

Cien Años del Cine Ecuatoriano:

notas para una caracterización, periodización y prospectiva del campo cinematográfico nacional.

Christian León¹

Resumen

El cine ecuatoriano, emergente y diverso, ha atravesado cuatro etapas de evolución, alcanzando un estándar técnico que le permite competir internacionalmente, aunque aún enfrenta desafíos en la escritura de guion y actuación. La falta de financiamiento y la reducción del apoyo estatal seguirán siendo obstáculos, lo que hace crucial la participación de actores del sector en la formulación de políticas públicas. La creatividad, la innovación y la coproducción transnacional serán claves para superar limitaciones económicas. La diversidad temática y cultural seguirá siendo un pilar fundamental, mientras que la consolidación del campo audiovisual dependerá de la formación profesional, la institucionalidad y la transformación tecnológica. En el marco del centenario del cine ecuatoriano, se abre la oportunidad de reflexionar sobre su historia y proyectar su futuro dentro de la industria creativa y cultural.

Abstract

Ecuadorian cinema, emerging and diverse, has gone through four stages of evolution, reaching a technical standard that allows it to compete internationally, although it still faces challenges in screenwriting and acting. Lack of funding and reduced government support will continue to be obstacles, making the participation of industry players in the formulation of public policies crucial. Creativity, innovation and transnational co-production will be key to overcoming economic limitations. Thematic and cultural diversity will continue to be a fundamental pillar, while the consolidation of the audiovisual field will depend on professional training, institutionalism and technological transformation. In the context of the centennial of Ecuadorian cinema, there is an opportunity to reflect on its history and project its future within the creative and cultural industry.

Palabras clave

Cine, Ecuador, Emergente, Innovación, Institucionalidad.

Keywords

Cinema, Ecuador, Emerging, Innovation, Institutions.

¹ Docente, investigador y crítico cultural. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son: visualidad, colonialidad y etnicidad; arte contemporáneo y diferencia cultural; medios, memoria y cultura popular. Es autor de los siguientes libros: *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria* (2022), *El oficio de la mirada. La crítica y sus dilemas en la era postcine* (2021), *El museo desbordado. Debates contemporáneos sobre musealidad* (2015), *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010), *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009), *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005). Es profesor invitado en varios programas de posgrado en distintas universidades de América Latina. Actualmente se desempeña como Director del Área de Comunicación y docente-investigador en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). E-mail: christian.leon@uasb.edu.ec

En 2006, el Ministerio de Cultura declaró al 7 de agosto como día del cine nacional tomando como referencia el estreno de la película “El Tesoro de Atahualpa”, dirigida por Augusto San Miguel en 1924. Siguiendo esta línea de tiempo, en 2024 distintas instituciones culturales y académicas conmemoraron el centenario del cine ecuatoriano en honor al estreno del primer largometraje de ficción. La Cinemateca Nacional del Ecuador y La Universidad Andina Simón Bolívar organizaron una muestra y el coloquio: **100 años del cine ecuatoriano**, en mayo; el Festival Kunturñahui y la Universidad Nacional del Chimborazo organizaron el Congreso: **Cine, Memoria y Patrimonio**, en noviembre.

En el contexto de las distintas conmemoraciones, se hace necesario un análisis de la historia, el presente y el futuro de la cinematografía ecuatoriana que permita entenderla, a través de los procesos evolutivos que plantean las continuidades y el análisis arqueológico de las rupturas o discontinuidades históricas. En esta dirección, este ensayo pretende realizar una caracterización actual de nuestra centenaria cinematografía, plantear una breve descripción de sus distintas etapas históricas y finalmente esbozar una visión a futuro.

Hacia una caracterización del cine ecuatoriano

En sus cien años de vida, la cinematografía ecuatoriana ha sufrido múltiples trasmutaciones y adaptaciones que, en su conjunto, describen una lenta transformación de sus prácticas, instituciones, discursos y estéticas que pueden ser descritas a través del paradigma evolutivo (Scolari 2024). A pesar de ello, son visibles ciertos tiempos de variación heterogénea que no pueden ser narrados bajo la idea lineal de progreso tecnológico (Zielinski 2012). Es por esta razón que un abordaje sincrónico y diacrónico de la actualidad y la historia del cine ecuatoriano exigen abordar la singularidad tecnológica, cultural, política y social del campo cinematográfico.

