

TLC
más que un tratado
de libre comercio

[Faint, illegible text]

Alberto Acosta y Fander Falconí, editores

TLC

más que un tratado
de libre comercio

**Donación de
FLACSO - Sede Ecuador**



FLACSO
EQUADOR



ILDIS

**FRIEDRICH
EBERT
STIFTUNG**

BIBLIOTECA - FLACSO - E C
Fecha: 5 mayo 2005
Categoría:
Procedencia:
Código:
De quién: FLACSO - Ecuador

© De la presente edición:
FLACSO, Sede Ecuador
Páez N19-26 y Patria,
Quito - Ecuador
Telf.: (593-2-) 2232030
Fax: (593-2) 2566139
www.flacso.org.ec

3209
11972

ILDIS-FES
Av. República 500 y Diego de Almagro
Edif. Pucará, 4to. piso
Telf.: (593-2) 2562103
Fax: (593-2) 2504337
www.ildis.org.ec

ISBN: 9978-67-096-3
Diseño de portada e interiores: Antonio Mena
Imprenta: RISPERGRAF
Quito, Ecuador, 2005
1ª. edición: abril, 2005

ILDIS-FES y sus coeditores no comparten necesariamente las opiniones vertidas por los autores ni éstas comprometen a las instituciones a las que prestan sus servicios. Se autoriza a citar o reproducir el contenido de esta publicación siempre y cuando se mencione la fuente y se remita un ejemplar a ILDIS-FES

Índice

Presentación	9
Introducción	
El TLC, desempolvando el cuento del “libre comercio”	11
<i>Alberto Acosta y Fader Falconí</i>	
Primera parte	
La reflexión internacional	
Dos caminos distintos: tratados de libre comercio y procesos de integración	41
<i>Eduardo Gudynas</i>	
Diez años del TLCAN Su impacto en la economía de México	63
<i>Jorge A. Calderón Salazar</i>	
El TLC y la Comunidad Andina	107
<i>Germán Umaña Mendoza</i>	
El Tratado de Libre Comercio entre Chile y Estados Unidos. Un modelo a evitar	133
<i>Claudio Lara Cortés</i>	

Segunda parte
La reflexión desde Ecuador

El tratado de Libre Comercio y el desarrollo humano	167
<i>Juan Ponce</i>	
Libre comercio, pobreza y desigualdad en el Ecuador	175
<i>Rob Vos y Mauricio León</i>	
La competitividad ecuatoriana: problema de fondo sin eco en el TLC	193
<i>Hugo Jácome</i>	
¿Será necesario importar (más) papas para hacer loco? Una reflexión a propósito del TLC	211
<i>Fander Falconí y María Cristina Vallejo</i>	
El empleo: talón de Aquiles del TLC	221
<i>Luciano Martínez</i>	
Acceso a medicamentos y propiedad intelectual en el TLC	231
<i>Iñigo Salvador Crespo</i>	
Las industrias culturales y TLC: ¿es posible una “excepción cultural” ecuatoriana?	245
<i>Mauro Cerbino y Ana Rodríguez</i>	

Industrias culturales y TLC: ¿es posible una “excepción cultural” ecuatoriana?

Mauro Cerbino* y Ana Rodríguez**

El Tratado de Libre Comercio (TLC) entre EE.UU. y Ecuador, Perú y Colombia ha generado discusiones alrededor de algunos temas de interés nacional como son el intercambio de productos de la agricultura y la industria, las patentes (en relación a la problemática de los productos farmacéuticos) y la propiedad intelectual. Estas discusiones no se han dado de modo sostenido y profundo y hemos podido observar que han sido parte de una agenda de preocupaciones expresadas desde ciertas instancias del Estado y sobre todo de algunos grupos de interés, quedando excluida la sociedad civil y la ciudadanía. Sin embargo, el tema de la cultura, aunque esté referido de modo particular a aquel sector en el que se hace patente una valoración comercial y económica como son las “industrias culturales”¹, ha estado prácticamente ausente en los debates que se han dado por parte de las autoridades de gobierno, en las mesas de negociación y en los medios de comunicación. Intentar aportar con algunos temas de discusión en este ámbito es el objetivo de este artículo y no tanto ofrecer respuestas o elaborar propuestas

* Coordinador del Programa de Comunicación de FLACSO-Sede Ecuador

** Crítica y curadora de arte. Profesora de Estética y Teoría del Arte en la Universidad Católica del Ecuador y en la Universidad Central del Ecuador.

