiento de la diversidad de las formas de producción, la necesidad de fomentar circuitos de exhibición independiente, la formación de públicos o el acceso a un régimen especial de seguridad social.

Pese a que el gobierno se mostró abierto a la necesidad de actualización, considero que el campo audiovisual no esperaba el alcance que tendría la actualización, puesto que no solo significó la reforma a la ley del 2006, sino que conllevó a la derogación de la misma, y la eliminación del CNCine para establecer al ICCA como institución rectora. La supresión de la primera ley y de la institución que llevó el manejo público del cine durante 10 años con resultados favorables, mostro el desconocimiento del gobierno y del Ministerio de Cultura y Patrimonio respecto a las características del sector cinematográfico nacional. No solo porque desconoció que la ley del 2006 fue el resultado de un proceso de organización y autogestión proveniente de los colectivos con mayor

tradición cinematográfica del Ecuador, sino porque, el proceso de transición estuvo marcada por la inestabilidad y por la toma de decisiones déspotas. Esta forma de establecer nuevas relaciones entre la institución y el sector audiovisual, corresponde al proceso de reestructuración del aparato estatal, el mismo que erigió instituciones públicas cerradas a la participación civil y jerárquicas en cuanto al relacionamiento con otros agentes.

De este modo, el periodo de transición con la implementación de una política cultural no consensuada con el campo cultural, tuvo consecuencias nefastas en el establecimiento de las relaciones institucionales, ya que, ocasionó desconfianza en el campo cinematográfico debido a la poca claridad de la nueva estructura institucional de intervención estatal. Por otra parte, el ICCA tuvo un entendimiento hermético respecto a las condiciones heterogéneas de la producción cinematográfica. Aunque quiso fomentar la formalización de las prácticas de producción, estos criterios no eran beneficiosos para la mayoría de realizadores, evidenciando una posición institucional poco perspicaz y estratégica, no solo porque intentó implementar mecanismos no consensuados, sino porque ignoró las propuestas provenientes de otros colectivos pertenecientes al campo cinematográfico, instaurándose como una institución altamente burocratizada y autoritaria.

Adicionalmente, la transformación estructural de la institución, ocasionada por la aplicación del nuevo marco normativo también fue un problema, puesto que la Ley Orgánica de Cultura del 2016 es demasiado amplia, provocando que la institución tenga dificultades en la implementación de todos los instrumentos y mecanismos especificados en la normativa. Esto pone en evidencia otra característica del proceso de reordenamiento estatal, en donde las nuevas legislaciones tienden a inflar el alcance de la política mediante un listado interminable de promesas de accesos a derechos que, en la práctica, han sido imposibles de cumplir. Factor que ocasiona que la institución no pueda operativizar la normativa.

Cabe mencionar que, la gestión de ambas instituciones estuvo centrada en el manejo del FFC. La concentración de la gestión hacia la asignación de ayudas económicas, ha tenido cuestionables incidencias en el campo cinematográfico, puesto que generó una mayor dependencia a los fondos públicos y provocó la inflación de los costos de producción. Del mismo modo, impulsó la generación de empresas que se fundaron con el único objetivo de participar de las convocatorias, lo que genera una falsa idea de crecimiento de la industria mediante la contabilización de sociedades o compañías que no generan

ninguna actividad económica. Por último, las ayudas enfocadas a subsidios y soportes financieros se vuelven necesarias cuando la producción nacional no puede subsistir por sí misma y requieren de un soporte que los ayude a enfrentar los costos de la producción, especialmente, en países en donde los espacios de circulación y difusión son privados y se debe competir con grandes industrias fílmicas.

Por último, el peor giro que pudo haber tomado la gestión institucional, fue la perspectiva de economía naranja en la aplicación de políticas públicas culturales, puesto que se enfoca en la generación de ingresos económicos y en la rentabilidad de los productos, alejándose de los principios de la Constitución y de la Ley Orgánica de Cultura, las cuales, tienen el objetivo de revalorizar la heterogeneidad identitaria del Ecuador, reconociendo no solo el derecho de producción diversificada sino también, el derecho de acceso a los productos culturales. Como consecuencia, la aplicación de la perspectiva de economía naranja en la política cultural, diluyó el rol simbólico del cine y del audiovisual como medio para la transmisión de valores culturales y memoria colectiva, al convertirlo en un producto económico dirigido al entretenimiento. Además, se reduce el papel de los productores o gestores culturales como articuladores de prácticas culturales y políticas en los territorios, a ser difusores de entretenimiento.

De este modo, la transición institucional del CNCine al ICCA estuvo marcada por una importante diferenciación de la perspectiva de gestión pública, y de la instauración de nuevos mecanismos que condicionaron las prácticas de producción cinematográfica. De hecho, y pese a que la normativa integra importantes mejoras respecto a la primera Ley del 2006, el Ministerio de Cultura y Patrimonio, mediante un manejo político de la cultura (Landi, 1984), obstaculizó la gestión del ICCA que, en pocas palabras, fue incapaz de volver operativas estas herramientas. Como consecuencia, el proceso de transición puso en crisis al campo audiovisual, ya que se borró de la identidad institucional los procesos asociativos y colaborativos que caracterizaban al quehacer cinematográfico, el mismo que entendía que hacer cine era una práctica cultural y una herramienta política, al volcarse hacia un discurso de la legitimidad, de lo burocrático, de la formalización y de la legalización de las formas que priorizan la demanda del mercado y del consumidor, en lugar de priorizar las prácticas heterogéneas y el estudio del público para fortalecer el consumo de producciones nacionales dentro del país.

Límites de la acción institucional

Uno de los problemas más profundos que enfrenta la institución del cine, es la inexistencia de un proyecto institucional concreto de gestión de políticas públicas cinematográficas. Esto se debe, en primer lugar, a la poca idoneidad de los perfiles seleccionados para cargos altos asignados al Ministerio de Cultura y Patrimonio, puesto que, en la mayoría de los casos, “quienes deciden en el ámbito público no son necesariamente los artistas, sino académicos y políticos, personas que se sientan a discutir por un campo del que muchas veces no participan” (Zambrano. En: Cardoso, 2021, 48). La falta de perfiles que estén vinculados a la integralidad del campo cinematográfico, evidencia que la nueva institucionalidad carece de la legitimidad necesaria para establecer canales de interlocución que tengan posibilidades reales de incidencia.

Puesto que no existe un proyecto de políticas cinematográficas, la producción audiovisual ecuatoriana tampoco ha presentado ningún avance sustancial en la construcción de una industria nacional. Por este motivo, el Estado tuvo que incorporar en las legislaciones medidas proteccionistas como la cuota de pantalla, la misma que existe, pero no se aplica. Si bien se reconoce que el cine y el audiovisual necesita de las ayudas públicas para su existencia, también hay que considerar que las mismas son insuficientes, especialmente si la institución carece de un proyecto que sea construido de manera integral y que cuente con la legitimidad necesaria para asegurar un manejo de los recursos que pueda ser viable y eficaz, provocando que las políticas cinematográficas enfocadas a la asignación de ayudas económicas, solo sirvan para que el cine nacional pueda resistir y defenderse (Getino, 2003).

Adicionalmente, la incorporación de la perspectiva de economía naranja, ha modificado las relaciones laborales de los trabajadores de la cultura, causando graves niveles de precarización de la situación laboral, lo cual, no solo demuestra el desconocimiento del campo cultural por parte de la institución rectora, sino, que se traduce en una señal de alarma para el sector sobre la urgencia de fortalecer sus redes de asociatividad.

Hoy por hoy, una de las limitaciones más urgentes del campo cinematográfico es la pérdida de su especificidad institucional debido a la fusión hacia el Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), el mismo que suspendió las convocatorias al FFC para el 2022 totalmente, algo que no había pasado en 17 años de gestión pública del cine y del audiovisual, poniendo en evidencia la carencia de un proyecto institucional y la falta de apertura para que este objetivo pueda ser alcanzado de manera integral asumiendo las

nuevas complejidades presentes tanto en el campo cinematográfico como en la sociedad ecuatoriana en general.

Bibliografía

- Acosta, Alberto (2006). *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Adoum, Jorge Enrique (2001). *Cronología del siglo XX cultura y política en Ecuador y el Mundo*. Quito: Eskeletra,
- Adorno, Theodor y Horkheimer Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Alverar, Miguel y León Christian (2009). *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Editorial Ochoymedio.
- Ayala, Enrique (2015). *¿Por qué la Asamblea Constituyente?*. Quito: La Tierra.
- Bayardo, Rubens (2010). Políticas culturales y derechos culturales: entre la retórica y la realidad. En: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, N° 1. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Bernárdez López, Jorge (2003), La profesionalización de la gestión cultural: definiciones y retos. En: *Boletín GC*, N.4.
- Besabe, Santiago (2013). Rafael Correa: el antes y el después de la política ecuatoriana. En: *Revista Iberoamericana XIII*. 50 (2013): 168-173.
- Bonilla, Adrián y Luna Milton (Eds.). (2011). *Estado del país. Informe cero. Ecuador 1950-2010*. FLACSO. Quito.
- Borau, J.L. (1998). *Diccionario de cine español*. Madrid: Alianza; Academia de las artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Borja, José (2020). *Democracia, extractivismo y resistencia: la criminalización de la protesta social en el gobierno de Rafael Correa 2007-2017*. Tesis de grado. PUCE.
- Borja, Raúl. (Ed.). (2008). *Análisis de la nueva Constitución*. Quito: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales.
- Buitrago, Felipe y Duque Iván (2013). *La Economía Naranja. Una oportunidad infinita*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.

- Bustamante, Enrique (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Cardoso, Pablo (Ed.) (2021). *Trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador*. Quito: Universidad de las Artes.
- Cardoso, Pablo, Herrera William y Salas Carla (2019). Economía naranja a la ecuatoriana: pistas de lectura al Plan Ecuador Creativo. En: *Revista Comunicación, cultura y política*. No. 10. Enero-Diciembre.
- Cardoso, Lucrecia, Calvi German y Triguboff Matías. (Eds.). (2019). *Políticas y producción audiovisual en la era digital en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Carrillo, Doris (2015). *La ineficiencia normativa de la ley de fomento de cine nacional ha frenado el desarrollo cinematográfico del Ecuador*. Tesis de grado. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Cevallos, Pamela y Kingman, Manuel (2019). *Amarillo, azul y roto. Arte y crisis en los años 90 en Ecuador*.
- Chérrez, Génesis y Román Ana (2019). *Análisis del campo cinematográfico ecuatoriano: Quien hace cine y desde donde lo hace*. Tesis de grado. Quito: PUCE.
- Coryat, Diana y Zweig Noah (2017). New Ecuadorian cinema: Small, glocal and plurinational. En: *International Journal of Media & Cultural Politics*. Vol. 13. Págs. 265-285. <https://www.intellectbooks.com/international-journal-of-media-cultural-politics>
- De la Vega, Paola (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Gescultura.
- Diccionario del cine Iberoamericano (2011).
- Dirección de Información del Sistema Nacional de Cultura (2019). *Fondos de fomento cultural. Diagnóstico de los programas de asignación de fondos no reembolsables en el Ministerio de Cultura y Patrimonio*.
- Echeverría, Julio (2015). *La democracia sometida. El Ecuador de la Revolución Ciudadana*. Quito: Diagonal.

- Estrella, Santiago (2022). Audiencias digitales, recepción de la idea de cine ecuatoriano. En: *Revista de comunicación y cultura*. Quito.
- Fiallos, María Belén (2019). *Política y diversidad en el cine ecuatoriano*. Entrevista a Christian León.
- Fiallos, María Belén (2022). La política cinematográfica en Ecuador. En: *Revista Contacto. Ciencias Sociales, Humanidades, Derechos y Ciencias Políticas*. Vol.2. 85-97. <https://www.revistas.up.ac.pa/index.php/contacto>.
- Fuertes, Marta y Mastrini Guillermo (2014), *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires: La Crujía.
- García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México DF: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2001). Por qué legislar sobre industrias culturales. En: *Revista Nueva Sociedad*. No. 175. Septiembre-Octubre.
- Gargarella, Roberto (2010). El nuevo constitucionalismo latinoamericano. Algunas reflexiones preliminares. En: *Crítica y Emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*. No. 3. Buenos Aires: CLACSO.
- Getino, Octavio (2003). Las industrias culturales: Entre el proteccionismo y la autosuficiencia. En: *Foro Iberoamericano de Ciudades por la Cultura*. OEI-Secretaría de cultura Montevideo. 25-28 de marzo, 2003.
- Getino, Octavio (2005) *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS.
- Getino, Octavio (2011). *Cine latinoamericano. Producción y mercados en la primera década del siglo XXI*. Buenos Aires: CICCUS.
- Gumucio, Alfonso (Coord.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Gutiérrez, Edgardo (2010). *Cine y Percepción de lo Real*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Granda, Wilma. Cronología del cine ecuatoriano. En: *Revista Nacional de Cultura* N. 10, 28-49. Quito.

- Hall, Stuart (1993). La hegemonía audiovisual. En: *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*.
- Heredia, Verónica (2017). Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. En: *Revista Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* N.º 135, Sección Ensayo, pp. 275-296. Quito.
- Instituto de Cine y Creación Audiovisual. (2019). *Perspectiva Audiovisual. Boletín estadístico trimestral de la Cinematografía en Ecuador*. No. 2. Quito.
- Jarrin, Ricardo (1998). *El cementerio de los vivos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Landi, Oscar (1984). Cultura y política en la transición democrática. En: Oszlak, O.: *Crisis, proceso, transición a la democracia*. Buenos Aires: CEAL. Versión con modificaciones.
- Larrea, Carlos (2004). *Dolarización, crisis y pobreza en el Ecuador*. Quito: Abya Yala
- León, Christian (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Quito: Abya Yala.
- León, Christian (2015). *Poéticas y políticas del video indígena en el Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- León, Christian (14 de abril de 2015). En: *Christian León analiza las reformas a la Ley de Cine*. Universidad Andina Simón Bolívar. https://www.google.com/search?q=entrevista+a+christian+leon+andina&rlz=1C1ONGR_esEC1045EC1045&oq=entrevista+a+christian+leon+andina+&aqs=chrome..69i57j33i160l4.5806j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:6fce5d41,vid:IZwq2zffS1A
- León, Christian (2017). Ficción y realidad en el cine ecuatoriano. En: *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 5: 13-19.
- Lobato, Ramón (2018). *Las paradojas de la piratería*. En: post(s), volumen 4 (pp. 74-91). Quito: USFQ PRESS.
- Luzuriaga, Camilo (1987). La producción cinematográfica. En: *Revista Cultura* No 6, Banco Central del Ecuador.