Entender el campo cinematográfico en Ecuador en el siglo XXI implica comprender los cambios históricos que han desembocado en el ordenamiento actual de las instituciones, las prácticas y los discursos. A pesar de su constante variación, el campo cinematográfico ecuatoriano expresa un conjunto de características que están moduladas por las condiciones culturales, tecnológicas, industriales profesionales y educativas. En la actualidad hay un conjunto de factores que explican el contexto del cine ecuatoriano, entre los cuales podemos mencionar: crisis del modelo industrial y la emergencia de nuevos formatos de producción y distribución; el cuestionamiento de la idea del cine nacional entendida como una totalidad incuestionable, la expansión de las fronteras de lo cinematográfico que incluyen nuevas tecnologías; la crítica de los discursos de la identidad y la explosión de diferencias culturales, sexuales, generacionales; la destotalización del campo del cine que ha planteado la emergencia de múltiples agentes, empresas y estéticas; la crisis de formas de financiamiento basadas en el fomento estatal o la inversión privada.

Estos factores han generado una trasmutación de las prácticas, los discursos y las instituciones cinematográficas, planteando una reorganización del campo del cine que adquiere características inéditas, que prefiguran su forma de ser en lo que va del presente siglo. En esta búsqueda de definir esta novedad describimos al cine ecuatoriano a través de cinco características: a) Emergente b) Pequeño c) Diverso d) Transfronterizo e) Recursivo.

1. Durante el siglo XX, en Ecuador no existieron instituciones, leyes ni recursos estatales destinados a estimular la actividad cinematográfica (León, Ecuador 2010, 406). Distintos proyectos para una normativa de cine fueron planteados desde 1979; sin embargo, la primera ley de fomento a la producción cinematográfica se aprueba en el año 2006. Como consecuencia, a lo largo de la historia, la producción cinematográfica se transformó en una actividad privada de mucho riesgo financiero, considerando que el mercado fílmico es reducido.

La realización de películas fue motivada por *la audacia y la pasión individual* como escribe Jorge Luis Serrano (2001, 20). La historia del cine nacional tiene varios momentos de auge, seguidos de largos años de total ausencia de producción; razón por la que Wilma Granda plantea que *el signo del cine ecuatoriano ha sido su intermitencia* (Granda, Cine silente en Ecuador 1995, 6).

Es solo a partir de 2006 que el Estado interviene en el fomento a la producción cinematográfica, con lo cual es posible una producción anual sostenida de largometrajes, y el cine ecuatoriano empieza a ser caracterizado a nivel nacional e internacional como una cinematografía emergente. Siguiendo a Raymond Williams, podemos entender por emergente, *aquellas nuevas prácticas, nuevos significados y valores, nuevas relaciones que se crean continuamente* (Silva y Raurich 2010). Muchos procesos, que en otros países se dieron paulatinamente a lo largo del siglo XX, se condensan en el cine ecuatoriano en unas pocas décadas, generando un efecto de emergencia que ha sido reconocido como “mini-boom” (Miño Puga 2023, 43).

2. La cinematografía ecuatoriana puede ser caracterizada como *un cine de pequeña escala*, si consideramos que integra obras de *sectores audiovisuales independientes, en gran medida fuera del radar cinematográfico y de bajo presupuesto* (León, Coryat y Zweig 2025). Por la intermitencia de su historia y la ausencia de una industria, la cinematografía nacional ha desarrollado modelos de mucha innovación y baja inversión. Incluso las películas de mayor presupuesto –frecuentemente coproducidas con otros países– son proyectos modestos si las comparamos con la magnitud de las grandes producciones de Argentina, Brasil o México.

El impulso de las nuevas tecnologías, la crisis del financiamiento privado y estatal, así como el desarrollo de producciones audiovisuales locales, impulsaron la construcción de modelos productivos de pequeña escala, capaces de tener repercusiones a nivel nacional e internacional. Sin embargo, la caracterización de una cinematografía como “pequeña” alude no solamente a aspectos cuantitativos sino a una cualidad relacionada con la construcción de discursos locales, estéticas minoritarias relacionadas con comunidades y públicos específicos, más que con la idea de una industria mayor asociada a una idea de nación homogénea.

3. Si algo caracteriza al cine nacional en el siglo XXI es su diversidad cultural, estilística, discursiva y comunicacional en el campo de la creación: los géneros, los estilos y las culturas. Como lo ha planteado Camilo Luzuriaga, a lo largo del siglo XX, *nación y modernidad [...] operaron de manera orgánica en y con el aparato del cine* (Luzuriaga 2023, 184).