1 El término “industria cultural” fue empleado por primera vez por los teóricos de la denominada Escuela de Frankfurt, M. Horkheimer y T. W. Adorno en el libro “Dialéctica de la ilustración” en 1947, para indicar el proceso de reducción de la cultura a mercadería. La industria cultural es definida por los teóricos alemanes como una “fábrica del consenso social”. En general, más allá de esta posición crítica, las industrias culturales se pueden definir como las producciones seriales y comercialización de bienes y servicios para el consumo cultural (disfrute y generación de sentido simbólico) en los ámbitos de la cinematografía, la editorial, los medios de comunicación, la música y las nuevas tecnologías de la información y comunicación.

de cómo enfrentar los términos de la negociación, dado que se precisa desarrollar el debate y no caer en la tentación de saltarse procesos por la aceptación “faralista” de lo inevitable y por la constatación muy discutible de que es necesario llevar a conclusión la negociación lo más rápidamente posible².

La indiferencia frente al tema de la cultura en las negociaciones del TLC

La ausencia del tema de la cultura en las agendas del TLC se explicaría de varias maneras. Primero, por la constatación de que las industrias culturales nunca han sido en el país un tema de debate en función del delineamiento de políticas culturales nacionales, lo que talvez responde a que no se ha podido comprender a fondo ni la valoración económica que se desprende de ciertas “actividades y producciones culturales”, ni (lo que ciertamente es más preocupante) la valoración simbólica referida a los mecanismos de estructuración social y al intercambio simbólico entre sujetos y colectividades que se relaciona a esas producciones y actividades³. La escasa discusión en torno a la cultura ha oscilado entre ubicarla como un bien totalmente intangible, de tipo espiritual (el valor supremo del pueblo, su alma), y una concepción de la cultura como patrimonio, que en un sentido “museográfico” ha sido representada por un conjunto de obras reconocidas como “auténticamente” nacionales en base a criterios históricos y estéticos que no han sido sometidos a debate público. Estos dos polos de la concepción de cultura represen-

- 2 Habría que señalar que en esta coyuntura el TLC aparece para algunos como algo inevitable. Sin embargo, en este artículo no abordaremos esta perspectiva aunque debe quedar claro al menos que ese inevitable pudiese generar una interesante discusión en cuanto sería necesario poder rastrear la lógica económica y política del “imperio” del libre mercado a la que responde la categoría de lo inevitable y su evidente manipulación. La condición de lo inevitable si no se desenmascara puede representar una trampa mortífera para los intereses nacionales porque reduce o hace precipitar las posibilidades de discusión (que son inherentes a toda negociación) y la búsqueda de alternativas en base a consensos amplios y representativos, además porque se acompaña de la convicción de que la negociación ya viene con sus instrucciones de uso establecidas así como las modalidades de participación en ella.
- 3 Los pocos estudios y debates que se han dado sobre el tema de las industrias culturales, sobre todo desde el punto de vista del intercambio simbólico, han estado a cargo de investigaciones en el ámbito universitario. Sin embargo, los resultados de estos estudios no han podido trascender a la opinión pública.

tan una falsa oposición en la medida en que responden a una racionalidad común que es la de excluir - o alejarse de - la problemática de la cultura como espacio de creación de sujetos particulares o de imaginarios sociales y de intercambios simbólicos, y a la vez como campo de batallas ideológicas y de conflictos no siempre reconocidos por el discurso dominante.