- Martín Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martín, Fernando (junio, 2009). Desde los años 50 hasta el gobierno de Rafael Correa. En: *Revista Nueva Sociedad*. No. 221. <https://nuso.org/articulo/desde-los-anos-50-hasta-el-gobierno-de-rafael-correa/>
- Mastrini, Guillermo (2009). *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2004*. Buenos Aires: La Crujía.
- Mendoza, Luis (2018). *La criminalización de la protesta social en el gobierno del presidente Rafael Correa, 2007-2017*. Análisis del caso Central Técnico. Tesis de maestría. Quito: UASB.
- Miller, Toby y Yudice Gorge (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Moguillansky, Marina (2016). *Cines del sur: la integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Moran, Albert (Ed.). (1996). *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*. Routledge London and New York.
- Muenala, Segundo (2018). *Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador*. Caso de estudio Rupai, Kinde y Selva Producciones. Tesis de maestría. Quito: UASB.
- Murray, Janet. (1997). *Hamlet en la holocubierta: El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
- Narváez, Geovanny. (27 de abril de 2014). *Apreciación y producción cinematográfica*. [https:// bit.ly/2JmDCi4](https://bit.ly/2JmDCi4)
- Ortiz, Richard (2018). *Los problemas estructurales de la Constitución ecuatoriana de 2008 y el hiperpresidencialismo autoritario*. Estudios constitucionales vol.16 no.2 Santiago dic. 2018. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-52002018000200527>.
- Oszlak, Oscar y O'Donnell Guillermo (1981). *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES). Documento G.E. CLACSO N.4.

- Pachano, Simón (2021). *Gio político y democracia en Sudamérica y Ecuador*. Quito: FLACSO.
- Pásara, Luis (2014). *Independencia judicial en la reforma de la justicia ecuatoriana*. Washington, D.C.: Fundación para el Debido Proceso.
- Pinto Vaca, Juan (2015). *Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone*. Tesis de maestría, Quito: FLACSO.
- Quintero, Rafael (2008). *La Constitución del 2008*. Quito: Abya-Yala.
- Romero, Santiago y Herrera Katherine (2022). Incidencia de las políticas públicas en la producción cinematografía de Ecuador durante la década 2007-2017. En: *Revista UNIVERSITAS-XXI*, No.37: 201-221.
- Santos, Boaventura de Sousa (2010). *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. La Paz: Plural Editores.
- Salgado, Hernán (2008). *El proceso constituyente en el Ecuador*. Algunas reflexiones. ponencia presentada en el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro de un seminario internacional sobre procesos constituyentes en América Latina (6 de marzo de 2008).
- Serrano, Jorge Luis (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre cine ecuatoriano*. Quito: El Acuario.
- Serrano, Jorge Luis (2007). Una cierta tendencia del cine. En: *Hacer Cine, producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Serrano, Jorge Luis (2016). Montañas rusas de gozo vano. Industria cultural, leyes y cine nacional. En: *Chasqui Revista Latinoamericano de Comunicación* No. 132, Agosto-Noviembre, 2016.
- Sistema Integral de Información Cultural (2020). *ICCA e IFAIC: tres años de fomento cultural (2017-2019)*. Ministerio de Cultura y Patrimonio. https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/04/ICCA-E-IFAIC_-Tres-anos-de-fomento-cultural-2017-2019.pdf

- Solano, Romina (2017). Políticas públicas en disputa. Lo político como fundamento de las decisiones en el Estado. En: *Revista Estado y políticas públicas* N. 8. Buenos Aires.
- Solot, Steve (Ed.). (2011). *Mecanismos actuales de financiación de contenidos audiovisuales en Latinoamérica*. Río de Janeiro: LATC.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Tamayo Sáez, Manuel (1997). El análisis de las políticas públicas. En: Bañón, Rafael & Ernesto Carrillo (comps.). *La nueva administración pública*. Madrid: Alianza.
- Terán, Ángel y Zamora Fredi (2022). El cine ecuatoriano: migrar o desaparecer. Caso de estudio de plataformas de streaming CholoFlix y Touché Premiere. En: *Revista de comunicación y cultura*. Quito.
- Tinajero, Fernando (2011). Las políticas culturales del Estado. En: *Informe Cero 1950-2010*. Quito: Contrato Social por la Educación.
- Trejo, Roberto (2016). Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica. En “Chasqui” *Revista Latinoamericana de Comunicación* No. 132, Agosto-Noviembre, 2016.
- Unigarro Catalina (2010). *Producción audiovisual indígena, una experiencia de agencia política*. Estudio de caso: el video indígena del Cauca. Tesis de maestría. Quito: UASB.
- Uprimny, Rodrigo (2011). Las transformaciones constitucionales recientes en América Latina: tendencias y desafíos. En: Rodríguez, Cesar (Coord.). *El derecho en América Latina. Un mapa para el pensamiento jurídico del siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Verdesoto, Luis (2008). El régimen político en el proyecto de Constitución. En: Ildis (coord.), *Análisis. Nueva Constitución*. Quito.
- Vera, Carlos (Director). (2018). Propagandia. [Documental ecuatoriano]. https://www.youtube.com/watch?v=H9GyNsovbhY&ab_channel=CarlosAndr%C3%A9sVera.

Wortman, Ana (1996). Repensando las políticas culturales de la transición. En: *Revista Sociedad*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, N° 9.

Wortman, Ana (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO.

Zamora, Fredi y Terán Ángel (2022). El cine ecuatoriano: migrar o desaparecer. Caso de estudio de las plataformas de streaming CholoFlix y Touché Premiere. En: *Revista de comunicación y cultura*. Enero-Junio: 113-122.

Zallo, Ramón (1988). *La economía política de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Documentos legislativos:

- Constitución de la Republica del Ecuador (2008)
- Ley de fomento del cine nacional (2006)
- Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010
- Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017
- Ley Orgánica de comunicación (2013)
- Ley Orgánica de cultura (2016)

Enlaces web:

- <https://artecuador.com/>
- <https://www.bbc.com>
- <https://chulpicine.org/>
- <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/>
- <https://www.elcomercio.com>
- <http://festivaledoc.org/>
- <https://www.grupofaro.org>
- <https://www.ochoymedio.net/>
- <https://www.presidencia.com.ec>
- <https://www.retinalatina.org/>
- <https://www.revistacrisis.com/>

ANEXOS

CONSEJO NACIONAL DE CULTURAL – FONDO NACIONAL DE CULTURA					
1.PELICULAS Y DOCUMENTALES FINANCIADOS ENTRE 1980 Y 1990					
Año	Objeto del crédito	Beneficiario	Reembolsable*	No reembolsable*	Monto USD
1986	Financiar el costo de los equipos requeridos para la creación de una sala audiovisual	Universidad Católica del Ecuador (representante Alfredo Paredes)	-	3.000.000,00	\$120
1987	Financiar la producción, edición y sonorización de diez documentales de cine, culturales y turísticos sobre el Ecuador	Cadena Torres, Manuel Eduardo	15.2000.000,00	-	\$6.080
1987	Financiar la realización de un largometraje titulado “Banda de Pueblo” basado en el cuento homónimo de José de la Cuadra	Gómez de la Torre Ruiz, Teodoro	8.3000.000,00	-	\$3.320
1987	Financiar la realización de una serie de televisión y un largometraje titulado “La Tigra”	Grupo Cine (representante Camilo Luzuriaga)	10.000.000,00	-	\$400
1987	Producción fílmica	SIGNO S.P.C.	1.000.000,00	-	\$40
1987	Documental sobre Ecuador	Granja, Pablo y Montalvo, M	18.000.000,00	-	\$720
1987	Serie televisiva “Matilda”	Kino Cía. Ltda	7.279.6000,00	-	\$2.911,84
1987	Filme infantil “Tequiman”	Quinde Cía. Ltda	5.000.000,00	-	\$200
1987	Terminación sala de cine	Fundación Quito	1.8000.000,00	3.362.107,00	\$854,49
1988	Realización de una producción televisiva sobre la obra homónima del Dr. Efraín Torres, titulada “El crimen del silencio”	Cuesta Ordoñez Industria Cinematográfica Cía. Ltda	13.825.000,00	-	\$553
1988	Filmación del largometraje “La Tigra”	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	8.011.500,00	-	\$320,46
1989	Aporte al financiamiento del programa televisivo “Ecuador”	Video Clip Producciones (Gustavo Almeida Marañón)	11.240.800,00	-	\$449,63
1989	Adquirir los derechos de difusión del film ecuatoriano “Tequiman” como apoyo a los programas para la niñez ecuatoriana	Instituto Nacional del niño y la familia (Alicia Ponce)	-	10.000.000,00	\$400
1989	Largometraje “La Tigra”	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	10.000.000,00	-	\$400
1990	Financiar el proyecto de “Difusión del Cine Latinoamericano y producción de 5 documentales sobre las culturas indígenas ecuatorianas”	Guayasamín Crespo, Gustavo	25.890.000,00	-	\$1.035,60
1990	Realización de la miniserie televisiva “El vuelo del buitre”	Ponce García, María Victoria	15.200.000,00	-	\$608
1990	Film documental “Emigrantes campesinos a New York”	Vásquez Baquero, Mónica	13.000.000,00	-	\$520
TOTAL			456.963.300,00	16.362.107,00	18.933,02

*Crédito en sucres (moneda ecuatoriana hasta la dolarización en el año 2000)

Fuente: De la Vega Velastegui, Paola (2016). Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas. Para la presente investigación, se actualizó el monto en sucres según el último valor de cambio que fue 25.000 sucres = \$1.

CONSEJO NACIONAL DE CULTURAL – FONDO NACIONAL DE CULTURA					
2. PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS FINANCIADOS ENTRE 1991-1999					
Año	Objeto del crédito	Beneficiario	Reembolsable*	No reembolsable*	Monto USD
1992	Largometraje “Entre Marx y una mujer desnuda”	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	-	10.000.000,00	\$400
1992	Proyecto audiovisual “Eloy Alfaro”	Gómez Camacho, Carlos	-	5.010.000,00	\$200,40
1992	Adquisición de equipos para videoteca	Direcc. Prov. De Educación de Zamora Chinchipe	-	4.925.000,00	\$197
1995	Financiar la preproducción de la película “Y quisieron tomarse el cielo por asalto”	Carcelén Cornejo, Carlos Santiago	-	10.000.000,00	\$400
1995	Financiar los costos finales de post producción de la película “Entre Marx y una mujer desnuda”	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	180.000.000,00	20.000.000,00	\$8000
1995	Financiar la producción del largometraje “En un rincón del alma”	Corporación Teatral “Tragaluz” (representante Rossana Iturralde Medina)	80.000.000,00	-	\$3200
1995	Financiar parcialmente la postproducción de la película “Betsaida”	Boh Serafini, Enrique	-	10.000.000,00	\$400
1996	Realización del largometraje cultural sobre la vida de Eugenio Espejo y distribución de 1000 copias	Unión Nacional de Periodistas (Héctor Espín Raza)	-	50.000.000,00	\$2000
1997	Difusión del cine ecuatoriano en el exterior: copia de proyección de película, 200 afiches de la película “La Tigra”; 1000 plegables, 100 fotografías a color, 5 copias en video profesional, 30 copias en video VHS	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	-	30.500.000,00	\$1220
1998	Adquisición de 150 copias en video de las películas “La Tigra” y “Entre Marx y una mujer desnuda”	Subsecretaria de Cultura (Dr. Bruno Sáenz, Subsecretario)	-	37.500.000,00	\$1500
1998	Financiar etapa de postproducción del cortometraje “El correo de las horas”	Sandino, Edmundo	11.400.000,00	600.000,00	\$480
1998	Financiar tres guiones (“Debora”, “El Escritor”, y “Guasangó”)	Grupo Equinoccio (Carlos Naranjo, Director Ejecutivo)	-	30.000.000,00	\$1200
1998	Adquisición cámara de video Pro, marca Sony CCD-V5, Anexos (batería, adaptadores, control remoto, cables)	Pérez Terán, Diego Joaquín	11.400.000,00	600.000,00	\$480
TOTAL			282.8000.000,00	209.135.000,00	\$19.677,40

*Crédito en sucres (moneda ecuatoriana hasta la dolarización en el año 2000)

Fuente: De la Vega Velastegui, Paola (2016). Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas. Para la presente investigación, se actualizó el monto en sucres según el último valor de cambio que fue 25.000 sucres = \$1.

CONSEJO NACIONAL DE CULTURAL – FONDO NACIONAL DE CULTURA					
3.PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS FINANCIADOS ENTRE 2000 Y 2006					
Año	Objeto del crédito	Beneficiario	Reembolsable*	No reembolsable*	Monto USD
2000	Adquisición de equipo de video para la ejecución del proyecto “Educación Ambiental en Sucumbíos”	Casa de la Cultura, Núcleo Sucumbíos	-	2.543,00	\$0,10

2001	Financiar ala adquisición de equipos de cine, proyección, sonido, pantalla y accesorios	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	30.000,00	-	\$1,20
2001	Financiar parte de la producción del largometraje “Mamarrachos”	Arregui Aguirre, Víctor Manuel	6.000,00	-	\$0,24
2002	Financiar la realización del largometraje “Una canción arrugada”	Burbano del Hierro, Sandino	61.000,00		\$2,44
2002	Financiar el desarrollo de diez programas de televisión “Ahora hablemos de Nosotros”	Casa de la Cultura Ecuatoriana	-	12.000,00	\$0,48
2003	Financiar el proyecto “Centro Audiovisual de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas”	Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas	185.540,00	-	\$7,42
2006	Financiar la postproducción y traspaso de HDV a cine de 35 mm del largometraje “Esas no son penas”	Andrade Brauer, Daniel	35.000,00	-	\$1,40
2006	Financiar la filmación de la película “Manuela”	Grupo Cine (Camilo Luzuriaga)	145.000,00	-	\$5,80
2006	Financiar el proyecto “Participación en la VI Edición del Premio SIGNIS de Postproducción Cinematográfica para América Latina. Capitulo Ecuador”	Centro educativo “Audiovisuales Don Bosco”	-	3.260,00	\$0,13
2006	Financiar la ejecución del proyecto “Rescate y posicionamiento de los valores culturales del Pueblo Kichwa de Chimborazo”	Escuelas radiofónicas populares del Ecuador, ERPE	296.820,00	-	\$11,87
TOTAL			759.360,00	17.803,00	\$31,08

*Crédito en sucres (moneda ecuatoriana hasta la dolarización en el año 2000)

Fuente: De la Vega Velastegui, Paola (2016). Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas. Para la presente investigación, se actualizó el monto en sucres según el último valor de cambio que fue 25.000 sucres = \$1.