Este espíritu modernizante y nacional del cine se fundamentó en una concepción homogenizante de la identidad, que invisibilizó y mal representó la pluralidad de espectros que configuraron la ecuatorianidad. Paulatinamente, a partir de los años 90, se produce un retorno de lo reprimido en la pantalla, que permitió el apareamiento de la diversidad regional, étnica, cultural, sexo-genérica, etaria y estética.

En esta dirección, Coryat y Zweig plantean que *El carácter plurinacional del Nuevo Cine Ecuatoriano abarca no solo a los oficialmente denominados pueblos y nacionalidades del Ecuador, sino también a otras identidades regionales que no tienen ese reconocimiento oficial, así como a otras expresiones locales del mestizaje* (Coryat y Zweig 2019, 9).

Dentro de la cinematografía ecuatoriana conviven expresiones como: cine de autor, cine de género, cine experimental; los cines regionales de distintas geografías de país, el audiovisual de pueblos y nacionalidades, el cine bajo tierra o guerrilla, los cines comunitarios. De ahí que sostengamos que uno de sus rasgos característicos es la diversidad.

4. El campo cinematográfico está sobre determinado por un conjunto de intercambios permanentes con otras cinematografías y actores, más allá de las fronteras nacionales, tanto a nivel de la producción, distribución, consumo y la cultura cinematográfica. En este sentido es una cinematografía nacional transfronteriza que mantiene fluidas relaciones con otras industrias, cinematografías, instituciones y discursos a nivel internacional.

Por esta razón, María Fernanda Miño sostiene que *el cine ecuatoriano define su especificidad nacional a través de su naturaleza transnacional, combinando la política cinematográfica, las formaciones de cánones históricos y una herencia regional compartida* (Miño Puga 2023, 53).

En la misma dirección, Geovanny Narváez planteó que el cine ecuatoriano reciente se circunscribe dentro de las denominadas *poéticas cinematográficas transnacionales*, ya que presenta *desde la imagen, y sus modos de producción, circulación y recepción, formas de transnacionalidad cinematográfica* (Narváez 2021, 79).

La influencia de estéticas globales, la coproducción internacional, los sistemas de escuelas, fondos y festivales, las plataformas de distribución y consumo globales, la piratería audiovisual transnacional, las audiencias nacionales en diáspora prefiguran la naturaleza transfronteriza del campo cinematográfico ecuatoriano, que combina referencias culturales locales con lenguajes y formas de producción globales.

5. El campo cinematográfico nacional muestra un ímpetu creativo que ha logrado plasmarse a pesar de las restricciones técnicas, profesionales y económicas. *Si algo caracteriza al cine ecuatoriano es su impulso por crear a pesar de las limitaciones financieras e industriales, a través de múltiples modelos y estéticas* (León 2017, 13).

En esta línea de reflexiones, al estudiar el cine de bajo presupuesto hecho en Ecuador, Carolina Sitnisky encuentra un íntima relación entre creatividad y precariedad (Sitnisky 2018). Desde las primeras películas de ficción de Augusto San Miguel, pasando por los filmes musicales de Alberto Santana y Francisco Diumenjo, y el cine de la generación del ochenta, hasta las películas actuales de cine guerrilla o experimentaciones contemporáneas, encontramos una marcada huella de la recursividad.

Distinguimos al cine ecuatoriano como un cine recursivo, en virtud de las innovadoras formas que ha tenido para articular discursos en un contexto caracterizado por la dependencia tecnológica, las limitaciones de la industria, la falta de profesionalización y el colonialismo cultural.

Siguiendo el “Manifiesto de cine recursivo”, impulsado por Miguel Urrutia, nos referimos a aquellas expresiones audiovisuales de calidad y bajos recursos que aprovechan las innovaciones tecnológicas, la creatividad y el talento para ponerlas, suplir ausencia de financiamiento en búsqueda de un productos impactantes y exitosos (Cine Recursivo 2025).

En el actual momento de desarrollo del cine ecuatoriano encontramos muestras de esta recursividad en la presencia de métodos de trabajo locales, modelos flexibles de producción, la creciente profesionalización y el impulso a la creatividad e innovación.