Podemos aprovechar la actual coyuntura no sólo para pensar la cultura desde el eje económico, es decir desde el punto de vista de la mercantilización y el negocio, sino para abrir la discusión sobre la cultura como un circuito de creación, producción y circulación de bienes simbólicos, que si bien permite pensar las industrias culturales como un específico sistema adentro de la cultura en sentido general, no hace posible, sin embargo, su asimilación o reducción a los dos términos so pena de correr riesgos importantes que intentaremos señalar en este artículo.

La cultura pensada en las condiciones mercantilistas planteadas por los tratados de libre comercio: importancia de las políticas públicas

Desde el ámbito de intereses económicos y de mercado que es fundamentalmente el que sostiene las negociaciones del TLC, el primer punto del debate se refiere a las condiciones del intercambio de productos culturales entre Ecuador y Estados Unidos que son totalmente desiguales y asimétricas. De este debate deriva, entonces, la pregunta de cómo evitar la invasión de productos norteamericanos y a la vez garantizar las ganancias de las empresas nacionales a partir de las necesidades de servicios que el intercambio genere. Existe además la preocupación por parte de varios sectores de la opinión pública y de algunos intelectuales que, dado que la producción nacional se verá mermada o en algunos casos incluso corre el riesgo de desaparecer, el intercambio desigual se traducirá en la amenaza de una "americanización" de las sociedades de los países andinos, y por ende de una homogeneización de las identidades culturales nacionales.

¿Cuáles son los discursos que sostienen esta preocupación? ¿Dan cuenta de la realidad particular de un país como Ecuador? La historia reciente registra otros ejemplos de procesos de negociación de tratados bilaterales o multilaterales en los que la problemática cultural y la salvaguardia de las identidades nacionales o locales a ella conexas se ha dado con mucha inten-

sidad y que vale la pena repasar brevemente. El primer caso se refiere al Acuerdo de Libre Cambio entre EE.UU. y su vecino Canadá. Es ahí cuando por primera vez el gobierno norteamericano se vio obligado a reconocer la pretensión canadiense de la defensa de su identidad cultural a través de lo que se denominó la cláusula de “exención cultural” que dejaba afuera de la negociación a los bienes culturales producidos por el cine, la radio, las editoriales y las grabaciones sonoras.

El otro ejemplo, ciertamente más ilustre y que da cuenta de una controversia muy profunda, es la negociación del GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio) entre EE.UU. y Europa y sucesivamente en el ámbito de la OMC (Organización Mundial de Comercio que sustituyó al GATT), en la cual Francia lideró entre los países de la Comunidad Europea, la lucha por la denominada “excepción cultural”, versión europea de la anterior canadiense, con la que se pretende salvaguardar la producción audiovisual en el Viejo Continente y reglamentar la circulación de películas norteamericanas. En este caso, a diferencia del canadiense en el cual se decidió que la “cultura” no era materia de negociación, se estableció un mecanismo de regulación del mercado audiovisual a través de la fijación de las llamadas “cuotas de pantalla” para garantizar un porcentaje de transmisión de filmes europeos tanto en las salas de cine como en la televisión.

Es interesante observar, aunque muy rápidamente, que más allá de las diferencias, los dos ejemplos tienen algo en común: muestran claramente la preocupación que algunos países tienen ante la amenaza norteamericana de imponer modelos simbólicos y visiones del mundo, con el argumento “implícito” de que son “universales” o que en todo caso, están supeditados a las “propias y rígidas” leyes del mercado de las cuales la cultura no puede estar exenta si se tiene en cuenta que la única sanción posible y aplicable a un producto cultural debe ser la que establezca un consumidor cualquiera como éxito o fracaso en el mercado⁴.

Ahora bien, el caso de la “excepción cultural” francesa (y en medida menor para los otros países de la Unión Europea) responde a la necesidad ma-

4 Escribire Armand Mattelart: “El nuevo marco global del pensamiento empresarial ha hecho deslizarse el centro de gravedad de las negociaciones internacionales acerca de flujos de datos inmateriales hacia la cúpula del poder tecnopolítico. Este desplazamiento oculta otro: el desplazamiento de la misma definición de “libertad de expresión”. La libertad de expresión de los ciudadanos se halla directamente en competencia con “la libertad de expresión comercial”, presentada como un nuevo “derecho humano””. (Mattelart, A. 1998:94)

nifesta de sostener, por un lado, a su industria nacional del cine que como cualquier otro sector de la economía ocupa a varios miles de empleados y, por el otro, a la “cultura francesa” que plasmada entre otras cosas en la producción audiovisual nacional, corre el peligro de extinguirse si esa producción (y sus correlativos en cuanto a circulación y recepción) es desmantelada.

Regresemos al Ecuador. ¿Existen las condiciones para una “excepción cultural”? Obviamente que sí, pero está claro que no serían las mismas que en el caso francés o canadiense, en cuanto no existe una tradición importante de industrias culturales en el país, ni lo poco que se ha dado en este ámbito (sobre todo en los medios de comunicación) han tenido un “proyecto de país”⁵ de tal forma que nos permitiría hablar, aunque siempre de modo problemático, de una “identidad nacional”. Consideramos que en Ecuador no ha existido un proyecto de país dedicado a pensar la constitución de una identidad nacional a partir de claras elecciones políticas en base al uso “estratégico” de la cultura. Muchos son los ejemplos que sostienen esta afirmación, aquí señalaremos dos: la escasez o casi ausencia de fondos y recursos económicos destinados a fomenrar la producción nacional en ámbitos claves como el cine que puede ser el vehículo para que se discuta de cultura, de imaginarios y problemáticas sociales, y por otra parte, hay que recordar que en Ecuador no existe una ley de cinematografía; la ausencia de planificación estatal en el campo de la cultura se traduce además en la imposibilidad de concebir y viabilizar instancias o trayectos de formación capaces de garantizar y capitalizar las energías creativas de las nuevas generaciones, las que precisamente hablan y se expresan por medio del audiovisual u otras nuevas tecnologías.

Más allá de que la “cultura” no se agota en la producción de las industrias culturales, es evidente que la ausencia de políticas públicas culturales es el dato de mayor registro que tenemos a la hora de discurrir las problemáti-

5 Conocemos el papel que la televisión ha cumplido en la construcción de identidades nacionales en muchos países europeos como son Italia o Francia (no solo a través del fomento de la producción sino a través de canales de Estado, como “arte” o la “RAI”) y en Latinoamérica en el caso de países como México, Brasil o Colombia. Sin embargo, en Ecuador las producciones nacionales son casi inexistentes y los canales de televisión ecuatorianos se preocupan sobre todo de transmitir contenidos que tengan resultados en términos de mercado (es el caso de las franquicias, por ejemplo, y obviamente la publicidad), y se muestran despreocupados en cuanto a pensar en la “identidad nacional”; más bien, muchas veces, se dedican a reproducir estereotipos regionalistas (costa-sierra), o a asimilar formatos de la región como propios (como en el caso de las telenovelas mexicanas, venezolanas, colombianas).

cas que se presentan en este ámbito en relación al TLC. Y esta ausencia nos muestra cuán ilusoria es la pretensión de resistirse a la “americanización” de la sociedad ecuatoriana. El Estado no ha sido capaz ni siquiera de pensar en los mecanismos de reglamentación de la información pública transmitida por los medios de comunicación, logrando solo cuidar el ridículo espacio de propaganda de los gobiernos de turno, sin elaborar políticas de información tendientes a garantizar los derechos básicos del ciudadano y consumidor mediático a tener acceso a una información de calidad.

Entonces ¿qué porcentaje de lo que vemos en la pantalla televisiva o del cine ya tiene la marca de lo “universal o global” norteamericano? ¿Qué tipo de significados pone en circulación la mayoría de la publicidad presente en los canales de televisión ecuatorianos? Y esto sin tener en cuenta que el “pragmatismo” estadounidense tendiente a aprovechar de las potencialidades de las tecnologías digitales, ha producido ya el desbordamiento de las fronteras nacionales, como en el caso de las transmisiones por cable o satélite.

El problema de la asimilación de la noción de “cultura” con la de “industrias culturales”

Queremos retomar brevemente el asunto señalado arriba de los riesgos conexos a la asimilación de la cultura a las industrias culturales. Mencionaremos dos. El primero tiene que ver con que la cultura sea entendida como un ámbito que se presta para ser planificado y traducido en actividades y productos desde una perspectiva eminentemente instrumental, es decir, que responda a las mismas lógicas de los procesos de organización industrial como son la estandarización y la racionalización distributiva necesarias para responder a las exigencias del mercado de masas⁶.

Relacionándolo con este riesgo, es necesario plantear el problema de los derechos de propiedad intelectual o del *copyright* en cuanto a la producción de la cultura. Si en el pasado (junto con el desarrollo de la imprenta) se ha considerado que las empresas debían tener el *copyright* como condición para asegurar la difusión generalizada de obras que de otro modo habría sido

6 Este riesgo, que se hace patente reeditando de algún modo aspectos críticos señalados por la Escuela de Frankfurt, sigue siendo hoy en día muy presente.

imposible hacer llegar a amplios públicos de “consumidores”, hoy es necesario rever esta consideración y volver a reflexionar sobre la importancia del derecho moral del autor en cuanto “creador” de una determinada obra. Es sintomático en este sentido que EE.UU., a distancia de más de cien años, se resista aún a suscribir la Convención de Berna que regula y tutela los derechos morales de autor, defendiendo el principio que la propiedad de una obra reside en el productor que ha financiado la obra y que monopoliza su comercialización, y no en el autor como “creador”.

La intención no es defender aquí la idea ciertamente insostenible (que pertenece a estéticas románticas e idealistas) de un autor como “creador original” capaz de concebir y elaborar una obra *ex nihilo*, sino solamente subrayar el riesgo de que la “creación cultural” pueda ser consecuencia del simple encargo de exclusivos intereses económicos o de otra índole, siempre y de todos modos relacionados con una perspectiva privatista y particular. Está claro que el riesgo es que el *copyright* pueda pasar de ser una condición que garantice la difusión masiva a un control de la producción y comercialización de obras que tengan un determinado contenido.

Este punto nos enlaza con otro riesgo que se presenta cuando asimilamos cultura con industrias culturales. Se puede resumir con la constatación que tiende a ocultar la expresión del poder que acompaña y viabiliza la valoración económica de la cultura. Hay que tener en cuenta que esta valoración es posible por el uso ideológico de la cultura entendido como la generación de contenidos (e imperativos) simbólicos que pretenden dirigirse a constituir imaginarios sociales que se plasman tanto en ciertos consumos culturales propiamente dichos, como en la circulación de ideas que contribuyan a mantener inalterados los intereses políticos y económicos de grupos particulares del poder hegemónico, como es el caso de las grandes corporaciones transnacionales de la comunicación globalizada.

7 Entendemos el uso ideológico de la cultura como “imaginario del gran otro” en el sentido propuesto por Slavoj Žižek (1999). Según él se trataría del modo en el cual el poder redobla fantásticamente el simple hecho de ser sí mismo, de ser el poseedor del orden simbólico.

Desde otro punto de vista García Canelini escribe: “La reestructuración desregulada y transnacional de la producción y difusión de la cultura neutraliza el sentido público de la creatividad cultural, así como el intercambio entre los países latinoamericanos” (García Canelini 2002 : 68).

Formas de resistencia a la homogenización: ¿cómo aminorar el discurso mayor de la cultura?

Pensar en las condiciones para una “excepción cultural” ecuatoriana nos enfrenta a una enorme dificultad que se puede ilustrar de este modo: si asumimos que la cultura puede ser pensada también como “producción cultural” en un sentido mercantil, ligada a una valoración económica, es necesario entonces que el Estado ecuatoriano sea capaz de asumir el reto de fomentar de modo significativo y urgente esa producción. O asumimos, en cambio, que la cultura no es algo que puede ser plasmado en productos y entonces decidimos que no se debe entrar en las negociaciones del TLC. Sin embargo, para ambas posiciones, y más allá de la coyuntura del TLC, se nos presenta el desafío de reflexionar sobre otras formas de usos estratégicos de la cultura con finalidad de “resistencia” a los intentos de manipulación y de homogeneización del discurso y práctica “mayor” del sistema capitalista mundial.

Por “discurso mayor” entendemos el discurso dominante, hegemónico y normalizante de la cultura, que tiende a homogeneizar y a estandarizar los lenguajes desde diferentes aspectos - tanto la música, el cine, la televisión, como la lengua, los imaginarios, y las formas de vida-⁸. En el caso del cine, ese discurso mayor se hace presente en la mayoría de las grandes producciones de Hollywood y está caracterizado por un tipo de lenguaje: una edición rápida y fácil de ser entendida, guiada por una sola perspectiva narrativa, con una fotografía y efectos de tipo espectacular. Este lenguaje sostiene un discurso y un mensaje unívocos, que se presentan en forma afirmativa y no de pregunta o cuestionamiento como lo haría por ejemplo una pluralidad

8 Tomamos los conceptos de mayor y menor de Gilles Deleuze quien plantea el asunto en los siguientes términos: “Es como si fuesen dos operaciones opuestas. Por un lado se eleva a ‘mayor’: de un pensamiento se hace una doctrina, de un modo de vivir se hace una cultura, de un acontecimiento se hace Historia. Se pretende así reconocer y admirar, pero en efecto, se normaliza. Sucede lo mismo con los campesinos de la Puglia (región del sur de Italia, ndt) (...): se les puede dar teatro, cine, televisión. No se trata de llorar el buen tiempo de antes, sino de estar (...) frente a la operación a la que son sometidos, (...), el (...) hecho a sus espaldas para normalizarlos. Se han vuelto mayores. Entonces operación por operación, cirugía contra cirugía, se puede concebir lo inverso: ¿de qué modo ‘aminorar’, de qué modo imponer un tratamiento menor o de aminoración, para liberar, desaprisionar los devenires contra la Historia, las vidas contra la cultura, los pensamientos contra la doctrina, las gracias y las desgracias contra el dogma?” (Deleuze G. y Bene C. 2002.:91, traducción nuestra).

de perspectivas narrativas. Sucede algo parecido con el caso de la lengua, que a pesar de no ser un “producto cultural” guarda una relación íntima con la cultura: aparece pertinente preguntarnos si el inglés es una lengua mayor cuando la comparamos con otras lenguas visto que “se trata de una lengua con fuerte estructura homogénea (estandarización) y centrada sobre elementos y relaciones invariantes, constantes o universales, de tipo fonológico, sinrático o semántico” (Deleuze y Bene 2002:92). Nos preguntamos entonces cómo podemos lograr pensar en estrategias de resistencia a través de la generación de discursos menores y del aminoramiento de los discursos mayores.

Gracias a la excepción cultural, Francia logró dar un impulso significativo a su cine, entendido como un discurso menor frente al cine norteamericano de Hollywood, ya que, si bien la industria cinematográfica francesa, protegida por las políticas de excepción y sostenida por enormes subvenciones del Estado, también “reprodujo” los lenguajes y discursos de Hollywood recreando una pequeña industria local para ese cine mayor, al mismo tiempo fue capaz de generar un espacio autónomo y significativo de creación en el cual se han dado muchas de las obras más importantes del cine francés independiente (de Chéreau, Assayas, Desplechin, entre otros). No solamente la existencia de ese espacio se ha traducido en el impulso fundamental para creaciones cinematográficas ubicadas en territorios diversos del francés como en el caso del cine de Oriente (de Kiarostami, Wong Kar Wai, Kitano) o de América Latina con Walter Salles⁹. Así, vemos que en el caso francés se oponen dos discursos (ambos mayores) y que sin embargo, a la vez, se hace posible crear las condiciones para que se desencadenen operaciones de aminoramiento de “lo mayor” cuando se promueve un cine independiente articulado en torno a realizadores y temas “menores”. Desarrollar estas condiciones ha sido posible gracias a políticas y fondos públicos manejados por el *Centre National de la Cinématographie*.

En el caso ecuatoriano, que como hemos dicho no ha podido contar con condiciones similares en el campo de la cultura, las únicas formas me-

9 Las realizaciones de estos autores han operado como menores, sobre todo durante los años noventa. Actualmente otras formas de lo menor podrían operar de modo más eficaz, mientras aquellas que citamos se transforman en referentes menos “operativos” y por lo tanto podrían volverse mayores. Se trata entonces de insistir sobre el sentido de las obras y lo impropio de esencializar el valor de las producciones culturales de una vez por todas.

nores del discurso cultural que podemos observar son aquellas que se han desarrollado de modo paralelo a los grandes circuitos, es decir a través de estrategias artesanales de producción, a veces contando con estructuras familiares de gestión, de formas piratas de distribución (sobre todo en el caso de la música popular, como la tecnocumbia), otras veces con ciertas producciones mediáticas “alternativas” (como “la Kombi”), o con algunos sectores de las artes plásticas y audiovisuales como los Sapo Inc., los festivales de cortometrajes o de cine casero. Este último, en particular, representa un tipo muy interesante de convocatoria, abierta a todos los que quieran mostrar sus viejas cintas de cine (8, 16, 35mm) y que, filmadas en lo privado, tengan el deseo de volverlas públicas. De este modo, las cintas seleccionadas pueden operar como “menores” en la medida en que tratan de recuperar archivos personales, que de forma “accidental” muestran no solo la mirada propia desde donde filma el autor anónimo, sino un determinado entorno cultural y social que proyecta e inscribe una especie de marca de “lo común” en lo privado y que permite oscilar entre una dimensión intraducible propia del lenguaje, en este caso visual, y los signos fuertes de la cultura de una época, de un entorno y de un lugar particular de enunciación. Este tipo de material filmico nos conduce a reflexionar sobre la importancia de lo cotidiano, de las situaciones micro y de las historias de vida, que en su dimensión fragmentaria es capaz de mostrarnos precisamente el carácter incompleto de toda narración, y de sugerir que cualquier práctica cultural constituye una “metonimia” de esa incompleta narrativa.

Por otro lado, la producción cinematográfica ecuatoriana, aunque escasa, es la que ha contado con mayor apoyo por parte de instituciones públicas (el Municipio de Quito financió el 80% de la película “1809-1810 Mientras llega el día”). Si bien estas donaciones, como otras, destinadas a financiar distintos tipos de eventos y festivales son importantes para consolidar el “espacio simbólico” ecuatoriano, no es menos cierto que en su mayoría los fondos públicos se siguen utilizando para reproducir de modo exclusivo los discursos mayores, como en el caso de la perspectiva patrioterica y nacionalista de la película de Luzuriaga¹⁰. Es necesario entonces que esos fon-

10 También en el caso de la película “Crónicas” de Sebastián Cordero, que no ha sido financiada con fondos públicos, se puede hablar de un discurso mayor en cuanto a la reproducción de estereotipos y a la pretendida “crítica” a los medios de comunicación basada sobre la misma fascinación (goce) por las historias y narraciones de las crónicas rojas.

dos no solo se multipliquen sino que su utilización responda a definiciones de políticas públicas de cultura encaminadas a producir una diversidad de realizaciones y de discusiones basadas en investigaciones en torno a las producciones que se efectúan y a cómo las audiencias se apropian de ellas.

Todo esto con miras a consolidar la creación de bienes culturales portadores de discursos menores que contribuyan a la concreción de formas de resistencia a la hegemonía de las industrias culturales norteamericanas.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles y Carmelo Bene (2002) *Sovrapposizioni*, Italia, Quodlibet
- García Canclini, Néstor (2002) *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica
- Horkheimer, Max y Theodor Walter Adorno (1949) *Dialettica della illustrazione*, (trad. italiana)
- Mattelart, Armand (1998) *La Mundialización de la Comunicación*. Barcelona, Paidós
- Zizek, Slavoj (1999) *Il Grande Altro*. Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore

Este Libro se terminó de
imprimir en abril de 2005
en la imprenta Rispergraf.
Quito, Ecuador