FESTIVALES Y MUESTRAS DE CINE 206 - 2016		
AÑO	NOMBRE DEL PROYECTO	MONTO
2007	OJOS QUE NO VEN	\$ 10.000,00
	I FESTIVAL DE CINE DE GUAYAQUIL	\$ 10.000,00
	FESTIVAL LA CINTA CORTA	\$ 10.000,00
	ANIMEC	\$ 10.000,00
2008	FESTIVAL DE CINE EN LA CALLE	\$ 7.500,00
	FESTIVAL NACIONAL DE CINE KUTURÑAWI II	\$ 7.500,00
	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL, ENCUENTROS DEL OTRO CINE VII	\$ 15.000,00
	RÍO DE LA RAYA	\$ 7.500,00
	PELIS ENTRE VECINOS	\$ 7.500,00
	FESTIVAL DE CINE DE QUITO CERO LATITUD SEXTA EDICIÓN	\$ 15.000,00

2009	SESENTA SEGUNDOS FESTIVAL FILM MINUTO LOJA	10000
	FESTIVAL LA IMAGEN DE LOS PUEBLOS	10000
	DESPUÉS DE LA MERIENDA	10000
	ANIMEC	10000
	MUESTRA DE RETORNO OJOS QUE NO VEN / ESMERALDAS 2009	10000
	II FESTIVAL ITINERANTE DE CINE Y VIDEO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS "NAWIPI"	10000
2010	FESTIVAL NACIONAL KUNTURÑAWI III	\$ 18.000,00
	RIO DE LA RAYA	\$ 11.500,00
	OJOS QUE NO VEN, MANABÍ ZONA IV	\$ 16.500,00
	MUESTRA DE RETORNO CINE CON SENTIDO	\$ 14.000,00
	ANIMEC	\$ 10.000,00
2011	RANTI RANTI	\$ 10.680,00
	PRIMER FESTIVAL PUERTO AUDIOVISUAL	\$ 11.200,00
	OJO AL SUR MUESTRA DE CINE Y VIDEO COMUNITARIO	\$ 11.000,00
	MUESTRA MIRADAS INTERCULTURALES	\$ 12.000,00
	MUESTRA INTERNACIONAL DE VIDEO ARTE ALTEREGO -MIVA	\$ 15.000,00
	MUESTRA DOCUMENTAL DE MEDIO AMBIENTE EN EL LITORAL	\$ 10.120,00
2012	FESTIVAL INFANTIL Y JUVENIL CHULPICINE 2012 XI	\$ 9.700,00
	IMÁGENES ANDINAS DEL GUAGUA CINE	\$ 12.800,00
	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EUROCINE 2012 IX	\$ 15.000,00
	FESTIVAL DE CORTOMETRAJES Y DOCUMENTALES MANABI PROFUNDO IV	\$ 12.500,00
2013	ECUADOR BAJO TIERRA 2013, TERCERA EDICIÓN	\$ 12.500,00
	MUESTRA AUDIOVISUAL 1949, VIAJE A LA MEMORIA DE LA TIERRA	\$ 12.500,00
	SEGUNDO FESTIVAL Y MUESTRA INTERCULTURAL DE CINE ITINERANTE PARA NIÑOS Y ADOLESCENTES IMÁGENES ANDINAS	\$ 12.500,00
	IV FESTIVAL DE CREACIÓN VISUAL VFFF13	\$ 12.500,00
2014	V FESTIVAL DE CREACIÓN VISUAL "VFFF14"	\$ 14.700,00
	ECUADORIAN FILM FESTIVAL IN NEW YORK	\$ 20.000,00
	OJOS QUE NO VEN COTOPAXI (MUESTRA)	\$ 15.300,00
	FESTIVAL NACIONAL KIKINYARI, CINE Y VIDEO DE LOS PUEBLOS	\$ 10.000,00
	SEPTIMO ENCUENTRO DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES COMUNITARIAS Y ALTERNATIVAS LA IMAGEN DE LOS PUEBLOS	\$ 20.000,00
	CUARTA SEMANA DE CINE ECUATORIANO DE PARÍS	\$ 15.000,00
	FESTIVAL VIDEODANZA ECUADOR 2014	\$ 10.000,00
	IV CUARTO FESTIVAL INTERCOLEGIAL DE CINE	\$ 15.000,00
2015	FESTIVAL EUROCINE	\$ 20.000,00
	GALÁPAGOS, MÁS ALLÁ DEL MAR	\$ 25.000,00

	5TA. SEMANA DE CINE ECUATORIANO EN PARÍS	\$ 15.000,00
	V FESTIVAL INTERCOLEGIAL DE CINE (FIC)	\$ 20.000,00
	ECUADOR BAJO TIERRA	\$ 17.000,00
	ECUADORIAN FILM FESTIVAL IN NEW YORK- EFFNY	\$ 15.000,00
2017	XVII EDICIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL, ENCUENTROS DEL OTRO CINE - EDOC	\$ 25.000,00
	XVII FESTIVAL INFANTIL Y JUVENIL CHULPICINE 2018	\$ 25.000,00
	ENCUENTROS CINEMATOGRAFICOS CÁMARA LÚCIDA III.	\$ 15.000,00
	VII FESTIVAL DE CINE ECUATORIANO KUNTURÑAWI	\$ 15.000,00
2018	IX FESTIVAL INTERCOLEGIAL DE CINE	\$ 14.000,00
	EQUIS - FESTIVAL DE CINE FEMINISTA	\$ 14.000,00
	X FESTIVAL DE CINE MANABÍ PROFUNDO 2018	\$ 14.000,00
	INSPIRACINE	\$ 14.000,00
	OJOS QUE NO VEN / BOLÍVAR	\$ 14.000,00
2019	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUAYAQUIL	\$ 10.000,00
	ENCUENTROS CINEMATOGRAFICOS CÁMARA LÚCIDA IV	\$ 14.000,00
	ECUADOR, FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE AMBIENTAL	\$ 14.000,00
	DOCMA	\$ 14.000,00

Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del ICCA.

FORMACIÓN Y CAPACITACIÓN EN MATERIA CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL			
AÑO DEL PREMIO	MODALIDAD	NOMBRE DEL PROYECTO	MONTO
2007	CAPACITACIÓN	TALLERES DE CINE DOCUMENTAL	\$ 20.000,00
	CAPACITACIÓN	TUTORIA DE PROYECTOS	\$ 20.000,00
2008	CAPACITACIÓN	TALLER VIRTUAL DE CORTOS DE BAJO PRESUPUESTO	\$ 15.000,00
	CAPACITACIÓN	IMAGINANDO AL OTRO. EL DOCUMENTAL INDIGENISTA EN ECUADOR	\$ 15.000,00
	CAPACITACIÓN	TALLER ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE ESCUELAS DE CINE	\$ 15.000,00
2009	CAPACITACIÓN	TALLER VIRTUAL DE CORTOS DE BAJO PRESUPUESTO	\$ 15.000,00
	CAPACITACIÓN	IMAGINANDO AL OTRO. EL DOCUMENTAL INDIGENISTA EN ECUADOR	\$ 15.000,00
	CAPACITACIÓN	TALLER ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE ESCUELAS DE CINE	\$ 15.000,00
	NA	FUTUROS PERIODISTAS ASISTEN AL FESTIVAL EDOC	\$ 10.000,00
	NA	INCUBADORA DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS	\$ 10.000,00
	NA	CAMARITAS EN LA SELVA	\$ 10.000,00

2015	NA	PROGRAMA DE FORMACIÓN EN CULTURA CINEMATOGRAFICA "CINE AMAZÓNICO PARA LA VIDA PLENA"	\$ 16.165,00
	NA	TERCER LABORATORIO DE ESCRITURA DE GUIONES PARA LOS PAÍSES ANDINOS	\$ 16.165,00
	NA	TALLERES DE FORMACIÓN EN CINE DOCUMENTAL MIRADAS CONTEMPORÁNEAS	\$ 16.165,00
	NA	LABORATORIO INTENSIVO DE ESCRITURA DE GUIONES DE FICCIÓN	\$ 12.000,00
	NA	LABORATORIO DE CINE COMUNITARIO "MIRADAS INTERCULTURALES" CAPÍTULO IMBABURA - CARCHI	\$ 20.800,00
	NA	OJO SEMILLA: LABORATORIO DE CINE Y AUDIOVISUAL COMUNITARIO	\$ 14.071,50
	NA	TALLER DE DESARROLLO DE PROYECTO (MODELO DPA) DIRIGIDO A REALIZADORES AUDIOVISUALES EN LA PROVINCIA DE ESMERALDAS.	\$ 14.071,50
	NA	LABORATORIO DE DIRECCIÓN Y ACTUACIÓN PARA CINE	\$ 11.562,00
2016	NA	TALLER DE CINE PARTICIPATIVO EN PORTOVIEJO	\$ 12.500,00
	NA	EL ESPACIO AUDIOVISUAL	\$ 12.500,00
2019	TUTORÍA PARA DESARROLLO Y ESCRITURA DE GUIÓN - SCRIPT DOCTOR	ASESOR / LOS AHOGADOS - LORETTA YOUNG Y LOS MOUNSTROS / LA VIDA SECRETA DE LAS ROSAS	\$ 5.670,00
	TUTORÍA PARA DESARROLLO Y ESCRITURA DE GUIÓN - SCRIPT DOCTOR	ASESOR /EL CONEJO ANGORA/ PANIKU	\$ 4.860,00
	TUTORÍA PARA DESARROLLO Y ESCRITURA DE GUIÓN - SCRIPT DOCTOR	ASESOR/CATTLEYA/UN MARTES CUALQUIERA	\$ 3.780,00
	TUTORÍA PARA DESARROLLO Y ESCRITURA DE GUIÓN - SCRIPT DOCTOR	ASESOR/EL SALADO/1949/VIAJE A LA SELVA	\$ 5.670,00

Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del ICCA.

INVESTIGACION Y PUBLICACIÓN				
2009	INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN	NA	EL CINE DE REALIZADORES ECUATORIANOS	\$ 8.000,00
2014	INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN	NA	ESTUDIO DE AUDIENCIAS DE CINE EN EL ECUADOR	\$ 14.842,50

		NA	SOY PODEROSO: AGENCIAMIENTO CULTURAL DE JÓVENES A TRAVÉS DEL CINE COMUNITARIO	\$ 7.157,50
	INVESTIGACIÓN Y ESCRITURA DE GUIÓN	FICCIÓN	ELLA MANDA	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	OLGA MANKASH	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	MANEKI NEKO	\$ 8.000,00
	INVESTIGACIÓN Y ESCRITURA DE GUIÓN	DOCUMENTAL	EL ELEFANTE DORMIDO	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	516 CARICIAS	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	PEPE MAYO RELOADED	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	YAYA PEDRO CHIMBO ANDI	\$ 8.000,00
2015	INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	LOS SECRETOS DEL MANGLAR	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	BUEN VIVIR SÍ PERO, ¿A QUÉ PRECIO?	\$ 8.000,00
	INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN	NA	DINÁMICAS Y ESTRATEGIAS DE CONFIGURACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN ECUADOR. EJE DE ANÁLISIS	\$ 13.900,00
	INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN	NA	EL SECRETO DE LA LUZ: ROLF BLOMBERG	\$ 8.600,00
		NA	CINE Y SOCIEDAD: ANÁLISIS DEL DISCURSO SOCIAL DE 45 AÑOS DE CINE DE FICCIÓN ECUATORIANO. EJE DE ACCIÓN 1970-2015	\$ 10.000,00
		NA	ESTUDIO DE AUDIENCIAS DE CINE EN EL ECUADOR - AMPLIACIÓN A 8 CIUDADES CON MENOS DE 600.000 HABITANTES	\$ 12.500,00

Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del ICCA.

CATEGORÍAS POR AÑO			
AÑO	CATEGORIA	BENEFICIARIOS	MONTO
2007	ADQUISICIÓN DE DERECHOS DE OBRAS AUDIOVISUALES Y CINEMATOGRAFICAS PARA LA DIFUSIÓN POR TELEVISIÓN	1	\$ 20.000,00
	DESARROLLO DE GUIONES Y PROYECTOS DE LARGOMETRAJE	8	\$ 80.000,00
	DISEÑO DE LA COLECCIÓN BASICA DE CINE ECUTORIANO	1	\$ 20.000,00
	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	4	\$ 100.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS DE CINE	4	\$ 40.000,00

	FORMACIÓN Y CAPACITACIÓN EN MATERIA CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL	2	\$ 40.000,00
	POSTPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	5	\$ 100.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	5	\$ 179.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN, DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y/O EXPERIMENTAL	10	\$ 80.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	3	\$ 180.000,00
TOTAL 2007		43	\$ 839.000,00
2008	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	2	\$ 60.000,00
	ESCRITURA DE GUIONES Y DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES	5	\$ 50.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS CINEMATOGRAFICAS AUDIOVISUALES	6	\$ 60.000,00
	FORMACIÓN, CAPACITACIÓN E INVESTIGACIÓN EN MATERIA CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL	3	\$ 45.000,00
	POSTPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	2	\$ 60.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN, DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y/O EXPERIMENTAL	3	\$ 24.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	3	\$ 180.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	3	\$ 62.500,00
TOTAL 2008		27	\$ 541.500,00
2009	DESARROLLO DE PRODUCCIONES COMUNITARIAS	4	\$ 38.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS	1	\$ 8.000,00
	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	2	\$ 30.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	4	\$ 32.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS	6	\$ 60.000,00
	FORMACIÓN Y CAPACITACIÓN	3	\$ 30.000,00
	INVESTIGACIÓN EN MATERIA AUDIOVISUAL	1	\$ 8.000,00
	POSTPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	2	\$ 60.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	3	\$ 24.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	4	\$ 180.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	3	\$ 75.000,00	
TOTAL 2009		33	\$ 545.000,00
2010	DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES	3	\$ 40.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	5	\$ 40.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS AUDIOVISUALES	5	\$ 70.000,00
	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN	4	\$ 90.000,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA	4	\$ 50.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN	4	\$ 50.000,00
	PRODUCCIÓN DE DOCUMENTAL	5	\$ 120.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	4	\$ 200.000,00	

TOTAL 2010		34	\$ 660.000,00
2011	DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS	3	\$ 30.000,00
	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	5	\$ 40.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	5	\$ 40.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS	6	\$ 70.000,00
	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN	6	\$ 120.000,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA	5	\$ 70.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN DOCUMENTAL Y ANIMACIÓN	6	\$ 50.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	4	\$ 180.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	5	\$ 100.000,00
TOTAL 2011		45	\$ 700.000,00
2012	DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES	3	\$ 30.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	5	\$ 40.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS AUDIOVISUALES	4	\$ 50.000,00
	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	8	\$ 150.000,00
	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	4	\$ 50.000,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA	4	\$ 70.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	6	\$ 40.000,00
	PRODUCCIÓN DE DOCUMENTAL	5	\$ 100.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	3	\$ 170.000,00
TOTAL 2012		42	\$ 700.000,00
2013	CORTOMETRAJE ANIMADO INFANTIL	3	\$ 60.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS DOCUMENTAL	2	\$ 32.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS FICCIÓN	2	\$ 32.000,00
	DISTRIBUCIÓN	4	\$ 100.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN DOCUMENTAL	2	\$ 20.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN FICCIÓN	3	\$ 30.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS AUDIOVISUALES	4	\$ 50.000,00
	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN DE LARGOMETRAJE	7	\$ 200.000,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA, REGIONAL, Y/O DE BAJO PRESUPUESTO	5	\$ 100.000,00
	PRODUCCIÓN DE DOCUMENTAL	4	\$ 120.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	2	\$ 160.000,00
TOTAL 2013		38	\$ 904.000,00
2014	COPRODUCCIÓN MINORITARIA	1	\$ 50.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS	7	\$ 120.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS	8	\$ 120.000,00