Etapas históricas del cine ecuatoriano

Una vez caracterizada la particularidad del campo cinematográfico actual, queremos trazar algunos elementos para una periodización de la historia del cine nacional, tomando en cuenta continuidades y rupturas que cuestionen una concepción lineal del progreso tecnológico. Para desarrollar una periodización basada en las condiciones sociales, culturales, institucionales y tecnológicas, que permiten la emergencia de prácticas y discursos, seguimos el concepto de “formaciones discursivas”, planteado por Michel Foucault (1997).

Cada uno de los 4 grandes periodos que proponemos es una formación discursiva caracterizada por un conjunto de discontinuidades, que nos permiten observar nuevos objetos, modalidades enunciativas, estrategias y conceptos dentro del campo cinematográfico ecuatoriano. Estos periodos permiten advertir la emergencia de nuevos filmes, temas y discursos surgidos a partir de contextos y lugares de enunciación emergentes, que estructuran diferentes maneras de producir y consumir cine en la línea de la arqueología de los medios y las artes, planteado por Zielinski (2012).

Desde este andamiaje conceptual, es posible definir cuatro grandes etapas:

a) Primer periodo (1906 a 1966)

Inicia con los registros rodados en el país, realizados por Carlo Valenti en 1906, y cierra con el estreno de la película “En la mitad del mundo” (1963), de Roman Pereira.

Este largo periodo, que abarca la primera mitad del siglo XX, marca el inicio de la cultura cinematográfica en el país, con el establecimiento de las primeras cadenas de cine en Quito y Guayaquil, el apareamiento de empresas exhibidoras y distribuidoras, y el accidentado arranque de la producción de cine nacional. Este periodo es testigo de lo que Wilma Granda denominó como una “pequeña edad de oro” del cine nacional, momento caracterizado por la producción de noticieros, revistas y documentales, y el estreno de las primeras películas de ficción en géneros de aventura, melodrama, musical y comedia (Granda 1995).

Entre los noticieros que se produjeron en este período, destacamos: “Gráficos del Ecuador” (1921), de Ambos Mundos; “Actualidades quiteñas” (1924), de Ecuador Film y Co.; “Ecuador, Noticiero” (1929), de Ocaña Film; entre otros. En el campo del documental se produjeron destacados filmes como: “Honras funerales del general Eloy Alfaro” (1921) y “Fiestas del Centenario de Quito” (1923), de Ambos Mundos; y “Los invencibles shuaras del Alto Amazonas” (1927), de Carlos Crespi, primera película etnográfica rodada en la Amazonía Ecuatoriana. Finalmente, son dignos de mención, los primeros ejercicios de cine argumental, entre los cuales destacamos: “El tesoro de Atahualpa” (1924) y “Un abismo y dos almas” (1925), de Augusto San Miguel; “Guayaquil de mis amores” (1930), de Francisco Diumenjo; “Mariana de Jesús, azucena de Quito” (1959), de Paco Villar.

Siguiendo el modelo del ciclo vital de los medios, planteado por Scolari (2024), este periodo muestra una fase de emergencia del cine, como nuevo medio que rápidamente se adapta a la cultura urbana. La distribución y exhibición cinematográfica se convierte en la forma predominante en el contexto de la emergencia de la consolidación de la industria del espectáculo y los nacientes emporios de la comunicación, mientras que la producción cinematográfica avanza como mecanismo de promoción gubernamental y la afirmación del relato nacional. En este contexto, las clases medias y las élites adoptan el espectáculo cinematográfico como mecanismo de modernización y afirmación de la nación.

b) Segundo periodo (1966-1989)

Arranca con la fundación del Cine Club Universitario (1966), a cargo de Ulises Estrella, y termina con el estreno de la película “La Tigra” (1989), de Camilo Luzuriaga.

Este periodo está marcado por la presencia gravitante de la Revolución cubana y el giro hacia la izquierda de la intelectualidad latinoamericana, que tiene su punto culminante con la caída del muro de Berlín. Durante este periodo, se produce la emergencia del cineclubismo (López, 2021), aparece la primera generación de cineastas ecuatorianos (Serrano, 2011), se crean instituciones gremiales y de preservación como son la Asociación de Cineastas del Ecuador (1977), y la Cinemateca Nacional (1981) (De la Vega 2016). El cine que se realiza entonces está caracterizado por su factura artesanal, compromiso político y orientación estética influenciada por el realismo social, el costumbrismo y el indigenismo (León 2010, 406).

Se mantiene la presencia del género documental con películas como: "Otavalo, tierra mía" (1967), de Gustavo Nieto; "Los hieleros del Chimborazo" (1980), de Gustavo e Igor Guayasamín; "Boca del lobo, Simiatug" (1982), de Raúl Kahlifé; entre muchas otras. Adicionalmente, se consolida el cine de ficción con un marcado acento en el realismo social, por ejemplo: "Una araña en el rincón" (1982), de Edgar Cevallos; "Nuestro juramento" (1984), de Alfredo Gurrola; "Mi tía Nora" (1982), de Jorge Prelorán; "La Tigra" (1989), de Camilo Luzuriaga. Aunque se realizaron pocas comedias, en este periodo, destaca la emblemática: "Dos para el camino" (1980), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo.

En estos 23 años, aproximadamente, se puede percibir un afianzamiento del campo cinematográfico en el fortalecimiento de su institucionalidad y, sobre todo, mediante la legitimación de la actividad cinematográfica en diálogo con la cultura letrada y la intelectualidad. El cine entra en una relación con la literatura, las artes, el pensamiento social y los movimientos culturales del momento; abraza los ideales de denuncia y transformación social; y, a través de esta nueva relación, adquiere un estatus y una legitimidad inédita, que lo ubica más allá del simple entretenimiento.

c) Tercer periodo (1990-2006)

Inicia con el estreno de la película "Sensaciones" (1991), de Juan Esteban y Viviana Cordero, y la emergencia del movimiento indígena como sujeto político, y cierra con la aprobación de la Ley de Fomento Cinematográfico (2006) que dota de un estímulo sin precedentes al campo del cine.

En este periodo se produce un avance en la profesionalización, a partir de la fundación las primeras carreras universitarias en creación audiovisual, y surge una nueva generación de cineastas alejada del compromiso político y el nacionalismo, denominada, por Gabriela Alemán (2011), como "joven cine ecuatoriano". La producción y el consumo cinematográficos sufren transformaciones por las tecnologías digitales y la globalización, y emerge el video indígena como estrategia de descolonización del campo audiovisual.

Se desarrollan filmes de cine-arte entre los cuales están: "Entre Marx y una mujer desnuda" (1996), de Camilo Luzuriaga; y "Sueños en la mitad del mundo" (1999), de Carlos Naranjo. Se estrenan *thrillers* de carácter social como: "Ratas, ratones y rateros" (1999), de Sebastián Cordero; "Fuera de Juego" (2002), de Víctor Arregui; "La navidad de Pollito" (2004), de William León. Junto a estos, se cultiva el drama de carácter intimista, entre ellos: "Alegría de una vez" (2001), de Mateo Herrera; "Esas no son penas" (2006), de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade.

Periodo que marca una fuerte transformación respecto del anterior, poniéndonos al frente uno de esos *puntos de inflexión cuantitativa en el desarrollo continuo* de la historia mediática, según lo ha planteado Zielinski (2012, 41). Esta inflexión está determinada por las transformaciones tecnológicas, producidas por la digitalización de la producción

y la exhibición cinematográfica, así como la emergencia de una nueva generación de cineastas formados en academias, educados en una cultura visual globalizada y sensibles a la diversidad cultural. Y permite la emergencia de nuevos actores, formas de trabajo y estéticas que transforman decisivamente las relaciones y la legitimidad en el campo del cine ecuatoriano.

d) Cuarto periodo (2006-2025)

Nos remite a los sucesos posteriores a la aprobación de la Ley de Fomento Cinematográfico y creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), en 2006.

En este periodo, se produce un incremento de la cantidad y calidad de las producciones, prolifera el modelo de coproducción internacional, se produce una diversificación de temas y géneros (Jaramillo 2020). Se abren nuevas plataformas de exhibición para el cine nacional, se inicia un proceso lento y paulatino de internacionalización del cine ecuatoriano, se instala en el campo cinematográfico una presencia importante de mujeres cineastas (Mancero 2013) y, finalmente, despunta el cine popular (Alvear y León 2009), así como el video indígena (Gómez 2014).

Se producen los documentales más destacados del cine nacional (León 2022), entre ellos: "Con mi corazón en Yambo" (2011), de María Fernanda Restrepo; "La muerte de Jaime Roldós" (2013), de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera; y, más recientemente "Ozogoche" (2024), de Joe Houlberg.

Se desarrollan géneros cinematográficos como la comedia: "A tus espaldas" (2010), de Tito Jara; "Prometeo deportado" (2010), de Fernando Mieles; "Más allá del mall" (2010), de Miguel Alvear; "Dedicada a mi ex" (2019), de Jorge Ulloa.