	INVESTIGACIÓN Y ESCRITURA DE GUIÓN	7	\$ 56.000,00
	INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN	2	\$ 22.000,00
	POSPRODUCCIÓN	5	\$ 120.000,00
	PRODUCCIÓN COMUNITARIA	4	\$ 50.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	6	\$ 42.000,00
	PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN DE BAJO PRESUPUESTO	2	\$ 80.000,00
	PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO A	4	\$ 580.000,00
	PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO B	5	\$ 310.000,00
	PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	6	\$ 180.000,00
	TELEFILME FICCIÓN O DOCUMENTAL	4	\$ 250.000,00
	TOTAL 2014	61	\$ 1.980.000,00
2015	COPRODUCCIÓN MINORITARIA	1	\$ 40.000,00
	CORTOMETRAJE PUEBLOS Y NACIONALIDADES	1	\$ 7.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS	9	\$ 135.000,00
	DISTRIBUCIÓN	2	\$ 45.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN LARGOMETRAJE INFANTIL	2	\$ 16.000,00
	EXHIBICIÓN	1	\$ 50.000,00
	FESTIVALES Y MUESTRAS	6	\$ 112.000,00
	GUIÓN FICCIÓN	2	\$ 16.000,00
	INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL	2	\$ 16.000,00
	INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN	4	\$ 45.000,00
	POSPRODUCCIÓN	5	\$ 101.500,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA	4	\$ 60.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	4	\$ 28.000,00
	PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO A	3	\$ 440.000,00
	PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO B	2	\$ 160.000,00
	PROGRAMAS Y PROYECTOS DE FORMACIÓN	8	\$ 121.000,00
	PROMOCIÓN Y ESTRENO	6	\$ 135.000,00
	REALIZACIÓN AUDIOVISUAL DE PUEBLOS Y NACIONALIDADES	2	\$ 20.000,00
TELEFILME	1	\$ 58.838,34	
TELEFILME PUEBLOS Y NACIONALIDADES	2	\$ 40.000,00	
	TOTAL 2015	67	\$ 1.646.338,34
2016	EXHIBICIÓN DE CINE INDEPENDIENTE	2	\$ 45.000,00
	FORMACIÓN DE CINE EN LAS PROVINCIAS DE ESMERALDAS Y MANABÍ	2	\$ 25.000,00
	GUIÓN Y/O DESARROLLO	4	\$ 40.000,00
	POSPRODUCCIÓN	3	\$ 90.000,00
	PRODUCCIÓN	2	\$ 160.000,00
	PROMOCIÓN Y ESTRENO	5	\$ 100.000,00
	PROYECTOS DE DIFUSIÓN DE CINE ECUATORIANO Y/O INDEPENDIENTE EN LAS PROVINCIAS DE ESMERALDAS Y MANABÍ	2	\$ 25.000,00
	TOTAL 2016	20	\$ 485.000,00

2017	DESARROLLO DE PROYECTO LARGOMETRAJE FICCIÓN / DOCUMENTAL	3	\$ 45.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTO LARGOMETRAJE FICCIÓN / DOCUMENTAL PUEBLOS Y NACIONALIDADES	2	\$ 30.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTO LARGOMETRAJE O SERIE DE ANIMACIÓN (BIBLIA DE ANIMACIÓN)	2	\$ 20.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN FICCIÓN O DOCUMENTAL	4	\$ 32.000,00
	FESTIVALES Y/O MUESTRAS DE LARGA TRAYECTORIA	2	\$ 50.000,00
	FESTIVALES Y/O MUESTRAS INICIALES Y DE CORTA TRAYECTORIA	2	\$ 30.000,00
	POST-PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE FICCIÓN O DOCUMENTAL DE LOS PUEBLOS Y NACIONALIDADES	1	\$ 20.000,00
	POST-PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE FICCIÓN O DOCUMENTAL	3	\$ 75.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	2	\$ 180.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	5	\$ 170.000,00
	PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE ANIMADO	2	\$ 24.000,00
	PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE LOS PUEBLOS Y NACIONALIDADES FICCIÓN O DOCUMENTAL	2	\$ 20.000,00
	PROMOCIÓN Y ESTRENO	3	\$ 60.000,00
	TOTAL 2017		33
2018	DESARROLLO LARGOMETRAJE DE ANIMACIÓN O SERIE DE ANIMACIÓN - BIBLIA DE ANIMACIÓN	2	\$ 30.000,00
	DESARROLLO LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	4	\$ 80.000,00
	DESARROLLO LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	4	\$ 46.000,00
	DISTRIBUCIÓN DE PAQUETE DE MÍNIMO 6 LARGOMETRAJES	2	\$ 40.000,00
	GUIÓN LARGOMETRAJE DOCUMENTAL - FICCIÓN - ANIMACIÓN	10	\$ 90.000,00
	MUESTRAS - FESTIVALES	5	\$ 70.000,00
	NUEVOS MEDIOS	4	\$ 60.000,00
	POSTPRODUCCIÓN LARGOMETRAJE FICCIÓN-DOCUMENTAL - ANIMACIÓN	3	\$ 103.889,00
	PRODUCCIÓN DOCUMENTAL	4	\$ 239.000,00
	PRODUCCIÓN FICCIÓN	4	\$ 400.000,00
	PRODUCCIÓN/ POSTPRODUCCIÓN/ DISTRIBUCIÓN - COMUNITARIO	5	\$ 182.000,00
	PROMOCIÓN - DISTRIBUCIÓN	3	\$ 30.000,00
TOTAL 2018		50	\$ 1.370.889,00
2019	PRODUCCIÓN LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	4	\$ 210.000,00
	PRODUCCIÓN LARGOMETRAJE FICCIÓN	3	\$ 300.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTO ANIMADO	2	\$ 60.000,00
	PRODUCCIÓN DE BIBLIA DE LARGO ANIMACIÓN O SERIE	2	\$ 30.000,00
	NUEVOS MEDIOS	4	\$ 54.000,00

TUTORÍA PARA DESARROLLO Y ESCRITURA DE GUIÓN - SCRIPT DOCTOR	4	\$ 19.980,00
ESCRITURA DE GUIÓN	10	\$ 90.000,00
PRODUCCION / POSTPRODUCCIÓN / DISTRIBUCIÓN COMUNITARIO	5	\$ 200.000,00
PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	5	\$ 50.000,00
FESTIVALES Y MUESTRAS	4	\$ 52.000,00
DESARROLLO DE LARGOMETRAJE FICCIÓN O DOCUMENTAL	8	\$ 134.680,00
POSTPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN - DOCUMENTAL - ANIMACIÓN	5	\$ 180.846,00
PREMIO NACIONAL	1	\$ 30.000,00
TOTAL 2019	57	\$ 1.411.506,00

Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del ICCA.

COPRODUCCIONES INTERNACIONALES						
AÑO	TITULO	APORTE PAÍS	PAÍS COPRODUCTOR 1	%	PAÍS COPRODUCTOR 2	%
2007	Porque mueren los castaños	N/D	España	N/A	N/A	N/A
2008	Cuando me toque a mí	N/D	Venezuela	N/A	N/A	N/A
2009	Bienvenido a tu familia	N/D	España	N/A	N/A	N/A
	Cuba el valor de la utopia	N/D	Venezuela	N/A	N/A	N/A
2010	Más allá del Mall	N/D	Argentina	N/A	N/A	N/A
	Prometeo Deportado	N/D	Venezuela	N/A	N/A	N/A
	Defensa 1464	N/D	Argentina	N/A	N/A	N/A
	Abuelos	N/D	Chile	N/A	N/A	N/A
2011	Sucumbios tierra sin mal	N/D	España	N/A	N/A	N/A
	La Churona	N/D	España	N/A	N/A	N/A
	En el Nombre de la Hija	N/D	Colombia	N/A	N/A	N/A
	A tus espaldas	N/D	Venezuela	N/A	N/A	N/A
2012	La casa del ritmo, a film about los amigos invisibles	N/D	EE.UU.	N/A	N/A	N/A
	Sin Otoño sin Primavera	N/D	Colombia	N/D	Francia	N/D
	Pescador	N/D	Colombia	N/D	N/A	N/A
	La Llamada	N/D	Argentina	N/D	Alemania	N/D
	La muerte de Jaime Roldós	60	Argentina	40	N/A	N/A

2013	En el centro de la tierra había fuego	N/D	Alemania	N/D	Austria	N/D
	Todo sobre mi mate	N/D	Uruguay	N/D	N/A	N/A
	El Grill de César	N/D	Alemania	N/D	N/A	N/A
	Mono con Gallinas	67	Argentina	33	N/A	N/A
	Resonancia	N/D	Argentina	N/D	N/A	N/A
	Ruta de la Luna	N/D	Argentina	N/D	Pánama	N/D
	El Facilitador	80	Chile	20	N/A	N/A
	Asier Eta Biok	N/D	España	N/D	N/A	N/A
	Silencio en la tierra de los sueños	N/D	Alemania	N/D	N/A	N/A
	13 Puertas	N/D	Argentina	N/D	N/A	N/A
2014	Quito 2023	N/D	Brasil	N/D	N/A	N/A
	La Deuda	N/D	Bélgica	N/D	N/A	N/A
	Con Elizabeth en Mount Dora	N/D	EE.UU.	N/D	N/A	N/A
	Saudade	80	Argentina	20	N/A	N/A
	Feriado	N/D	Argentina	N/D	N/A	N/A
	Camino a la Meta	50	España	50	N/A	N/A
	Ochenta y Siete	70	Argentina	30	N/A	N/A
2015	Ciudad sin sombra	N/D	Colombia	N/D	N/A	N/A
	Criaturas abandonadas	N/D	Venezuela	N/D	N/A	N/A
	Speed Paradise/ Paraíso de la Velocidad	N/D	Argentina	N/D	Colombia	N/D
	Escorpiones	N/D	Brasil	N/D	N/A	N/A
	Kurikinki	N/D	Inglaterra	N/D	N/A	N/A
	La Rompecuellos	N/D	México	N/D	N/A	N/A
	María y el Araña	N/D	Francia	N/D	Argentina	N/D
2016	La Salamandra	30	Chile	70	N/A	N/A
	Un Secreto en la Caja	80	España	20	N/A	N/A
	Alba	80	México	20	N/A	N/A
	Translúcido	N/D	EE.UU.	N/D	N/A	N/A
	Sin Muertos no hay carnaval	70	México	30	N/A	N/A
	Instantánea	80	Colombia	20	N/A	N/A
2017	Aislados	20	Colombia	80	N/A	N/A
	UIO: Sácame a pasear	50	Colombia	40	México	10
	El Río	30	Bolivia	70	N/A	N/A
	Venimos de lejos: operación Correa 2	N/D	Francia	N/D	N/A	N/A
	Los Torres Broders	N/D	Argentina	N/D	N/A	N/A
	Waorani	N/D	Argentina	N/D	N/A	N/A
	Tayos, El Ministerio del Mundo Intraterrestre	N/D	España	N/D	N/A	N/A
2018	Ukamau y ké	N/D	Bolivia	N/D	N/A	N/A
	Si yo muero primero	80	Venezuela	20	N/A	N/A
	La mala noche	50	México	50	N/A	N/A
2018	Cenizas	70	Uruguay	30	N/A	N/A

	Miró, las Huellas del Olvido	20	Argentina	80	N/A	N/A
	Agujero Negro	51,38	República Dominicana	48,62	N/A	N/A
2019	Gafas Amarillas	80	Brasil	20	N/A	N/A
	Muerte en Berruecos	20	Venezuela	80	N/A	N/A
	Sumergible	80	Colombia	20	N/A	N/A
	Lo invisible	95	Francia	5	N/A	N/A
	Vacío	80	Uruguay	20	N/A	N/A
	Dedicada a mi ex	50	Colombia	50	N/A	N/A

Fuente: Elaboración propia, datos obtenidos del ICCA.

BENEFICIARIOS AL FONDO DE FOMENTO POR CATEGORÍAS 2007-2019

AÑO DEL PREMIO	CATEGORÍA POR AÑO	MODALIDAD	NOMBRE DEL PROYECTO	PERSONA NATURAL O REPRESENTANTE LEGAL	MONTO
2007	ADQUISICIÓN DE DERECHOS DE OBRAS AUDIOVISUALES Y CINEMATOGRAFICAS PARA LA DIFUSIÓN POR TELEVISIÓN	ADQUISICIÓN	ADQUISICIÓN DE DERECHOS DE OBRAS AUDIOVISUALES Y CINEMATOGRAFICAS PARA LA DIFUSIÓN POR TELEVISIÓN	LILIAM MARÍA GRANDA PÁEZ	\$ 20.000,00
	DESARROLLO DE GUIONES Y PROYECTOS DE LARGOMETRAJE	FICCIÓN	TRES / OCHENTAISIETE	ANAHI HOENEISEN	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	DISTANTE CERCANÍA	HERBERT ALEJANDRO SCHLENKER GALINDO	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	ASCENSOR PANORÁMICO	IVÁN JAVIER MORA MANZANO	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	MONO CON GALLINAS	ANDRÉS ALFREDO LEÓN LEÓN	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	PERRO AMARILLO	ANDRÉS ALBERTO CRESPO AROSEMENA	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	690 MILLAS	ISABEL DÁVALOS	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	EL PIRATA VIEJO	SANTIAGO PÁEZ	\$ 10.000,00
		DOCUMENTAL	BIENVENIDO A TU FAMILIA	DIEGO ALONSO ORTUÑO URRESTA	\$ 10.000,00
		DISEÑO DE LA COLECCIÓN BASICA DE CINE ECUTORIANO	NA	DISEÑO DE LA COLECCIÓN BASICA DE CINE ECUTORIANO	LILIAM MARÍA GRANDA PÁEZ

DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	FICCIÓN	CUANDO ME TOQUE A MI	PAÚL SANTIAGO VENEGAS SALAZAR	\$ 25.000,00
	FICCIÓN	BLAK MAMA	JOSÉ MIGUEL ALVEAR LALLEY	\$ 25.000,00
	FICCIÓN	ESAS NO SON PENAS	ANAHÍ HOENEISEN	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	CUBA EL VALOR DE UNA UTOPIA	OLIVIER FREDERIC AUVERLAU	\$ 25.000,00
POSTPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	DOCUMENTAL	DESCARTES MAKING OFF	FERNANDO XAVIER MIELES PEÑA	\$ 20.000,00
	FICCIÓN	IMPULSO	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 20.000,00
	DOCUMENTAL	CHIGUALEROS	HERBERT ALEJANDRO SCHLENKER GALINDO	\$ 20.000,00
	FICCIÓN	CUANDO ME TOQUE A MI	PAÚL SANTIAGO VENEGAS SALAZAR	\$ 20.000,00
	FICCIÓN	¿POR QUE MUEREN LOS CASTAÑOS?	FRANCISCO XAVIER BARONA GUILLEN	\$ 20.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	CON MI CORAZÓN EN YAMBO	MARÍA FERNANDA RESTREPO ARISMENDI	\$ 45.000,00
	DOCUMENTAL	DEFENSA 1464	DAVID ENRIQUE RUBIO ROMAN	\$ 22.000,00
	DOCUMENTAL	LA MUERTE DE JAIME ROLDOS	LISANDRA RIVERA	\$ 45.000,00
	DOCUMENTAL	MEMORIA CIUDADANA	JOSE FERNANDO YÉPEZ LOPÉZ	\$ 22.000,00
	DOCUMENTAL	LA CHURONA	MARÍA CRISTINA CARRILLO	\$ 45.000,00

PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN, DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y/O EXPERIMENTAL	FICCIÓN	LA VERDAD SOBRE EL CASO DEL SEÑOR VALDEMAR	CARLOS ANDRÉS VERA	\$ 8.000,00
	ANIMACIÓN	LA TIERRA DEL SOL RECTO	JORGE OQUENDO BENITEZ	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	LA AGUELA	IVÁN JAVIER MORA MANZANO	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	CALLADOS	DANIEL LLANOS FERNÁNDEZ	\$ 8.000,00
	DOCUMENTAL	EL COLOR DE LA MARIMBA	OMAR VINICIO CORRAL VELASCO	\$ 8.000,00
	ANIMACIÓN	EL CLICK	TEODORO SHAMIL CORNEJO GARCIA	\$ 8.000,00
	DOCUMENTAL	WASH EL DOCUMENTAL	PEDRO JOSE CAGIGAL GUAYASAMIN	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	EN ESPERA	CARMEN GABRIELA CALVACHE VELASCO	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	SIETE CRUCES	FRANCISCO XAVIER BARONA GUILLEN	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	DESDE AFUERA	OLIVIER FREDERIC AUVERLAU	\$ 8.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	EL PESCADOR	RAMIRO ALMEIDA
FICCIÓN		PROMETEO DEPORTADO	BEATRIZ ODERAY GAME BARRIGA	\$ 60.000,00
FICCIÓN		MEJOR NO HABLAR DE CIERTAS COSAS	JAVIER ANDRADE	\$ 60.000,00
TOTAL 2007				\$ 759.000,00

2008	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	FICCIÓN	IMPULSO	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 30.000,00
		FICCIÓN	CHIGUALEROS	HERBERT ALEJANDRO SCHLENKER GALINDO	\$ 30.000,00
	ESCRITURA DE GUIONES Y DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES	FICCIÓN	UIO	MARCO ALBERTO RUEDA CAZAR	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	EL HOMBRE QUE LIMPIÓ SU ALMA	LENIN OMAR ANGULO DIAZ	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	CANCIONES PARA LA HIJA DE DARWIN	PABLO JOSE MOGROVEJO JARAMILLO	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	MORITZ THOMSEN: VIVIR POBRE	ALFREDO ESTEBAN MORA MANZANO	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	UN SUEÑO EN NORTEAMÉRICA	GUILLERMO FELIPE TERAN ALTAMIRANO	\$ 10.000,00
	POSPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	DOCUMENTAL	DEFENSA 1464	PAÚL SANTIAGO VENEGAS SALAZAR	\$ 30.000,00
		DOCUMENTAL	NARIZ DEL DIABLO	JOSE FERNANDO YÉPEZ LOPÉZ	\$ 30.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN, DOCUMENTAL, ANIMACIÓN Y/O EXPERIMENTAL	DOCUMENTAL	EVC	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRIA COELLO	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	TIC TAC	JENNIFER NÁJERA LASSO	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	SÍNDROME DEL TOMATE	DAVID GRIJALVA	\$ 8.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	MONO CON GALLINAS	DIEGO ALONSO ORTUÑO URRESTA	\$ 60.000,00
		FICCIÓN	TRES	DANIEL ANDRADE BRAUER	\$ 60.000,00

		FICCIÓN	SIN OTOÑO SIN PRIMAVERA	IVÁN JAVIER MORA MANZANO	\$ 60.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	YAKUAYA	MARCELO XAVIER CASTILLO SABANDO	\$ 25.000,00
		DOCUMENTAL	MEMORIAS DE UN FULANO	FRANCISCO XAVIER BARONA GUILLEN	\$ 25.000,00
		DOCUMENTAL	VIDEO - CARTAS ABIERTAS	MARÍA MELINA WAZHIMA MONNÉ	\$ 12.500,00
TOTAL 2008					\$ 436.500,00
2009	DESARROLLO DE PRODUCCIONES COMUNITARIAS	NA	EL TESORO ESCONDIDO DE MIS TATARABUELOS	FRANCISCO ALBERTO FEBRES CORDERO MATUTE	\$ 10.000,00
		NA	EL BARRIO DE LAS MUJERES SOLAS	GALO PATRICIO BETANCOURT ENRIQUEZ	\$ 10.000,00
		NA	PUEBLO KARANKI	FRANCISCO ALBERTO FEBRES CORDERO MATUTE	\$ 8.000,00
		NA	DESDE QUILAGO A LAS MUJERES OCULTAS DEL CAMPO	MARLENI ISABEL RODRIGUEZ NAVARRETE	\$ 10.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS	FICCIÓN	LOS ÁNGELES NO TIENEN ALAS	ENRIQUE BOH SERAFINI	\$ 8.000,00
	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	DOCUMENTAL	DESCARTES	FERNANDO XAVIER MIELES PEÑA	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	SECUESTRO	GABRIEL JIJÓN	\$ 15.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	DOCUMENTAL	MAPAS Y CHAPAS LAS DEUDAS CON LA MEMORIA	DAVID GUSTAVO LASSO ALVEAR	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	KAMAQ	DAVID RICARDO NAVARRO YACELGA	\$ 8.000,00

	FICCIÓN	NO PUEDO VERTE TRISTE POR QUE ME MATA	LUIS ENRIQUE MUECKAY ARCOS	\$ 8.000,00
	DOCUMENTAL	EL TIEMPO LARGO Y EL TIEMPO CORTO	JUAN MARTÍN CUEVA ARMIJOS	\$ 8.000,00
POSPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	DOCUMENTAL	CON MI CORAZÓN EN YAMBO	MARÍA FERNANDA RESTREPO ARISMENDI	\$ 30.000,00
	FICCIÓN	PROMETEO DEPORTADO	BEATRIZ ODERAY GAME BARRIGA	\$ 30.000,00
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	FICCIÓN	LA ETERNA LUCHA	JUAN SEBASTIÁN FÉLIX REVELO	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	DISPERSIÓN DE LOS MUERTOS	SANTIAGO MAURICIO PROAÑO VINUEZA	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	CORAZÓN 30 AÑOS	ALFREDO BREILH LUNA	\$ 8.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	EN EL NOMBRE DE MI HIJA	NA	\$ 60.000,00
	FICCIÓN	SAUDADE	JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ	\$ 40.000,00
	FICCIÓN	LA LLAMADA	PAÚL SANTIAGO VENEGAS SALAZAR	\$ 40.000,00
	FICCIÓN	EL FACILITADOR	VICTOR FERNANDO ARREGUI AGUIRRE	\$ 40.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	SOÑARSE MUERTO	MICAELA RUEDA ARAUJO	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	RESONANCIA	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	BAJO TIERRA	JOSÉ MIGUEL ALVEAR LALLEY	\$ 25.000,00

TOTAL 2009

\$ 447.000,00

2010	DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES	FICCIÓN	LAS MENTIRAS NO MATAN	ARMANDO ESTEBAN FUERTES JÁCOME	\$ 5.000,00
		FICCIÓN	LA CARCAJADA DEL NICHU	DIANA CAROLINA VARAS RODRÍGUEZ	\$ 14.000,00
		FICCIÓN	PAJARO PUNTILLA	JORGE MEDARDO VIVANCO MALDONACDO Y MAGDALENA PIEDAD CALDERON	\$ 21.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	FICCIÓN	ARUPOS ROTOS	ANA CRISTINA BARRAGÁN CARRIÓN	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	CORAZÓN	RANDI KRARUP	\$ 8.000,00
		SIF	PALOTIESO	SANDINO EDMUNDO BURBANO DEL HIERRO	\$ 8.000,00
		SIF	LAS ABANDONADAS	FRANCOIS XAVIER LASO CHENUT	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	FIEBRE PORCINA	FERNANDO XAVIER MIELES PEÑA	\$ 8.000,00
	POSPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN	DOCUMENTAL	LABRANZA OCULTA	CARMEN GABRIELA CALVACHE VELASCO	\$ 17.000,00
		DOCUMENTAL	LA MUERTE DE JAIME ROLDOS	DANIEL ANDRADE BRAUER	\$ 30.000,00
		FICCIÓN	A TUS ESPALDAS	TITO TOMÁS JARA HURTADO	\$ 14.000,00
		DOCUMENTAL	ABUELOS	ALFREDO ESTEBAN MORA MANZANO	\$ 29.000,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA	FICCIÓN	ENCUENTROS CON EL CINE 2010 (SANTA ELENA)	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 20.300,00

	SIF	TIGUA	GERMÁNICO RAFAEL MANTILLA RAMÍREZ	\$ 11.000,00
	SIF	OTAVALOMANTA	JOSÉ ESPINOZA	\$ 6.200,00
	SIF	LLAKIYA KUSHIKUY	WILLIAM LEÓN	\$ 12.500,00
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	PUZZLE	JUAN MANUEL ORTÍZ	\$ 10.000,00
	FICCIÓN	CANICAS DE CUENTO	CARLOS ANDRÉS SOSA RODRÍGUEZ	\$ 12.700,00
	FICCIÓN	TENEMOS QUE HABLAR	CARLOS ARTURO YÉPEZ ZABALA	\$ 12.500,00
	FICCIÓN	PO POC	DANIEL ESTEBAN JÁCOME MUÑOZ	\$ 14.800,00
PRODUCCIÓN DE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	LA PILEDRIVER	DANIEL FRANCISCO BENAVIDES CORNEJO	\$ 27.000,00
	DOCUMENTAL	LA TOLA BOX	PAVEL QUEVEDO ULLAURI	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	EVC	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRÍA COELLO	\$ 28.000,00
	DOCUMENTAL	TU TIERRA	JULIAN MATÍAS LARREA ARIAS	\$ 20.000,00
	DOCUMENTAL	GRANDIR	MARÍA DEL CARMEN MOSQUERA VAREA	\$ 20.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	DISTANTE CERCANÍA	HERBERT ALEJANDRO SCHLENKER GALINDO	\$ 30.000,00
	FICCIÓN	CIUDAD SIN SOMBRAS	BERNARDO FRANCISCO CAÑIZARES ESGUERRA	\$ 70.000,00

		FICCIÓN	NO ROBARÁS (A MENOS QUE SEA NECESARIO)	VIVIANA PATRICIA CORDERO ESPINOSA	\$ 50.000,00
		FICCIÓN	FERIADO	JUAN SEBASTIAN JACOME MOREANO	\$ 50.000,00
TOTAL 2010					\$ 590.000,00
2011	DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS	FICCIÓN	MONTEVIDEO	NA	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	ARUPOS ROTOS	NA	\$ 10.000,00
		SIF	LA MANTEQUILLA Y LA MOSCA	SANTIAGO GABRIEL SOTO GOMEZ DE LA TORRE	\$ 10.000,00
	DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN	DOCUMENTAL	CON MI CORAZÓN EN YAMBO	MARÍA FERNANDA RESTREPO ARISMENDI	\$ 11.000,00
		DOCUMENTAL	LABRANZA OCULTA	NA	\$ 5.000,00
		DOCUMENTAL	YAKUAYA	CARLOS HUGO IDROVO ORELLANA	\$ 5.000,00
		FICCIÓN	EN EL NOMBRE DE LA HIJA	NA	\$ 11.000,00
		SIF	OCHO Y MEDIO	MARIANA ANTONIA ANDRADE ESTRELLA	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	QUIEN ES X MOSCOSO	JUAN FRANCISCO RHON	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	LA BISABUELA TIENE ALZHEIMER	MARÍA ISABEL CARRASCO ESCOBAR	\$ 8.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	FICCIÓN	LA MANCHA BLANCA	JUAN FERNANDO ANDRADE	\$ 8.000,00

		FICCIÓN	SI DE REPENTE EN LA NOCHE...	LISSETTE CABRERA	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	HUAQUERO	JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ	\$ 8.000,00
POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN		DOCUMENTAL	RESONANCIA	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 16.000,00
		FICCIÓN	LA LLAMADA	PAÚL SANTIAGO VENEGAS SALAZAR	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	SIN OTOÑO SIN PRIMAVERA	MARÍA ISABEL CARRASCO ESCOBAR	\$ 30.000,00
		FICCIÓN	SOÑARSE MUERTO	MICAELA RUEDA ARAUJO	\$ 12.000,00
		FICCIÓN	PESCADOR	JUAN SEBASTIÁN CORDERO ESPINOSA	\$ 30.000,00
		FICCIÓN	EL BARRIO DE LAS MUJERES SOLAS	GALO PATRICIO BETANCOURT ENRIQUEZ	\$ 12.000,00
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA		DOCUMENTAL	SUMAK KAWSAY	NA	\$ 15.000,00
		DOCUMENTAL	NATEM	EDWIN FABIAN RODROBAN CEVALLOS	\$ 17.500,00
		DOCUMENTAL	MI VIDA, EL RÍO	MARITZA ISABEL CHIMARRO PONCE	\$ 12.250,00
		SIF	EL TESORO ESCONDIDO	FRANCISCO ALBERTO FEBRES CORDERO MATUTE	\$ 12.000,00
		SIF	LAS TRES MARÍAS	FRANCISCO ALBERTO FEBRES CORDERO MATUTE	\$ 13.250,00
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE FICCIÓN		ANIMACIÓN	CINCOPATA	FABRICIO RENÉ ULLOA ANDRADE	\$ 12.000,00

DOCUMENTAL Y ANIMACIÓN	DOCUMENTAL	A UN DÓLAR A UN DÓLAR	MIGUEL ÁNGEL NARVÁEZ PICO	\$ 8.000,00
	DOCUMENTAL	DÍA DE LA CENIZA	DANIEL SEBASTIÁN ROMERO RODRIGUEZ	\$ 6.000,00
	FICCIÓN	PLAN A	JUAN SEBASTIÁN FÉLIX REVELO	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	SALUTEM	MARÍA EMILIA PATIÑO CARREÑO	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	SED	LUCIA FERNANDA ROMERO PAZ Y MIÑO	\$ 8.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	UIO	MICAELA RUEDA ARAUJO	\$ 60.000,00
	FICCIÓN	TINTA SANGRE	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 40.000,00
	FICCIÓN	SILENCIO EN LA TIERRA DE LOS SUEÑOS	PAOLA ANDREA PADOVANI SEVILLA	\$ 40.000,00
	FICCIÓN	ANTES DE QUE SALGA LA LUNA	SEGUNDO HUMBERTO MORALES PINEDA	\$ 40.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	ENEMIGO INTERNO	DAVID GUSTAVO LASSO ALVEAR	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	CARLITOS	JOSÉ ANTONIO GUAYASAMIN GRANDA	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	PAÍS INVISIBLE	ALEXANDRA GENOVEVA CUESTA MORA	\$ 20.000,00
	DOCUMENTAL	LA DEUDA	JOSE FERNANDO YÉPEZ LOPÉZ	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	SACACHUN	GABRIEL PÁEZ HERNÁNDEZ	\$ 5.000,00

TOTAL 2011					\$ 630.000,00
2012	DESARROLLO DE PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y AUDIOVISUALES	DOCUMENTAL	KAMAQ	DAVID RICARDO NAVARRO YACELGA	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	LA PUTA REALIDAD	MARÍA JOSÉ ELIZALDE CALLEJAS	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	EL SUEÑO DE LA MUSA	DANIEL ALEJANDRO YÉPEZ BRITO	\$ 10.000,00
	ESCRITURA DE GUIÓN	DOCUMENTAL	UKAMAU Y KÉ	CARLOS ANDRÉS RAMIREZ IGLESIAS	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	EL CORO DEL SILENCIO	PAULINA DE LOS ÁNGELES LEÓN CRESPO	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	INGUIS	PABLO MAURICIO BALAREZO LEÓN	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	MANUAL PARA ALCHOLICOS, 12 PASOS PARA SALIR CON ÉXITO	JUAN DIEGO AGUILAR FEJOO	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	INUSA	MARIA ALEJANDRA LEGARDA JIMENEZ	\$ 8.000,00
		FICCIÓN	MONO CON GALLINAS	DIEGO ALONSO ORTUÑO URRESTA	\$ 15.000,00
	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	TINTA SANGRE	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	MEJOR NO HABLAR DE CIERTAS COSAS	MARÍA DE LOS ANGELES PALACIOS BONILLA	\$ 25.000,00
		FICCIÓN	SANTA ELENA EN BUS	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 12.500,00
		FICCIÓN	RUTA DE LA LUNA	NA	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	RUTA DE LA LUNA	NA	\$ 15.000,00

		FICCIÓN	EL FACILITADOR	NA	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	DISTANTE CERCANÍA	HERBERT ALEJANDRO SCHLENKER GALINDO	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	SILENCIO EN LA TIERRA DE LOS SUEÑOS	MIGUEL SALAZAR	\$ 37.500,00
POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL		DOCUMENTAL	PAÍS INVISIBLE	ALEXANDRA GENOVEVA CUESTA MORA	\$ 12.500,00
		DOCUMENTAL	CARLITOS	JOSÉ ANTONIO GUAYASAMIN GRANDA	\$ 12.500,00
		DOCUMENTAL	SACACHUN	GABRIEL PÁEZ HERNÁNDEZ	\$ 12.500,00
		DOCUMENTAL	ASIER ETA BIOK (ASIER Y YO)	AMAYA MERINO UNZUETA Y AITOR MERINO	\$ 12.500,00
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA		DOCUMENTAL	QUIEN ESTÁ DETRÁS DE LA CÁMARA	-	\$ 18.000,00
		DOCUMENTAL	QUE HAY EN NUESTRO PLATO	MARÍA ALEJANDRA ZAMBRANO MURILLO	\$ 5.000,00
		DOCUMENTAL	LA VOZ DE MI GENERACIÓN	RAQUEL KENIA UNKUCH SAAT	\$ 22.000,00
		FICCIÓN	PILLALLAW	JENNY ALEXANDRA JANETA PILCO	\$ 25.000,00
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE		ANIMACIÓN	HUAO	SANTIAGO XAVIER ANDRADE PALACIOS	\$ 5.000,00
		ANIMACIÓN	VICENTA	CARLA VALENCIA	\$ 7.000,00
		DOCUMENTAL	BUSCANDO A WAJARI	JOSÉ ANTONIO CARDOSO AGUILAR	\$ 7.000,00

		DOCUMENTAL	CAMILO EGAS: REVELACIONES DETRÁS DE UN MURAL PERDIDO	MARÍA DANIELA MERINO TRAVERSARI	\$ 7.000,00
		FICCIÓN	FRAGMENTOS	ANA MARÍA PRIETO MENDEZ	\$ 7.000,00
		FICCIÓN	ECLIPSE	PABLO SEBASTIÁN FIALLOS QUINTEROS	\$ 7.000,00
	PRODUCCIÓN DE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	MAQUINITA DAVIS	PEDRO MANUEL VILLEGAS ARCOS	\$ 10.000,00
		DOCUMENTAL	GERARDO GUEVARA	NATALIA ISABEL LUZURIAGA GUARICELA	\$ 15.000,00
		DOCUMENTAL	LA CONTRADICCIÓN	RUBÉN ALFREDO JURADO NORIEGA	\$ 20.000,00
		DOCUMENTAL	SENTIDOS	CARLA VALENCIA	\$ 30.000,00
		DOCUMENTAL	AISLADOS	MARIA ALEJANDRA LEGARDA JIMENEZ	\$ 25.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	LOS ÁNGELES NO TIENEN ALAS	NA	\$ 70.000,00
		FICCIÓN	POLAROID (INSTANTÁNEA)	ALEXANDRA ELIZABETH MORA VACA	\$ 70.000,00
		FICCIÓN	FLORES NEGRAS	NA	\$ 30.000,00
TOTAL 2012					\$ 650.000,00
2013	CORTOMETRAJE ANIMADO INFANTIL	ANIMACIÓN	CLIC. QUIRI. CLICKS!	ANA GABRIELA YEPEZ RENJIFO	\$ 20.000,00
		ANIMACIÓN	CAPITÁN ESCUDO, EL SUPERHÉROE TRICOLOR	ALEJANDRO FRANCISCO BUSTOS NEIRA	\$ 20.000,00

	ANIMACIÓN	MI MUNDO CON CALLE	EDWIN RICARDO TITUAÑA PAZ	\$ 20.000,00
DESARROLLO DE PROYECTOS DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	CUANDO ELLOS SE FUERON	VERÓNICA ALEXANDRA HARO ABRIL	\$ 16.000,00
	DOCUMENTAL	LUZ DE AMÉRICA	PAULA VALENTINA PARRINI SAAVEDRA	\$ 16.000,00
DESARROLLO DE PROYECTOS FICCIÓN	FICCIÓN	SI DE REPENTE EN LA NOCHE...	CARLOS CAMILO LUZURIAGA ARIAS	\$ 16.000,00
	FICCIÓN	SUMERGIBLE	ANDRÉS ALFREDO LEÓN LEÓN	\$ 16.000,00
DISTRIBUCIÓN	FICCIÓN	RUTA DE LA LUNA	IRINA CABALLERO	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	RESONANCIA	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 25.000,00
	FICCIÓN	MONO CON GALLINAS	DIEGO ALONSO ORTUÑO URRESTA	\$ 25.000,00
	FICCIÓN	EL FACILITADOR	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 25.000,00
ESCRITURA DE GUIÓN DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	DES	ANDREA PAOLA MIÑO VITERI	\$ 10.000,00
	DOCUMENTAL	HIJOS AJENOS	PAULA MARCELA VASQUEZ COBO	\$ 10.000,00
ESCRITURA DE GUIÓN FICCIÓN	FICCIÓN	LA CASA DE MI MADRE	FERNANDO XAVIER MIELES PEÑA	\$ 10.000,00
	FICCIÓN	EL PUEBLO QUE ESPERO MILAGROS	ESTEBAN ARMANDO FUERTES JÁCOME	\$ 10.000,00
	FICCIÓN	JULIO	MARÍA DE LOS ÁNGELES PALACIOS BONILLA	\$ 10.000,00

	POSTPRODUCCIÓN Y FINALIZACIÓN DE LARGOMETRAJE	DOCUMENTAL	LA TOLA BOX	PAVEL QUEVEDO ULLAURI	\$ 25.000,00
		DOCUMENTAL	13 PUERTAS	DAVID ENRIQUE RUBIO ROMAN	\$ 25.000,00
		DOCUMENTAL	SE MORIR	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRIA COELLO	\$ 25.000,00
		FICCIÓN	CRIATURAS ABANDONADAS	FRANCISCO XAVIER CEVALLOS	\$ 31.250,00
		FICCIÓN	MARÍA ANGULA	JOSEPH ALBERT HOULBERG SILVA	\$ 31.250,00
		FICCIÓN	SAUDADE	JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ	\$ 31.250,00
		FICCIÓN	TRES	ANAHÍ HOENEISEN	\$ 31.250,00
	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA, REGIONAL, Y/O DE BAJO PRESUPUESTO	DOCUMENTAL	CANOA MÁGICA	SONIA ANGELITA GONZÁLEZ DÁVILA	\$ 18.000,00
		FICCIÓN	TAN DISTINTOS LOS DOS	PABLO ARTURO SUÁREZ PÁSTOR	\$ 23.000,00
		DOCUMENTAL	PAWKAR PACHA	GEORGE TORRES LOAIZA	\$ 18.000,00
		DOCUMENTAL	LA BANDA MOCHA	AMANDA CUMANDA TRUJILLO RUANO	\$ 23.000,00
		DOCUMENTAL	LAS GOLONDRINAS	DIANA RIVERA VELASCO	\$ 18.000,00
	PRODUCCIÓN DE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	LA LEYENDA DE LOS TAYOS	GALO ANDRÉS SEMBLANTES VALDEZ	\$ 30.000,00
DOCUMENTAL		LA QUEBRADA	FELIPE ANDRÉS CORDERO NARVÁEZ	\$ 30.000,00	

		DOCUMENTAL	LAS MUJERES DECIDEN	AFTAB MORVARID REYEZ TALEBZADEH	\$ 30.000,00
		DOCUMENTAL	SOY INOCENTE	JANETH HINOSTROZA OVIEDO	\$ 30.000,00
	PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE	FICCIÓN	ENCUENTROS CON EL CINE	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 80.000,00
		FICCIÓN	ALBA	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 80.000,00

TOTAL 2013

\$ 854.000,00

2014	COPRODUCCIÓN MINORITARIA	DOCUMENTAL	AISLADOS	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRIA COELLO	\$ 50.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS	DOCUMENTAL	POR UN PUÑADO DE DVD	CHRISTIAN MANUEL LEÓN MANTILLA	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	LOS AMORES INCONFESABLES DE SOLEDAD MENDIETA	CARLOS CAMILO LUZURIAGA ARIAS	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	GAFAS AMARILLAS	MARÍA ISABEL CARRASCO ESCOBAR	\$ 15.000,00
		ANIMACIÓN	EL ESPEJO HUMEANTE	MARTÍN EDUARDO VILLACÍS PASTOR	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	MANDOBLE	DANIEL FRANCISCO BENAVIDES CORNEJO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	EPICENTRO	TITO TOMÁS JARA HURTADO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	OCUPACIÓN HABITUAL	DIEGO SEBASTIÁN ARAUJO MORENO	\$ 20.000,00
	POSTPRODUCCIÓN	FICCIÓN	UIO: SÁCAME A PASEAR	MICAELA RUEDA ARAUJO	\$ 30.000,00

		FICCIÓN	ALBA	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 30.000,00
		DOCUMENTAL	ALFARO VIVE CARAJO	GABRIELA GARCÍA NARANJO	\$ 20.000,00
		DOCUMENTAL	LA DEUDA	MÓNICA MARCELA DOYLET ROMERO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	UN SECRETO EN LA CAJA	JAVIER EMILIO IZQUIERDO SALVADOR	\$ 20.000,00
	PRODUCCIÓN COMUNITARIA	DOCUMENTAL	INGA PALLA	GERMÁNICO RAFAEL MANTILLA RAMÍREZ	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	PARA MORIR DE HAMBRE, MEJOR MORIR LUCHANDO	ELIANA XIMENA CHAMPUTIZ ORDÓÑEZ	\$ 15.000,00
		DOCUMENTAL	SOMOS PUEBLO	NORMA ROCÍO GÓMEZ SEMANATE	\$ 10.000,00
		DOCUMENTAL	HUAHUA	CITLALLI DEL CARMEN ANDRANGO CADENA	\$ 15.000,00
	PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	FICCIÓN	CRISÁLIDA	JULIA ALEJANDRA SILVA PAZ Y MIÑO	\$ 7.000,00
		FICCIÓN	EN CAMINO	JORGE ALEJANDRO FEGAN VASCO	\$ 7.000,00
		FICCIÓN	"A"	MARÍA FERNANDA BARRAGÁN CARRIÓN	\$ 7.000,00
		FICCIÓN	OSCAR	VALERIA ISABEL SUÁREZ ROVELLO	\$ 7.000,00
		FICCIÓN	SADE / AL FIN VIERNES	JOHNNY VINICIO HIDALGO GRIJALVA	\$ 7.000,00
		ANIMACIÓN	LA ROCA PERDIDA DE CANTUÑA	JUAN PAUL MONGE LALAMA	\$ 7.000,00

PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN DE BAJO PRESUPUESTO	FICCIÓN	ECUATORIAN SHETTA	DANIEL GERMÁN VARELA SÁNCHEZ	\$ 40.000,00
	DOCUMENTAL	CUANDO ELLOS SE FUERON	VERÓNICA ALEXANDRA HARO ABRIL	\$ 40.000,00
PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO A	FICCIÓN	SIN MUERTOS NO HAY CARNAVAL	CARLOS ARTURO YÉPEZ ZABALA	\$ 130.000,00
	FICCIÓN	LA PUTA REALIDAD	CARMEN GABRIELA CALVACHE VELASCO	\$ 160.000,00
	FICCIÓN	MONTEVIDEO	ANSHELO RUBÉN VELASCO PALOMEQUE	\$ 170.000,00
	FICCIÓN	CHUQUIRAGUA	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 120.000,00
PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO B	DOCUMENTAL	ISABEL DE GODIN “CRÓNICAS DE UNA NÓMADA MESTIZA”	OLIVIER FREDERIC AUVERLAU	\$ 60.000,00
	DOCUMENTAL	SILVERFISH	MARÍA ISABEL CARRASCO ESCOBAR	\$ 60.000,00
	DOCUMENTAL	TAYOS, EL MISTERIO DEL MUNDO INTRATERRESTRE	ALEYDA JIMENA VILLARROEL RIVADENEIRA	\$ 35.000,00
	DOCUMENTAL	LOS TORRES BRODERS Y LAS BOMBAS DE AMARANTO	DAVID ENRIQUE RUBIO ROMAN	\$ 70.000,00
	DOCUMENTAL	UKAMAU Y KÉ	AMANDA PATRICIA ROBALINO PINTO	\$ 85.000,00
PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	DOCUMENTAL	LA TOLA BOX	PAVEL QUEVEDO ULLAURI	\$ 20.000,00
	FICCIÓN	OCHENTAISIETE	CARLOS ARTURO YÉPEZ ZABALA	\$ 40.000,00
	FICCIÓN	SILENCIO EN LA TIERRA DE LOS SUEÑOS	PAOLA ANDREA PADOVANI SEVILLA	\$ 40.000,00

		DOCUMENTAL	CARLITOS	JOSÉ ANTONIO GUAYASAMIN GRANDA	\$ 30.000,00
		FICCIÓN	SAUDADE	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRIA COELLO	\$ 20.000,00
		DOCUMENTAL	EL GRILL DE CESAR	MANUEL EDUARDO SARMIENTO TORRES	\$ 30.000,00
	TELEFILME FICCIÓN O DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	AZUAYO	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 62.500,00
		DOCUMENTAL	HISTORIAS DE RIELES, DURMIENTES Y BALASTROS	GONZALO PONCE LEIVA	\$ 62.500,00
		ANIMACIÓN	CHASQUI	CRISTÓBAL MAURICIO INFANTE CASTAÑEDA	\$ 65.000,00
		DOCUMENTAL	JJ INÉDITO	RODOLFO IGNACIO MUÑOZ ZAPATA	\$ 60.000,00
TOTAL 2014					\$ 1.782.000,00
2015	COPRODUCCIÓN MINORITARIA	FICCIÓN	EL RÍO	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 40.000,00
	CORTOMETRAJE PUEBLOS Y NACIONALIDADES	DOCUMENTAL	KARU PANAKA (HIJOS DISTANTES)	SEGUNDO MARTÍN CANGO MEDINA	\$ 7.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTOS	FICCIÓN	LA MANCHA BLANCA	EDISA FABIOLA PAZMIÑO GUERRERO	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	LA PIEL PULPO	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	JULIO	MARÍA DE LOS ANGELES PALACIOS BONILLA	\$ 20.000,00
FICCIÓN		AURA	ALEYDA JIMENA VILLARROEL RIVADENEIRA	\$ 17.500,00	

		FICCIÓN	INUSA	MICAELA RUEDA ARAUJO	\$ 10.000,00
		DOCUMENTAL	DÓNDE SE ESCONDE EL DIABLO	JOSÉ MARÍA AVILÉS ENDARA	\$ 17.500,00
		DOCUMENTAL	HUAQUERO	JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	ALUCINA	SARA NORA	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	SANSÓN	LUCIA FERNANDA ROMERO PAZ Y MIÑO	\$ 15.000,00
DISTRIBUCIÓN	NA	CIRCUITO DE CINE DOCUMENTAL HACIA LA INCLUSIÓN		MICAELA RUEDA ARAUJO	\$ 18.000,00
	NA	8D		MARIANA ANTONIA ANDRADE ESTRELLA	\$ 27.000,00
ESCRITURA DE GUIÓN LARGOMETRAJE INFANTIL	FICCIÓN	MARIPOSAS EN EL ESTÓMAGO		IVÁN JAVIER MORA MANZANO	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	VIEJOS PERO VIVOS		JAVIER ROBERTO ARANO	\$ 8.000,00
EXHIBICIÓN	NA	OCHO Y MEDIO		EDGAR PATRICIO ANDRADE CHAVEZ	\$ 50.000,00
GUIÓN FICCIÓN	FICCIÓN	ÉPOCA DE GRILLOS		DIANA VALERIA SOLTYSIK	\$ 8.000,00
	FICCIÓN	LUXARIUM		BYRON JOSÉ ESCOBAR MALDONADO	\$ 8.000,00
POSTPRODUCCIÓN	DOCUMENTAL	LA QUEBRADA		FELIPE ANDRÉS CORDERO NARVÁEZ	\$ 22.000,00
	DOCUMENTAL	EL GABINETE DEL DR. ROTA		MARÍA SOLEDAD SANTELICES CROVARI	\$ 17.000,00

	FICCIÓN	TAN DISTINTOS LOS DOS	PABLO ARTURO SUÁREZ PÁSTOR	\$ 17.000,00
	FICCIÓN	AZUAYO (VENGO VOLVIENDO)	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 20.000,00
	DOCUMENTAL	DREAMTOWN	CHRISTIAN ANTONIO MEJÍA ACOSTA	\$ 25.500,00
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA	DOCUMENTAL	YO SOY UNANCHU MAMA	CARLINA LUCIA DERKS BUSTAMANTE	\$ 15.000,00
	DOCUMENTAL	JUNTO AL MAR	CAROLINA RENATA ÁLVAREZ VEGA	\$ 15.000,00
	FICCIÓN	ESMERALDAS VERNACULAR	WILSON DAVID BURBANO DEL HIERRO	\$ 15.000,00
	DOCUMENTAL	AWINGA, NUESTRA VISIÓN DESDE DENTRO	MERCANY PATRICIA NENQUIHUI NIHUA	\$ 15.000,00
PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE	FICCIÓN	FRONTERA	DANIEL ALEJANDRO YÉPEZ BRITO	\$ 7.000,00
	DOCUMENTAL	MAR CERRADO (MARE CLAUSUM)	PEDRO SANTIAGO ORELLANA ROLDÁN	\$ 7.000,00
	DOCUMENTAL	EL PRIMO DEL NORTE	ANDREA PAULINA ARÍZAGA JARRÍN	\$ 7.000,00
	FICCIÓN	EL CAPULÍ	CARLOS ANDRÉS SOSA RODRÍGUEZ	\$ 7.000,00
PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO A	FICCIÓN	CLICHÉ	SERGIO MARTÍN DOMINGUEZ	\$ 100.000,00
	FICCIÓN	SUMERGIBLE	ANDRÉS ALFREDO LEÓN LEÓN	\$ 160.000,00
	FICCIÓN	CERO	MIGUEL ÁNGEL SALAZAR LOOR / TITO FABRICIO MOLINA NARANJO	\$ 180.000,00

PRODUCCIÓN Y POSPRODUCCIÓN TIPO B	DOCUMENTAL	LUZ DE AMÉRICA	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 80.000,00
	FICCIÓN	LA FELICIDAD CONYUGAL (LUISA)	ANAHÍ HOENEISEN	\$ 80.000,00
PROMOCIÓN Y ESTRENO	DOCUMENTAL	PERSISTENCIA	FERNANDO XAVIER MIELES PEÑA	\$ 18.000,00
	FICCIÓN	SED	ANA GABRIELA YEPEZ RENJIFO	\$ 20.000,00
	DOCUMENTAL	LA ROMPECUELLOS	DAVID ANTERO ZAMBRANO FIGUEROA	\$ 26.000,00
	FICCIÓN	VENGO VOLVIENDO	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 30.000,00
	DOCUMENTAL	ALFARO VIVE CARAJÓ	GABRIELA GARCÍA NARANJO	\$ 25.000,00
	FICCIÓN	UN SECRETO EN LA CAJA	JAVIER EMILIO IZQUIERDO SALVADOR	\$ 16.000,00
REALIZACIÓN AUDIOVISUAL DE PUEBLOS Y NACIONALIDADES	DOCUMENTAL	MANOS QUE TEJEN SUEÑOS	TUNTIK PATRICIO KATAN JUA	\$ 10.000,00
	DOCUMENTAL	KALERA INTY RAYMI	MORALES PINEDA SEGUNDO ALBERTO	\$ 10.000,00
TELEFILME	DOCUMENTAL	HOMBRE DEL MEDIODÍA	CARLOS HUGO IDROVO ORELLANA	\$ 58.838,34
TELEFILME PUEBLOS Y NACIONALIDADES	DOCUMENTAL	TIEMPO DE MUJERES (WARMÍ PACHAKUTIK)	SEGUNDO ALBERTO MUENALA PINEDA	\$ 15.000,00
	DOCUMENTAL	DOLORES CACUANGO HATUN MAMA	JENNY PATRICIA YALICO YUMBAY	\$ 25.000,00
TOTAL 2015				\$ 1.352.338,34

2016	EXHIBICIÓN DE CINE INDEPENDIENTE	NA	OCHOYMEDIO	MARIANA ANTONIA ANDRADE ESTRELLA	\$ 22.500,00
		NA	AMI CINE	ROSA MARÍA DEL CARMEN VÁSQUEZ	\$ 22.500,00
	GUIÓN Y/O DESARROLLO	FICCIÓN	EL REZADOR	TITO TOMÁS JARA HURTADO	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	SOLEDAD	CARLA VALENCIA DÁVILA	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	EL NIÑO PROBETA	CAROLINA LISSETTE HERNÁNDEZ CORREA	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	SACHA	MARÍA JOSÉ ELIZALDE CALLEJAS	\$ 10.000,00
	POSTPRODUCCIÓN	FICCIÓN	AGUJERO NEGRO	DIEGO SEBASTIÁN ARAUJO MORENO	\$ 30.000,00
		FICCIÓN	EL MAESTRO	JOSÉ MARÍA AVILÉS ENDARA	\$ 30.000,00
		DOCUMENTAL	SIGUIENTE ROUND	VALERIA ISABEL SUÁREZ ROVELLO	\$ 30.000,00
	PRODUCCIÓN	FICCIÓN	GAFAS AMARILLAS	MARÍA ISABEL CARRASCO ESCOBAR	\$ 80.000,00
		FICCIÓN	SÁBADO CENIZA	IRINA CABALLERO	\$ 80.000,00
	PROMOCIÓN Y ESTRENO	DOCUMENTAL	LAS MUJERES DECIDEN	XIANA YAGO TORTAJADA	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	ALBA	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 20.000,00
		DOCUMENTAL	MI TÍA TOTY	LEÓN FELIPE TROYA RODRÍGUEZ	\$ 20.000,00

		FICCIÓN	KILLA	SEGUNDO ALBERTO MUENALA PINEDA	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	CHUQUIRAGUA	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 20.000,00
	PROYECTOS DE DIFUSIÓN DE CINE ECUATORIANO Y/O INDEPENDIENTE EN LAS PROVINCIAS DE ESMERALDAS Y MANABÍ	NA	DESDE LA VEREDA... CINE POPULAR	ERIKA KARINA TERÁN MONTALVÁN	\$ 12.500,00
		NA	DOCMA (DESDE EL OJO CINEMATOGRAFICO MANABITA)	RICHARD JONATHAN GINÉS CORRAL	\$ 12.500,00

TOTAL 2016

\$ 460.000,00

2017	DESARROLLO DE PROYECTO LARGOMETRAJE FICCIÓN / DOCUMENTAL	FICCIÓN	VIEJOS MALDITOS	IVONNE ELIZABETH CAMPOVERDE SALTOS	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	DESDE EL AYER	JOHANNA ELIZABETH IPIAL TRONCOS	\$ 15.000,00
		DOCUMENTAL	LA PAJARERA	CARLA ESTEFANÍA LARREA SÁNCHEZ	\$ 15.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTO LARGOMETRAJE FICCIÓN / DOCUMENTAL PUEBLOS Y NACIONALIDADES	FICCIÓN	HATARIK (REBELDE)	JENNY PATRICIA YALLICO YUMBAY	\$ 15.000,00
		FICCIÓN	CORAZÓN DE LA TIERRA	SEGUNDO ALBERTO MUENALA PINEDA	\$ 15.000,00
	DESARROLLO DE PROYECTO LARGOMETRAJE O SERIE DE ANIMACIÓN (BIBLIA DE ANIMACIÓN)	SERIE DE ANIMACIÓN (BIBLIA DE ANIMACIÓN)	QUILLA	VINICIO FABIÁN GUAMANÍ ALDAZ	\$ 10.000,00
		LARGOMETRAJE	KELAKU, LA MUJER JAGUAR	SEGUNDO CARLOS FUÉREZ QUILUMBAQUÍN	\$ 10.000,00
	ESCRITURA DE GUION FICCIÓN O DOCUMENTAL	FICCIÓN	NIEBLA	JUAN DIEGO AGUILAR FEIJÓO	\$ 8.000,00
		DOCUMENTAL	HIJOS DE LA LUZ	MIJAIL LEONARDO VALLEJO PRUT	\$ 8.000,00

	FICCIÓN	TERRE Y MOTO	LISSETTE MARGARITA CABRERA MORALES	\$ 8.000,00
	DOCUMENTAL	UN LENTO DESPERTAR ACUÁTICO	ANA CRISTINA FRANCO VAREA	\$ 8.000,00
POST-PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE FICCIÓN O DOCUMENTAL DE LOS PUEBLOS Y NACIONALIDADES	DOCUMENTAL	KALERA INTI RAYMI	EDISON EDUARDO MUENALA MUENALA	\$ 20.000,00
POST-PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE FICCIÓN O DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	MADRE LUNA	NA	\$ 25.000,00
	DOCUMENTAL	SACHA MAMAHUNA - MAMAS DE LA SELVA	NA	\$ 25.000,00
	FICCIÓN	GAFAS AMARILLAS	EMMANUEL PIERRE BLANCHARD MORA	\$ 25.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	SANSÓN	LUCÍA FERNANDA ROMERO PAZ Y MIÑO	\$ 90.000,00
	FICCIÓN	HABLAR SOLOS		\$ 90.000,00
PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	BOTÁNICA Y DESTINO EN QUEHUEIRI-ONO	MANUEL EDUARDO SARMIENTO TORRES	\$ 70.000,00
	DOCUMENTAL	TRANS ENGABAO	Emmanuel Pierre Blanchard Mora	\$ 70.000,00
	DOCUMENTAL	MARÍA, MEMORIAS SOBRE UNA CANCIÓN	ANA SOLEDAD YÉPEZ MOSQUERA	\$ 10.000,00
	FICCIÓN	LA CIGÜEÑA	SEBASTIÁN ALEJANDRO BENALCÁZAR VEGA	\$ 10.000,00
	FICCIÓN	HUACA	MISHELL ALEXANDRA ECHEVERRÍA BORJA	\$ 10.000,00
PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE ANIMADO	ANIMACIÓN	CUICOCHA, NINA Y LA CUY MÁGICA	CANVA BYRON MA LAM	\$ 12.000,00

		ANIMACIÓN	AYER	CRISTIAN AGUSTÍN CHULDE VARELA	\$ 12.000,00
PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE DE LOS PUEBLOS Y NACIONALIDADES FICCIÓN O DOCUMENTAL		FICCIÓN	PUKA URPI	SEGUNDO CARLOS FUÉREZ QUILUMBAQUÍN	\$ 10.000,00
		DOCUMENTAL	MANUELA 1945	NORMA ROCÍO GÓMEZ SEMANATE	\$ 10.000,00
PROMOCIÓN Y ESTRENO		FICCIÓN	LA MALA NOCHE	CARMEN GABRIELA CALVACHE VELASCO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	CENIZAS	IRINA CABALLERO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	AGUJERO NEGRO	NA	\$ 20.000,00

TOTAL 2017

\$ 676.000,00

2018	DESARROLLO LARGOMETRAJE DE ANIMACIÓN O SERIE DE ANIMACIÓN - BIBLIA DE ANIMACIÓN	ANIMACIÓN	CHAKAY: EL AMO DE DOS MUNDOS	PABLO ESTEBAN AGUINAGA BUENDÍA	\$ 15.000,00
		ANIMACIÓN	UGAMÚ	DANIEL ALEJANDRO YÉPEZ BRITO	\$ 15.000,00
	DESARROLLO LARGOMETRAJE DE FICCIÓN	FICCIÓN	EL VIAJE	JOHANNA MISHELL PALADINES GUERRERO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	LA INVENCIÓN DE LAS ESPECIES	TANIA CATALINA HERMIDA PALACIOS	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	MANEKI NEKO	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRIA COELLO	\$ 20.000,00
		FICCIÓN	EL ULTIMO VERANO DEL MANILA	MATEO HERRERA CORNEJO	\$ 20.000,00
	DESARROLLO LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	EL ELEFANTE DORMIDO	LUCIA FERNANDA ROMERO PAZ Y MIÑO	\$ 12.000,00

		DOCUMENTAL	EL CÓNDOR PASA	MARÍA JOSÉ ZAPATA ALARCÓN	\$ 14.000,00
		DOCUMENTAL	EL NICOLÁS: LA BÚSQUEDA INÚTIL DE LA MATERIALIDAD	DIEGO ALBERTO MARTÍNEZ KINGMAN	\$ 10.000,00
		DOCUMENTAL	FIEBRE DE MOTOCICLETA	EMMANUEL PIERRE BLANCHARD MORA	\$ 10.000,00
DISTRIBUCIÓN DE PAQUETE DE MÍNIMO 6 LARGOMETRAJES		NA	TRÓPICO CINE	ESTEFANÍA ARREGUI ÁLVAREZ	\$ 20.000,00
		NA	8D OCHOYMEDIO DISTRIBUCION	EDGAR PATRICIO ANDRADE CHÁVEZ	\$ 20.000,00
GUION LARGOMETRAJE DOCUMENTAL - FICCIÓN - ANIMACIÓN		FICCIÓN	LORETTA YOUNG Y LOS MONSTRUOS	JAVIER ANDRÉS ANDRADE MORALES	\$ 9.000,00
		FICCIÓN	PANIKU	NADXIELII FRIDA MUENALA PARADA	\$ 9.000,00
		DOCUMENTAL	CATTLEYA	LENIN SANTIAGO MOLINA ANDRADE	\$ 9.000,00
		DOCUMENTAL	LA VIDA SECRETA DE LAS ROSAS	RAFAEL EDUARDO MÉNDEZ MENESES	\$ 9.000,00
		DOCUMENTAL	UN MARTES CUALQUIERA	FRANCOIS XAVIER LASO CHENUT	\$ 9.000,00
		FICCIÓN	EL CONEJO ANGORA	ANA CRISTINA BARRAGÁN	\$ 9.000,00
		FICCIÓN	EL SALADO	DANIEL ALBERTO MONTENEGRO SANDOVAL	\$ 9.000,00
		FICCIÓN	LOS AHOGADOS	JUAN SEBASTIÁN JÁCOME MOREANO	\$ 9.000,00
		FICCIÓN	VIAJE A LA SELVA	JAVIER EMILIO IZQUIERDO SALVADOR	\$ 9.000,00

	ANIMACIÓN	1949	MARCO ALEJANDRO PAREJA ARAUJO	\$ 9.000,00
NUEVOS MEDIOS	ANIMACIÓN	LUCI	JOSÉ DAVID RUIZ RIOFRÍO	\$ 15.000,00
	DOCUMENTAL	TIEMPO IMPRODUCTIVO	GRACE DOMÉNICA GUARDERAS ROMERO	\$ 15.000,00
	ANIMACIÓN	CRAKO & KOSHAN SHOW	ESTEBAN JOSÉ ERAZO TOSCANO	\$ 15.000,00
	ANIMACIÓN	ONCE UPON A TIME IN EKUAR	JUAN FERNANDO TERÁN COLLANTES	\$ 15.000,00
	DOCUMENTAL	PANAMÁ	PEDRO SANTIAGO ORELLANA ROLDÁN	\$ 30.000,00
POSTPRODUCCIÓN LARGOMETRAJE FICCIÓN- DOCUMENTAL - ANIMACIÓN	DOCUMENTAL	GUAÑUNA	DAVID GUSTAVO LASSO ALVEAR	\$ 43.007,00
	DOCUMENTAL	LEYENDA DE TAYOS	CARLOS AUGUSTO ANDRADE URGILÉS	\$ 30.882,00
	DOCUMENTAL	EL DÍA QUE ME CALLÉ	ISABEL DÁVALOS ESPINOSA	\$ 50.500,00
PRODUCCIÓN DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	¿QUIÉN MATÓ A MI PADRE?	ROSA MARÍA DE LOURDES ENDARA TOMASELLI	\$ 48.500,00
	DOCUMENTAL	CASAS MUERTAS	EDGAR PATRICIO ANDRADE CHAVEZ	\$ 70.000,00
	DOCUMENTAL	BARAJAS	PEDRO SANTIAGO ORELLANA ROLDÁN	\$ 70.000,00
	FICCIÓN	EL REZADOR	TITO TOMÁS JARA HURTADO	\$ 100.000,00
PRODUCCIÓN FICCIÓN	FICCIÓN	LA PIEL PULPO	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 100.000,00

		FICCIÓN	ALUCINA	SARA NORA ISABEL	\$ 100.000,00
		FICCIÓN	ALGORITMO	JOSÉ ROGERIO MONCAYO ENRÍQUEZ	\$ 100.000,00
	PRODUCCIÓN/ POSTPRODUCCIÓN/ DISTRIBUCIÓN - COMUNITARIO	NA	VITIUM	OMAR ESTEBAN VERGARA UTRERAS	\$ 38.000,00
		NA	SACHA MANCHI / SOMOS SELVA	ANDREA LORENA SALAS RECALDE	\$ 37.000,00
		NA	ATUCUCHO: EL RINCÓN DEL LOBO	EMILIO JOSÉ BERMEO DONOSO	\$ 35.000,00
		NA	LA KURIKINKA	AMANDA CUMANDÁ TRUJILLO RUANO	\$ 35.000,00
		NA	MINKA AUDIOVISUAL	SEGUNDO ALBERTO MUENALA PINEDA	\$ 37.000,00
	PROMOCIÓN - DISTRIBUCIÓN	DOCUMENTAL	SIGUIENTE ROUND	ERNESTO ANDRÉS YTURRALDE TORRES	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	MUERTE EN BERRUECOS	GONZALO PONCE LEIVA	\$ 10.000,00
		FICCIÓN	MONTEVIDEO	PAÚL SANTIAGO VENEGAS SALAZAR	\$ 10.000,00
TOTAL 2018					\$ 1.300.889,00
2019	PRODUCCIÓN LARGOMETRAJE DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	CONTACTO EN EL MINITRACK	CAMILO HERRERA DOUKH	\$ 60.000,00
		DOCUMENTAL	EL MOVIMIENTO DE LAS COSAS	EMMANUEL PIERRE BLANCHARD MORA	\$ 60.000,00
		DOCUMENTAL	NUNKUI	SANDRA ISABELA PARRA PUENTE	\$ 45.000,00

	DOCUMENTAL	OZOGOCHÉ	JOSEPH ALBERT HOULBERG SILVA	\$ 45.000,00
PRODUCCIÓN LARGOMETRAJE FICCIÓN	FICCIÓN	HUAQUERO	JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ	\$ 100.000,00
	FICCIÓN	EL NIÑO PROBETA	TITO TOMÁS JARA HURTADO	\$ 100.000,00
	FICCIÓN	VIEJOS MALDITOS	IVONNE ELIZABETH CAMPOVERDE SALTOS	\$ 100.000,00
PRODUCCIÓN DE CORTO ANIMADO	ANIMACIÓN	DES-COMPOSICIÓN	GRACE DOMÉNICA GUARDERAS ROMERO	\$ 30.000,00
	ANIMACIÓN	LUCKY'S BRAVE SUNSHINE	JUAN FERNANDO TERÁN COLLANTES	\$ 30.000,00
PRODUCCIÓN DE BIBLIA DE LARGO ANIMACIÓN O SERIE	SERIE DE ANIMACIÓN (BIBLIA DE ANIMACIÓN)	LOS ELEMENTALES DE IKIANÁ	SEBASTIÁN ALEJANDRO BENALCÁZAR VEGA	\$ 15.000,00
	SERIE DE ANIMACIÓN (BIBLIA DE ANIMACIÓN)	TIMBATU	DANIEL ESTEBAN JACOME MUÑOZ	\$ 15.000,00
NUEVOS MEDIOS	SERIES WEB	EL BOSQUE DE SHIRO	CARMEN JOHANNA LÓPEZ TUMBACO	\$ 15.000,00
	SERIES WEB	FANTASTIC SEXSHOP	DANIEL ESTEBAN JACOME MUÑOZ	\$ 15.000,00
	OTROS FORMATOS	EL PRINCIPITO Y EL ZORRO DE LOS ANDES (LIBRO INTERACTIVO)	DANIEL ALEJANDRO YÉPEZ BRITO	\$ 12.000,00
	OTROS FORMATOS	CORAZÓN HACKEADO	WILLIAM DAVID LUCIO BURGOS	\$ 12.000,00
ESCRITURA DE GUIÓN	ANIMACIÓN	KIKUYO	VINICIO FABIÁN GUAMANÍ ALDAZ	\$ 9.000,00

	DOCUMENTAL	EL AMOR Y OTRAS TRAGEDIAS	LILA PENAGOS HERRERA	\$ 9.000,00
	DOCUMENTAL	SALVARSE EN EL RELÁMPAGO	LUIS ANDRÉS CAÑIZARES SOLIZ	\$ 9.000,00
	DOCUMENTAL	LA MAR	MARÍA ALEJANDRA ZAMBRANO MURILLO	\$ 9.000,00
	DOCUMENTAL	COMO EN LOS TIEMPOS DE ANTES	NANCY GABRIELA BURNEO SALAZAR	\$ 9.000,00
	DOCUMENTAL	MOKAWA	PAOLA SARAHÍ ECHEVERRÍA COELLO	\$ 9.000,00
	DOCUMENTAL	PÁJAROS EN LA CABEZA	SAMANTA XIMENA YÉPEZ NAVEDA	\$ 9.000,00
	FICCIÓN	EL DÍA EN EL QUE CASI FUIMOS CAMPEONES	CARLOS ALBERTO QUITO RODRÍGUEZ	\$ 9.000,00
	FICCIÓN	NO QUIERO NOMBRAR LA MUERTE	PAVEL ÁLVARO QUEVEDO ULLAURI	\$ 9.000,00
	FICCIÓN	EL CONSUELO	JULIO STEFANO IBARRA MENDOZA	\$ 9.000,00
PRODUCCION / POSTPRODUCCIÓN / DISTRIBUCIÓN COMUNITARIO	-	WARMIKUNA	ANDREA LORENA SALAS RECALDE	\$ 40.000,00
	-	EL CUIDADOR DEL BOSQUE	PABLO RAÚL JUELA GUAMÁN	\$ 40.000,00
	-	ENCUENTROS CON EL CINE - TERCERA EDICIÓN (HUANCADOC)	MARÍA ISABEL RODAS LEÓN	\$ 40.000,00
	-	HILOS EN PARTO: PROYECTO DE ANIMACIÓN DOCUMENTAL COMUNITARIA EN SANTA BÁRBARA, COTACACHI-ECUADOR	CARLINA LUCIA DERKS BUSTAMANTE	\$ 40.000,00

		-	LA HISTORIA DE NUNKUI	MIRTA VERENICE BENÍTEZ ACOSTA	\$ 40.000,00
PROMOCIÓN Y DISTRIBUCIÓN	FICCIÓN	LO INVISIBLE	JAVIER ANDRÉS ANDRADE MORALES		\$ 10.000,00
	DOCUMENTAL	CUANDO ELLOS SE FUERON	NHORA SALGADO VEJARANO		\$ 10.000,00
	FICCIÓN	SUMERGIBLE	ANDRÉS ALFREDO LEÓN LEÓN		\$ 10.000,00
	FICCIÓN	GAFAS AMARILLAS	EMMANUEL PIERRE BLANCHARD MORA		\$ 10.000,00
	FICCIÓN	UIO: SÁCAME A PASEAR	MICAELA RUEDA ARAUJO		\$ 10.000,00
DESARROLLO DE LARGOMETRAJE FICCIÓN O DOCUMENTAL	DOCUMENTAL	MI PAPÁ ES UN CUENTO	NORA ISABEL SARA		\$ 14.000,00
	DOCUMENTAL	SHELL: TIERRA DE CAMPEONES	DANIEL ALEJANDRO YÉPEZ BRITO		\$ 14.000,00
	DOCUMENTAL	ESTANCIA CORTA	INÉS CAMILA LARREA ENDARA		\$ 12.680,00
	DOCUMENTAL	INCERTIDUMBRE	IGOR MIGUEL GUAYASAMÍN CRESPO		\$ 14.000,00
	FICCIÓN	LOS DESECHABLES	ANDRÉS ALFREDO LEÓN LEÓN		\$ 20.000,00
	FICCIÓN	CONEJO ANGORA	JOSEPH ALBERT HOULBERG SILVA		\$ 20.000,00
	FICCIÓN	SANGRE DE JAGUAR	CARLOS AUGUSTO ANDRADE URGILÉS		\$ 20.000,00
	FICCIÓN	LA FIEBRE	JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ		\$ 20.000,00

		DOCUMENTAL	EL DÍA QUE ME CALLÉ	ISABEL DÁVALOS ESPINOSA	\$ 42.500,00
		DOCUMENTAL	EL INTÉRPRETE	JOSEPH ALBERT HOULBERG SILVA	\$ 42.500,00
	POSTPRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN - DOCUMENTAL - ANIMACIÓN	DOCUMENTAL	UN PORTAL	SUSANA FABIOLA AGUILAR MONTESINOS	\$ 32.212,00
		FICCIÓN	SEMILLAS DE LUCHA	SEGUNDO ALBERTO MUENALA PINEDA	\$ 33.634,00
		FICCIÓN	SANSÓN	LUCÍA FERNANDA ROMERO PAZ Y MIÑO	\$ 30.000,00
	PREMIO NACIONAL	Festival	Premios Colibri	N/A	\$ 30.000,00
TOTAL 2019					\$ 1.339.526,00