Proliferan películas de acción como: "El ángel de los sicarios" (2012), de Fernando Cedeño; "Mala noche" (2019), de Gabriela Calvache; "Sumergible" (2020), de Alfredo León; entre otras.

Se estrenan notables películas de carácter contemplativo como: "Silencio en la tierra de los sueños" (2013), de Tito Molina; "Alba" (2016), de Ana Cristina Barragán; "Al Oriente" (2021), de José María Avilés.

Esta época plantea la consolidación del campo cinematográfico nacional y su visibilidad internacional, marca una acelerada evolución signada por las políticas públicas y el fomento estatal (Larrea 2017). La profesionalización y la inversión estatal en publicidad y comunicación generan la expansión de la industria audiovisual.

Es en ese momento cuando más filmes se producen anualmente, llegando a la cifra récord de 16 en 2014. Sin embargo, el periodo está marcado por dos fuertes tensiones: la consolidación del cine en un momento de explosión de las nuevas tecnologías y la

presencia de políticas públicas progresistas, en el contexto de una neoliberalización de los circuitos de exhibición.

Siguiendo el esquema de evolución de los medios, planteado por Carlos Scolari (2024), este sería un momento de afianzamiento y “dominación” del cine en el campo de la cultura y las artes, que muestra una “adaptación” del medio al nuevo contexto transmedial y multiplantalla que empieza a primar en la cultura visual ecuatoriana. La segunda tensión ha sido descrita con precisión por María Fernanda Miño, quien sostiene: *En la encrucijada entre la dependencia estatal y los intereses corporativos, los cineastas locales también tendrían que soportar las tensiones y fricciones que ambos sistemas de validación exigen* (2023, 41).

Elementos para una prospectiva

El estudio de la configuración actual del campo cinematográfico, así como las distintas etapas de la historia de este, nos permiten tener los elementos necesarios para trazar una mirada prospectiva que nos permita proyectar escenarios futuros. El siglo XXI nos reveló un cine ecuatoriano emergente, pequeño, diverso, transfronterizo y recursivo que atravesó por 4 etapas históricas de evolución y saltos cualitativos. Sobre la base de estos procesos, nos aventuramos a esbozar seis líneas diagramáticas que pueden perfilar el futuro del campo cinematográfico nacional.

1. El campo cinematográfico ecuatoriano ha conseguido un estándar técnico y profesional, uno de sus puntos fuertes y genera las condiciones necesarias para la creación de obras de alta factura, y permiten la circulación a nivel internacional. En términos de realización técnica de la imagen y sonido, el cine ecuatoriano no pide favor a las industrias de los países vecinos (nos quedan aún pendientes el perfeccionamiento de trabajo actoral y la escritura de guion). Esta condición augura un escenario esperanzador que antes no existía.
2. La escasez de recursos financieros, así como reducción del fomento estatal van a seguir marcando el desarrollo del campo. Considerando la crisis económica por la que atravesamos, la regresión en términos de derechos culturales y políticas públicas, y el estancamiento de las industrias creativas post-covid, el financiamiento continuará siendo uno de los grandes desafíos para la producción de cine en el país.
3. La participación de los actores del sector, en procura de políticas públicas que estimulen la inversión pública y privada, en todos los momentos de la cadena de valor cinematográfico, será decisiva. Recordemos que los dos grandes momentos de ampliación de la producción (el auge del cortometraje en los años ochenta y boom de largometrajes en la segunda década del siglo actual) fueron producto de la acción concertada de asociaciones y gremios que lograron regulaciones favorables para el fomento cinematográfico.

4. Las formas alternativas de producción, basada en la innovación y la creatividad, así como los circuitos transnacionales de creación y coproducción, van a jugar un papel fundamental para crear un cine de calidad con bajos recursos. Las producciones pequeñas y recursivas que suplan la escasez de recursos con innovación tecnológica, creatividad y talento van a ser indispensables. La participación en fondos, laboratorios, festivales y mercados internacionales van a ser más necesarias que nunca.
5. La diversidad temática, estilística y cultural de nuestro campo cinematográfico seguirá siendo nuestro mejor potencial para expresar la pluralidad de formas de ser, pensar y actuar de nuestra realidad. Desde esa diversidad, se hará posible la creación cinematográfica –considerando nuestra condición local y periférica– como un aporte al cine global.
6. Por la ampliación del campo audiovisual, los procesos de formación universitaria, el incremento de la profesionalización, el desarrollo de la institucionalidad, la transformación tecnológica y las luchas de los actores organizados, tenemos la certeza de que el campo cinematográfico nacional va a consolidarse a pesar de la crisis económica, política y social.

La conmemoración del centenario del cine ecuatoriano es una oportunidad para reflexionar sobre las características particulares que lo definen, recapitular retrospectivamente sobre sus umbrales históricos de variación e irrupción, y pensar prospectivamente sobre sus posibilidades de futuro. Los cien años del cine nacional, más allá de la simple conmemoración, nos exigen investigar y conocer la historia y los desafíos actuales de nuestra cinematografía, como parte medular de la industria creativa y sistemas de la cultura.

Bibliografía

- Alemán, Gabriela. 2011. «Joven cine ecuatoriano.» En *Diccionario de Cine Iberoamericano. España, Pirtugal y América*, 273-274. Madrid: SGAE.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Cine Recursivo. 2025. *Manifiesto de Cine Recursivo*. Último acceso: 2025. <https://cinerecursivo.com/>.
- Coryat, Diana, y Noah Zweig. 2019. «Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional.» *Pos(t)* (USFQ) 5: 70-101.
- De la Vega, Paola. 2016. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006*. Quito: Gescultura.
- Foucault, Michael. 1997. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gómez, Rocío. 2014. *Proceso de construcción de un cine diferente: cine indígena en el Ecuador*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Granda, Wilma. 1995. *Cine silente en Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jaramillo, Angie. 2020. *Coordenadas desde el género: Tendencias narrativas del cine ecuatoriano de ficción de 1999 a 2019*. Trabajo de titulación para Licenciatura en Comunicación Social, Guayaquil: Universidad Católica Santiago de Guayquil.
- Larrea, Camila. 2017. «Políticas públicas: su influencia en las dinámicas de producción y consumo de cine ecuatoriano (2006-2016).» *Inmóvil* 3 (2).
- León, Christian, Diana Coryat, y Noah Zweig. 2025. «Teorizar y contextualizar los cines de pequeña escala en la región Andina.» En *Cines de pequeña escala. Nuevas estéticas, prácticas y plataformas en la región Andina*, 6-16. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/El Conejo.
- León, Christian. 2022. *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/El Conejo.
- León, Christian. 2010. *Ecuador*. Madrid: SGAE.
- León, Christian. 2017. «Ficción y realidad en el cine ecuatoriano.» *Fuera de Campo* (Universidad de las Artes) 1 (5): 13-19.
- López, Eliana. 2021. «La muerte de la cinefilia y la vida del Cine Club Universitario en Quito», Tesis de Maestría, Maestría en Antropología Visual, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
- Luzuriaga, Camilo. 2017. «Los géneros del cine ecuatoriano.» *Inmóvil* (INCINE) 3 (2): 1-16.
- Luzuriaga, Camilo. 2023. *Del documental a la ficción. Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/INCINE/La Caracola.
- Mancero, Priscila. 2013. *Mujeres cineastas en Quito. Experiencias de producción y prácticas narrativas*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales con mención Género y Desarrollo, Quito: FLACSO.
- Sitnisky, Carolina. 2018. «Rethinking Contemporary Ecuadorian Cinema», en *The Precarious in the Cinemas of the Americas*, 183-199. Cham: Polgrave Macmillan.
- Miño Puga, María Fernanda. 2023. *Ecuadorian Cinema for the 21st Century*. St Andrews: Palgrave Macmillan.
- Narváez, Geovanny. 2021. «Poéticas cinematográficas nacionales. El caso del cine ecuatoriano reciente (199-2014).» En *El ojo avizor. Diálogos sobre el cine ecuatoriano*, 75-108. Quito: La Caída Editorial.
- Scolari, Carlos. 2024. *Sobre la evolución de los medios. Emergencia, adaptación y supervivencia*. Madrid: Ampersand.
- Serrano, Jorge Luis. 2001. *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Ediciones Acuario.
- . 2011. «Generación de los 80». En *Diccionario de Cine Iberoamericano*, 272-273. Madrid: SGAE.
- Silva, José Pablo, y Valentina Raurich. 2010. «Emergente, dominante y residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973).» *Aisthesis* (47): 64-82.
- Zielinski, Siegfried. 2012. *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes.