

Cine urbano esmeraldeño: Hacia una africanicidad de la diáspora afroecuatoriana

*Esmeraldan Urban Cinema: Towards a Cinematic
Africanicity of the Afro-Ecuadorian Diaspora*

Recepción: 09/01/2025, revisión: 08/05/2025,
aceptación: 20/05/2025, publicación: 04/07/2025

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru>



Noah Zweig

Universidad Internacional del Ecuador

Quito, Ecuador

noahz747@gmail.com

<https://doi.org/10.32719/26312514.2025.12.7>

Resumen

En este artículo trabajamos con la teoría de la “diáspora afro” de Stuart Hall y el concepto de “africanicidad” de Boulou Ebanda de B’béri para analizar tres películas del cine urbano esmeraldeño: *Raíces del Pacífico*, *Mitos afro 1* y *Sueños 1*. Estos filmes relatan la experiencia del afroesmeraldeño y del afroecuatoriano, pueblos históricamente desatendidos por los arquitectos de élite de la ecuatorianidad. Lo que hemos sacado de este estudio es que, a diferencia de otros sectores del cine *underground* de Ecuador —que tienden a hacer películas de sicarios y de acción, así como cine religioso—, el cine afroesmeraldeño se centra en los mitos y las leyendas de su cultura autóctona. Y lo destacable es que aquí estas mitologías no se presentan como cuentos de hadas ambientados en el pasado lejano. Más bien, estos realizadores recurren a elementos del folclore afroesmeraldeño con el fin de hacerlo relevante para la época actual y de que estos mitos sean algo productivo. Así, por ejemplo, utilizan la música tradicional esmeraldeña y el rap como medios de formación de identidad. Las herramientas teóricas de africanicidad y diáspora afro se utilizan para situar estas películas históricamente en la medida en que gran parte del cine urbano esmeraldeño se basa en la tradición oral. Metodológicamente nos basamos en estos marcos teóricos de Hall y de De B’béri, así como en entrevistas a practicantes, para analizar textualmente estas tres películas.

Abstract

In this article we work with Stuart Hall’s theory of the “Afro diaspora” and Boulou Ebanda de B’béri’s concept of “Africanicity” to analyze three films of the Esmeraldan urban cinema: Raíces del Pacífico, Mitos afro 1 and Sueños 1. These films depict the experience of the Afro-Esmeraldan and Afro-Ecuadorian people, populations historically neglected by the elite architects of Ecuatorianess. What we have gleaned from this study is that unlike other sectors of Ecuadorian underground cinema, which tend to make sicario, western, action and religious movies, Afro-Es-

emeraldan cinema focuses mainly on the myths and legends of its native culture. And what is noteworthy is that these mythologies are not like fairytales set in the distant past. Rather, these Esmeraldan filmmakers draw on folklore to make it relevant for the current era, thus updating these myths as something productive. The theoretical tools of De B'éri and Hall are used to situate these films historically, as much of Esmeraldan urban cinema draws on oral tradition. Thus, these makers use traditional Esmeraldan music and Afro-Ecuadorian rap music as a means of identity formation two characteristics that we see much of in these three films. Methodologically, we draw on the theoretical frameworks of Hall and De B'éri, as well as interviews with practitioners of Esmeraldan urban cinema, to do textual analysis of these three films.

Palabras clave • Keywords

Ecuador, Esmeraldas, africanidad, cine esmeraldeño, diáspora afroecuatoriana
Ecuador, Esmeraldas, Africanicity, Esmeraldan cinema, Afro-Ecuadorian diaspora

Introducción

Aunque Ecuador es un país pequeño, cuenta con vastas y diversas formas de expresión artística. En particular, la revolución digital ha posibilitado a varios pueblos y nacionalidades del país expresarse audiovisualmente, diversificando el séptimo arte en pleno siglo XXI. Está el “cine nacional”, compuesto por películas que suelen obtener financiamiento de entidades estatales, y luego están los cines “independientes” o “bajo tierra”, que son más ilustrativos de la diversidad del interior del país (Alvear y León 2009). Varias de las veinticuatro provincias tienen tales sectores cinematográficos de bajo presupuesto. Se trata de tendencias que podrían caracterizarse como “cine comunitario” y “cine de guerrilla”, y que suelen estar integrados por feministas, ambientalistas y otros activistas, así como por poblaciones subrepresentadas, por ejemplo indígenas y montubios. Como cada uno de estos microcines que componen este mosaico son únicos, todos merecen sus propios estudios.

Pero hay un sector en esta cartografía audiovisual que ha recibido, con pocas excepciones (Morán 2018), insuficiente atención académica y periodística: el cine de la provincia costeña de Esmeraldas. Uno de los rasgos que lo distingue es que el enfoque de sus practicantes tiende a estar en los mitos y las leyendas, mientras que los realizadores de sectores adyacentes suelen centrarse en el cine religioso, de acción, de narcos y *western*, entre otros géneros.

Otra arista que caracteriza al cine de Esmeraldas, provincia más septentrional de Ecuador, en la frontera con Colombia, es su fuerte presencia de afrodescendientes, que comprende el 53,8 % de su población (Mongabay 2024). Aunque rica en recursos naturales y cultura, para muchos estudiosos Esmeraldas es una de las provincias más desatendidas, olvidadas y abandonadas por las élites políticas y financieras de Quito y Guayaquil

(Sánchez 2009). Al escribir sobre Esmeraldas y la afroecuatorianidad a principios de los años 80, Gerardo Maloney observó que “el tema del negro [en Ecuador] ha sido tratado bajo una tendencia ideológica política de exclusión sistemática [...] de las bases y contenidos de la nación” (en Sánchez 2009, 38). Más recientemente, en el último lustro, a medida que Ecuador ha estado cada vez más inmerso en la narcoviolenencia, esta provincia se ha convertido en el epicentro de un conflicto sanginario (Bargent 2019).

Cabe señalar que hay una invisibilización de los cuerpos negros en el cine ecuatoriano “oficial”, pero esto ha cambiado paulatinamente en las últimas décadas. Los afrodescendientes son representados en estas películas de diferentes maneras. El filme *Con alas pa' volar* (Jácome 2016) intenta desafiar los estereotipos al retratar a una familia afroecuatoriana de clase media alta. Por su parte, *Los ángeles no tienen alas* (Boh y Boh 2023) trata sobre un conflicto entre una familia afroesmeraldeña y la historia se desarrolla en Esmeraldas, donde se filmó con un reparto cuyos miembros son moradores de esa provincia. Uno de los personajes centrales de la comedia *Los wánabis* (Paladines 2023) es un afroecuatoriano. Lo destacable de esta película es que gran parte del humor de Paladines tiene que ver con señalar el racismo institucional de Ecuador. Vale recalcar que estas representaciones son la excepción y no la regla de la descripción de los afroecuatorianos en la historia del cine nacional.

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI, los realizadores del sector cinematográfico afroesmeraldeño —denominado “cine urbano esmeraldeño” por sus participantes,¹ ya que gran parte de su *filmmaking* se desarrolla en la capital urbana de la provincia, también llamada Esmeraldas— produjeron cintas con títulos como *El taxista verdugo* (Cabrera 2015), *Sueños* (Garcés 2007), *Raíces del Pacífico* (Garcés 2020), *La Tunda* (Garcés 2014) y *Mitos afro* (Cabrera 2011). Estas películas tematizan los conflictos violentos entre pandillas, el consumo de drogas, el abandono del Estado, así como los legados perdurables de figuras míticas esmeraldeñas (El Comercio 2015). Y una de las virtudes de estos filmes es cómo mezclan estas dos tendencias, situando lo mítico en el contexto de lo coyuntural.

Las comunidades rurales de Esmeraldas, especialmente, han logrado preservar aquellos mitos. Basándose en su trabajo de campo, el antropólogo y cineasta Igor Guayasamín (2011) propone situar dialécticamente la interacción de la comunidad afroesmeraldeña del pueblo wimbí con la “modernidad”, que según él llegó allí a finales de los años 90 con el arribo de lo digital. De ahí, por ejemplo, preservan sus tradiciones, como la figura mítica de la Tunda, sobre la que los habitantes hicieron un documental en aquella época.

Según Julio Garcés (2024, entrevista personal), director y productor de un puñado de estas películas, para la segunda mitad del decenio de 2010, con los altos niveles de narcoviolenencia, Esmeraldas se había vuelto muy insegura como para que se llevara a cabo este

¹ Como explica Elías Cabrera (2024, entrevista personal), “la verdad, ‘cine urbano’ nació el nombre debido a que la mayoría de los actores [en este sector] éramos artistas de género urbano [y de ahí] el nombre”.

tipo de producciones, y los cineastas esmeraldeños tuvieron dejar de rodar. En las décadas anteriores, “uno podía hablar de esos temas y no sentir el temor”, pero ahora, señala, esas películas fueron premonitorias: lo que representan se terminó convirtiendo en realidad. En este sentido, se vuelven textos audiovisuales palimpsesto en los que la escritura de la historia puede redactarse desde la perspectiva del presente. Así, por ejemplo, si bien o están ambientadas en el pasado o tematizan la antigua mitología esmeraldeña, están muy en sintonía con la era actual de narcoviolencia, en la que los cárteles reclutan niños.

Aquí argumentamos dos puntos. Primero, mantenemos que el cine urbano esmeraldeño, caracterizado por el palimpsesto, proporciona nuevos métodos de replantear imaginarios ecuatorianos. Nos ayudan a repensar lo identitario y lo diaspórico del afroesmeraldeño/afroecuatoriano, pueblos que han sido marginados, descuidados y olvidados por los criollos y blanco-mestizos, quienes históricamente han diseñado los imaginarios de la ecuatorianidad “desde arriba hacia abajo” (Walsh 2006, 28). Basándonos en el concepto foucaultiano de “africanidad” (identidad africana), del camerunés Boulou Ebanga de B’béri (2008), sostenemos que este sector cinematográfico netamente afroecuatoriano ofrece un medio propicio para vislumbrar una forma alternativa de tal cosmovisión.

En uno de sus escritos sobre el discurso y el lenguaje, Foucault (1992) introdujo el concepto amplio de “comentario”, según el cual las sociedades dejan “textos” conservados y abiertos para que puedan ser “comentados” por futuras generaciones para finalmente dar lugar a nuevos discursos. Foucault usó como ejemplo los textos religiosos y jurídicos, que siempre son actualizados por los “comentaristas” de la generación actual. Al transponer este concepto a los estudios poscoloniales del cine, De B’béri concibe mucho del cine africano —gran parte del cual tiene sus raíces en la tradición oral— como una forma de “comentario” en la medida en que es un diálogo constante a nivel “transgeográfico”, en el que los espectadores consideran estas películas como “textos” vivos con los que mantener una plática continua; esto es lo que quiere decir con “africanidad”. Asimismo, al nivel de la producción, aquí el comentario también se refiere a los modos en que los cineastas afro experimentan con la forma para explorar cómo su pasado puede ser recuperado de la historia colonizada. De ahí, el cine afro sería considerado un discurso en el que los realizadores crean sus propios “textos” para comentar.

En la medida en que la africanidad predica una posición fragmentaria del sujeto, no sorprende que las películas aquí analizadas carezcan de estructuras narrativas coherentes y oscilen entre el pasado y el presente para que estos realizadores puedan “comentar” sus propias experiencias. Como señala De B’béri (2008, 195), la noción de comentario se presta a múltiples temporalidades. Estas películas palimpsesto afroesmeraldeñas resultan ser dignas de indagación en la medida en que tematizan lo que llegaría a ser la coyuntura actual de narcoviolencia, pero antes de convertirse en el tema unificador de conversación nacional: nos ofrecen una forma única de poner el pasado en conversación con el presente.

Segundo, además de a la africanidad, también apelamos a los escritos de Stuart Hall sobre la identidad cultural y la “diáspora afro”, sintetizándolos con los de De B’béri. Para Hall, la identidad afrodescendiente es algo circunstancial. Anota: “Como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones. Lejos de estar eternamente fijas en un pasado esencial, se hallan sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder” (Hall 2013, 361). Como pueblo eclipsado por los constructores blanco-mestizos de la nación ecuatoriana, los afroesmeraldeños están en una batalla permanente para resucitar su historia y que no sea olvidada. Tales borraduras desde arriba hacen que la necesidad de “comentar” sea aún más apremiante como una forma de reavivar estas historias suprimidas.

Desarrollando su planteamiento sobre la identidad diaspórica, Hall utiliza su propia experiencia como un caribeño británico para argumentar que reconsideremos la noción de “diáspora” en el contexto de producción cultural por parte de afrodescendientes, para que sea algo más allá del desplazamiento literal:

La experiencia de la diáspora [...] está definida no por una esencia o pureza, sino por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesaria; por una concepción de “identidad” que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la hibridez. Las identidades de la diáspora son aquellas que están constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia. (370)

Lo que Hall propone es que pensemos a lo diaspórico como una categoría productiva, específicamente plasmada a través de las artes visuales. Aquí planteamos una síntesis entre su propuesta y la africanidad como vía idónea para interpretar estos filmes palimpsesto esmeraldeños del siglo XXI, considerando cómo son constitutivos de una identidad diaspórica afroecuatoriana.

La arquitectura organizacional de este artículo consta de tres partes. En la primera sección reflejamos las nociones de africanidad y la diáspora afro. En la segunda parte situamos este sector audiovisual en la historia del cine bajo tierra de Ecuador. Finalmente, en el tercer apartado consideramos las películas *Raíces del Pacífico*, *Mitos afro 1* y *Sueños 1* como articulaciones de la africanidad. Se eligieron estos filmes para su análisis porque muestran las formas en que la africanidad funciona a través de diversos géneros.

Cuadro teórico: la africanidad y el cine diaspórico esmeraldeño

En este artículo argumentamos que el cine urbano esmeraldeño se comprende mejor como un arte diaspórico, entendido en el sentido halliano como un maleable imaginario, y como articulaciones palimpsesto de lo que De B’béri (2008) llama “africanidad”. Aquí explicamos qué queremos decir con estos conceptos gemelos.

Para entender nuestra propuesta teórica, es necesario conocer el contexto de la negritud en los Andes. Como han observado varios latinoamericanistas que estudian la raza

y la etnia, en los proyectos de construcción de naciones en curso, muchas veces los afrodescendientes en América Latina ni siquiera ocupan la posición de la otredad, espacios tradicionalmente reservados para los pueblos indígenas (Wade 2000, 9). Asimismo, como señala Liliana Patricia Castañeda (2022), en el contexto de los países andinos, el tema de los estereotipos de los negros en los cines nacionales a veces apenas es una problemática, en la medida que rara vez aparecen afrodescendientes en las pantallas. Con la borradura de las subjetividades negras en el “cine oficial”, hacen falta nuevos imaginarios para concebir audiovisuales “desde abajo”.

Cabe recalcar que esta invisibilización fílmica contrasta con lo que se observa en la literatura nacional, especialmente en las obras del Grupo de Guayaquil de los 1930. Como señala Michael Handelsman (2001, 27), las representaciones literarias de los afroecuatorianos eran variopintas en esas novelas canónicas. Algunos de estos autores caricaturizaban a los afrodescendientes, mientras que otros los trataban con simpatía. Esto se menciona solo para enfatizar cómo les va a los afroecuatorianos en la producción literaria en comparación con el cine nacional “oficial”.² Afirmamos que este descuido racializado de los cuerpos negros en el cine nacional resulta paradójicamente en algo productivo, pues da a los creadores del cine urbano esmeraldeño el poder historiográfico de explorar desde cero sus tradiciones, libremente, de la manera *sui generis* descrita a continuación.

Por su parte, Hall sugiere una reconceptualización del concepto de diáspora para la era de la globalización. No existe una definición fija del término, pero lo cierto es que ocupa un espacio contestado, por lo que lo consideramos un marco propicio para conceptuar el cine urbano esmeraldeño. A lo largo de la historia de la humanidad, las diásporas se han referido a pueblos desplazados que construyen, lejos de su terruño, comunidades donde mantienen las culturas y costumbres de su tierra natal. En el siglo XX, la diáspora también tenía la connotación de pueblos que regresarían a las “tierras prometidas”, en particular con el movimiento sociopolítico *Back to Africa* y el sionismo.

Para Hall, estos últimos ejemplos ilustran la “vieja” noción de diáspora (Andrews 2025, 20). En su redefinición, la diáspora se convierte en una identidad cultural dinámica y productiva en la que los creadores marginados —entre sus ejemplos se incluyen varios fotógrafos rastafaris y jamaíquinos y artistas visuales afrobritánicos de mediados del siglo XX— paulatinamente descifran sus verdaderas identidades, ocultas por el colonialismo, haciendo su arte. Al igual que la noción de africanidad de De B'éri, la diáspora de Hall no es inmóvil, sino que está arraigada en la heterogeneidad y la diversidad, en contraste con esas nociones anticuadas de identidad diaspórica que se basan en una forma identitaria romantizada y esencializada.

Es más, esa imaginaria diaspórica afro conecta continentes y regiones. Paul Gilroy (1993) conceptualiza un imaginario afro —al que llama el “Atlántico negro”— para articular las formas únicas de hibridación entre las culturas blanca y negra que surgieron en la

2 Asimismo, existe una rica tradición de letras afrocéntricas por los propios afroecuatorianos que favorece la construcción de una nación verdaderamente plurinacional y democrática (Handelsman 2001).

“modernidad”. El Atlántico negro connota un nexo intercultural y transnacional que está en constante intercambio. La cultura afroamericana era impensable sin las tradiciones europeas, del mismo modo que las artes en Gran Bretaña eran inseparables de la cultura negra estadounidense.

La comprensión de africanidad de De B'éri deriva tanto de Hall como de Gilroy. La vemos como una óptica apta, una heurística para que el sujeto relate lo transgeográfico. Como observa en su análisis del cine africano contemporáneo, la africanidad “es un terreno discursivo, un terreno coyuntural para investigar prácticas específicas de expresión” (De B'éri 2008, 192). Para precisar la africanidad, recurre a la noción foucaultiana de comentario, que postula la existencia de una articulación compleja de *reconstitution* (recreación). Para Foucault (1992), el texto primario es siempre un tesoro que exige ser “reactualizado” y “recomentado” por otros textos, sean audiovisuales o escritos; en pocas palabras, invita a los “comentarios”. Al esgrimir la africanidad, un imaginario que se basa en maneras de expresión, vemos formas en las que emergen prácticas transgeográficas de identidad. De ahí, por ejemplo, que si bien las películas analizadas a continuación son específicas del contexto esmeraldeño, también son acogidas en lugares con grandes poblaciones afro dentro y fuera del país: en Colombia, Imbabura y Carchi (las dos últimas ubicadas en la serranía ecuatoriana), así como en el sector popular Isla Trinitaria (Guayaquil).

Así, pues, estas películas esmeraldeñas pasan a formar parte de, como describe De B'éri (2008, 196), “un operador discursivo del comentario de una identidad negra no fija”. Entonces, dada su naturaleza fragmentaria y su abandono por parte del Estado, la identidad afroesmeraldeña estaría menos interesada en las políticas identitarias a través de, digamos, el “africanismo”, la “hibridez” o la “autenticidad” que en la más flexible “africanidad”. Mientras estos imaginarios antes mencionados prefieren nociones inmóviles de identidad, la africanidad se preocupa por la autoexpresión³ y explora las contingencias de la globalización.

Además, la maleabilidad de la africanidad es compatible con lo que propone Bruno Nascimento (2018) en su estudio sobre la formación de la identidad mediatizada en la población afroecuatoriana del barrio quiteño Carapungo. Basándose en Jesús Martín-Barbero y en estudios de recepción, Nascimento arguye que los moradores afrodescendientes de esta poblada zona capitalina no son consumidores pasivos, sino agentes activos entrelazados en complejas mediatizaciones identitarias en curso.

En resumen, ante la relativa borradura de los afroecuatorianos en el cine ecuatoriano, consideramos la africanidad, junto con la diáspora afro, herramientas propicias para concebir el cine urbano esmeraldeño. Ambos son imaginarios fluidos y dúctiles, lo que nos proporciona formas de visualizar la experiencia afroecuatoriana.

3 De B'éri (2008) utiliza el neologismo *Africanicity*. En inglés, el sufijo *-icity* se usa para formar sustantivos compuestos a partir de adjetivos. Generalmente las palabras que terminan en *-icity* implican un estado o una condición. Por el contrario, los sustantivos que terminan en *-ism*, como *Africanism* y *pan-Africanism*, implican algo más fijo o dogmático.

Contexto histórico: hacia un sector audiovisual esmeraldeño

Hasta el año 2015, Esmeraldas había producido quince películas ([El Comercio 2015](#), párr. 1). Desde entonces, la cantidad de contenidos audiovisuales producidos por esmeraldeños ha crecido, principalmente con la llegada del Festival de Cine Negro Cima-rón en 2021, descrito en su página de Facebook como “un proyecto que ve en la narrativa cinematográfica un espacio de creación y resistencia desde la negritud”⁴. Sin embargo, todavía es difícil hablar de un verdadero sector cinematográfico esmeraldeño.

Ese puñado de películas producidas antes de 2015 comparte características en la medida en que todas de ellas plasman la narcoviolenencia y mitologías y/o imaginarios afroesmeraldeños, y en que muchos de sus actores, guionistas, productores y directores son originarios de esa provincia. Asimismo, la mayoría de los participantes en este sector son autodidactas. Cabe recalcar que estas películas se realizan totalmente al margen de la mirada estatal, ya que en esta provincia no hay financiación pública⁵ para el sector audiovisual y mucho menos existen escuelas de cine ([Morán 2018](#)).

A nivel de producción, lo que une a estas películas es la improvisación. Según Julio Garcés (2024, entrevista personal), el 99 % del material que vemos en estos filmes es improvisado por los propios actores. Si bien el estilo de actuación no es profesional, hay algo innato y natural que da a las películas verosimilitud. Por su parte, Elías Cabrera (2024, entrevista personal) explica que ninguno de los actores involucrados en el cine urbano esmeraldeño “cobraría un centavo; todos colaboramos: la parte económica y logística toda salía de los medios de los actores y actrices en Ecuador [...]. Hay muchos talentos y personas que se han involucrado de forma empírica en estos proyectos audiovisuales. Nosotros con pocos recursos y con una sola cámara logramos filmar estas obras”.

Al igual que otros sectores cinematográficos de bajo presupuesto en Ecuador, el cine urbano esmeraldeño surgió de la revolución digital de principios del siglo XXI, que democratizó la realización cinematográfica ([Alemán 2009](#)). La crisis económica ecuatoriana de finales del siglo XX, conocida como Feriado Bancario, dio lugar a la digitalización de la producción cinematográfica, lo que a su vez produjo un ecosistema dinámico de producción filmica y piratería. Y como la provincia no contaba con una sala de cine desde los años 90 ([El Comercio 2015](#), párr. 5), esto impulsó a los realizadores locales a crear su propia forma de expresión filmica, a revitalizar una cultura orgánica del cine local. En la primera década de los 2000, en el auge de la producción de este sector, una producción cinematográfica costaba en promedio USD 5000 (párr. 13).

Durante este tiempo, Cabrera ya había establecido su productora, Corporación de la Cuadra, cuyos orígenes se remontan a 1992, cuando la formó en el cantón esmeraldeño de Quinindé con un grupo de jóvenes músicos que se autodenominó Los Chicos del

⁴ Para más información, consultar <https://tinyurl.com/hyyvuvr7>.

⁵ Esto está cambiando. El Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación financia cada vez más proyectos de cine indígena y regional.

Barrio. El objetivo de esta organización siempre había sido fomentar la cultura musical y cinematográfica en la provincia (Cabrera 2024, entrevista personal).⁶

En cambio, Garcés es el impulsor de la productora audiovisual Scout Producciones. Antes de dedicarse al cine, trabajó como videoperiodista desde principios de los años 90. Luego de filmar el incendio mortal que ocurrió en la Refinería de Esmeraldas en 1998, llamó la atención de los medios nacionales. Para Garcés, este suceso fue traumático, pero una vez superado decidió fundar su empresa, con la cual comenzó a realizar películas y contenidos para televisión. Sus primeras producciones incluyeron *Aventureros*, que se inspiró en la tendencia contemporánea del *reality show*, y *Familia viajera*, que trataba sobre las virtudes del turismo en Ecuador (La Hora 2007).

Como observa Garcés (2024, entrevista personal), en el cine urbano esmeraldeño incluso los cineastas más ingeniosos tenían dificultades para hacer películas sin presupuesto. En el primer decenio de los 2000, las autoridades estatales a nivel de prefectura y alcaldía no ayudaron a este sector emergente. “No creían en este tipo de producción”, comenta. Pero una vez que los políticos locales vieron el éxito de la película *Sueños 1*, que analizamos a continuación, esto cambió. “El apoyo de la ciudadanía era tremendo. Vendían discos por dos dólares, pero muchos esmeraldeños pagarían más, hasta veinte. Fue un tipo de subasta. En los buses vendían un montón de las películas”. La demanda de esa película fue tal que los productores hicieron 5000 copias para distribuirla. Llegaron a un acuerdo con la empresa de transportes Trans Esmeraldas para que el filme se proyectara en los buses interprovinciales.

Paradójicamente, la piratería también ayudó a este sector, pues una copia ilegal de *Sueños 1* terminó en manos del destacado actor esmeraldeño Jhonny Obando, quien residía en Nueva York en aquel momento. Obando quedó tan impresionado con la película que decidió contactar a Garcés y su equipo de producción. Sugirió que hicieran una secuela. Para esta producción, el elenco y el equipo eran internacionales, de Colombia y Estados Unidos. Además, Obando trajo como parte del reparto a la famosa actriz dominicana Evelyn Jiménez. Garcés (2024, entrevista personal) describe la secuela como una producción internacional, lo que también puede entenderse como un proceso translocal, una característica clave de la africanidad y de la diáspora afro.

Análisis de películas: hacia una africanidad esmeraldeña

Raíces del Pacífico (2020): ubuntu como una forma de africanidad

El hilo conductor de este docudrama dirigido por Julio Garcés es la fundación del icónico Centro de Arte Popular Raíces del Pacífico, “símbolo de resistencia y esperan-

⁶ La organización se disolvió en 2022 (Cabrera 2024, entrevista personal).

za”, ubicado en el sur de la ciudad de Esmeraldas. Contada en *flashbacks*, la historia, que tiene lugar en 2012, está narrada desde la perspectiva de una de las miembros fundadoras, quien explica a un grupo de jóvenes el establecimiento del centro que llevó a cabo seis años antes. Ella narra la esmerada formación de los hacedores del baile y la música afro que componen la primera generación de esta agrupación afroesmeraldeña. Se centra específicamente en las pruebas y tribulaciones de un grupo de marimberos que luchan por participar en un certamen. Los jóvenes se enfrentan a diversos contratiempos, como familiares que insisten en que no participen en estas actividades culturales tradicionales debido a la falta de recursos y a la violencia. El personaje de Rodrigo, uno de los miembros del colectivo, sufre una caída y luego lucha por pagar las facturas médicas necesarias para su tratamiento. En otra escena, otro marimbero, Christopher, se ve afectado por una puñalada mortal de un grupo de ladrones. Los jóvenes son transportados repentinamente al mundo de los muertos y los dioses ofrecen ayuda a Christopher con la condición de que mantengan vivas estas tradiciones culturales. El grupo regresa a su tierra y puede competir en el concurso de música, lo que hace exitosamente para dar como resultado la formación del centro.

Cabe señalar que el ambicioso proceso de la formación del centro es tan histórico como la misma filmación de la película, que duró casi una década. Además, *Raíces del Pacífico* tiene verosimilitud e indexicalidad, ya que la mayoría de las escenas fueron filmadas en barrios del sur de Esmeraldas, donde residen muchos miembros del centro (El Comercio 2020).

A través de estas manifestaciones culturales, el centro pretende prevenir el involucramiento de la juventud local en la delincuencia y que sea afectada por la desocupación. La iniciativa del centro “nació de la visión y el compromiso de un grupo de gestores culturales afroesmeraldeños” (Cheme 2024, párr. 1) dirigido por el saxofonista Gower Torres, presidente del centro, quien también actúa en la película interpretando al personaje de Andrés, una versión ficticia de sí mismo. Partiendo de una forma estética sui generis —específicamente la combinación de documental y recreaciones—, Garcés desdibuja las líneas entre la realidad y la ficción, el pasado y el presente, recordándonos, siguiendo la teoría de De B’béri, cómo los artistas afro trabajan con estos textos como materia prima, actualizándolos constantemente.

Además, el centro busca preservar y difundir expresiones culturales afroesmeraldeñas como la marimba, el bombo y el cununo, estilos musicales que abarcan tanto Esmeraldas como Tumaco, en el norte de Colombia. De hecho, como se señaló anteriormente, estos imaginarios transnacionales y translocales de lo afro —aquí nos referimos justamente a esta lengua vernácula cultural binacional— son la esencia de la africanidad y la diáspora. De B’béri (2008) considera las enunciaciones de la africanidad en el cine como una práctica heurística continua que se sitúa translocalmente, un movimiento de devenir o un proceso de constante cuestionamiento. Más que cualquier definición

ontológica fija, ese concepto evita así una única ubicación geopolítica o cultural. Aunque *Raíces del Pacífico* se desarrolla en el sur de la ciudad de Esmeraldas, las luchas de los jóvenes representados tienen implicaciones para la diáspora africana en Colombia y más allá, lo que ejemplifica cómo funcionan tanto la diáspora afro como la africanidad en este contexto esmeraldeño.

Además, reivindicar y poner en primer plano estas costumbres y tradiciones afroecuatorianas como centrales para la ecuatorianidad tiene un poder simbólico: debe entenderse como una respuesta a que los medios de comunicación *mainstream* de Ecuador ignoren o caricaturicen a las figuras afrodescendientes. Como observa Shantal Vallejo (2016, 28), los *mass media* son espacios en los que “la élite blanca y blanco-mestiza ha reproducido una ideología ecuatoriana de identidad nacional que proclama al mestizo como el prototipo de la ciudadanía moderna ecuatoriana”, e invisibiliza las cosmologías indígenas y afrodescendientes. Las costumbres y tradiciones plasmadas en *Raíces del Pacífico* pueden ser interpretadas como una réplica a esta naturalización de lo blanco-mestizo como “esencia” de la ecuatorianidad.

Asimismo, el encuadre narrativo de la película podría describirse en una palabra. En la apertura se utiliza el término *ubuntu*, vocablo sudafricano, para caracterizar la cosmovisión de estos artistas del centro. En la filosofía sudafricana tradicional, el concepto de *ubuntu* enfatiza la colectividad y la interconexión de todos los individuos y sus responsabilidades mutuas hacia los demás y su entorno. Para Joan Golding (2016, 87), “los africanos negros indígenas describen el *ubuntu* a través de la oralidad, incluidas representaciones performativas de [su] experiencia”. En lo audiovisual, la autora conecta el espíritu de *ubuntu* y su “comunalidad relacional” con los sectores cinematográficos *grassroots* africanos, como Nollywood en Nigeria (127).⁷ Aquí vinculamos el *ubuntu* a la africanidad afroecuatoriana articulada en la película; como vemos, los artistas actualizan o comentan estas tradiciones para las nuevas generaciones.

Finalmente, como observa El Comercio (2020, párr. 16), en la película “se plasmó la fusión de música urbana con la danza tradicional de Esmeraldas, en la que participan músicos de rap y otros géneros urbanos que se escuchan desde hace diez años en [la provincia]”. Esto significa que, según la africanidad, como “textos” abiertos, estas tradiciones están siendo repetidamente “comentadas” por estos hacedores. Se explica al principio de la película que la cultura tradicional esmeraldeña está en peligro y mucha gente no la ayuda ni la respeta. Igualmente, se advierte que en Esmeraldas actúan fuerzas siniestras y la dura elección es entre la oscuridad (narcoviolencia) y la ligereza (cultura).

⁷ El discurso de *ubuntu* tiene su origen en las lenguas nguni y se traduce como ‘humanidad hacia los demás’ (Golding 2016, 90).



Figura 1. Thais, la narradora de *Raíces del Pacífico*, contando su historia a la próxima generación de artistas.

Fuente: Garcés (2020).

Mitos afro 1 (2011): proyectando contramitos cimarrónicos

— 100 —

Esta historia de terror, dirigida y escrita por Elías Cabrera, se divide en dos películas. La primera se analizará a continuación. *Mitos afro 1* actualiza algunos aterradores personajes folclóricos de Esmeraldas —el Duende, el Bambero, la Gualgura y el Riviel— volviéndolos relevantes para el público contemporáneo. La premisa puede resumirse como los esfuerzos de una comunidad rural por contraatacar a estos espíritus malvados. De hecho, tales intentos comunales era una práctica común en Esmeraldas en los siglos pasados. Cuando los hombres no regresaban del monte, los familiares y amigos se juntaban, armados con escopetas y perros, para intentar ahuyentar a estas fuerzas malignas (El Comercio 2014). En la película, el Duende acecha a Jhajaira, una joven campesina que es novia del también campesino Faustino. El Duende la tienta con joyas, que ella percibe como una opción para que ella y Faustino puedan salir de su rutina. El filme termina en suspenso estableciendo la escena para la secuela. El joven se enfrenta al Duende, quien tiene a Jhajaira cautiva. Faustino agarra el infaltable sombrero del Duende, esencial a su identidad, y amenaza con romperlo si no le devuelve a la joven. El Duende está de acuerdo, pero parece que Jhajaira ya está poseída, presumiblemente transformada en la Tunda, una mujer esmeraldeña monstruo que comparte algunas características con los vampiros.

En el contexto del nuestro marco teórico, del despliegue de estas figuras, podemos vislumbrar cómo Cabrera plasma estos personajes semióticamente para suscitar, en última instancia, un replanteamiento de las imágenes estereotipadas de los cuerpos negros.

Magdalena Madany de Saá (2000, 40) nota cómo Stuart Hall concibe al racismo “como una estructura de poder, conocimiento y representaciones que utiliza la significación en forma narrativa para asegurar la legitimidad del control social, para fijar ‘naturalmente’ las posiciones en la jerarquía social”. Lo mismo podría decirse de la forma en que los afroecuatorianos aparecen en gran parte de la televisión y el cine “oficiales” de Ecuador.

Así, por ejemplo, con su recurso a lo mitológico, *Mitos afro* ofrece un contraejemplo de cómo los realizadores afroecuatorianos reelaboran narrativas convencionales e imágenes de sus subjetividades. Madany de Saá continúa: “Las identidades y sus representaciones son constantemente imaginadas y re-imaginadas, actuadas y re-actuadas dentro de situaciones específicas y dentro de contextos socioeconómicos y políticos que siempre cambian y que proveen espacios para sus negociaciones y re-negociaciones, sus definiciones y re-definiciones” (40). Asimismo, como se explora a continuación, Cabrera proporciona una reconfiguración de leyendas afroecuatorianas mitificadas.

En este análisis argumentamos lo siguiente. Haciendo uso de la africanidad, consideramos que *Mitos afro 1* se convierte en un terreno discursivo fértil en el que tales íconos aterradores pueden ser transformados míticamente para la historicidad colectiva. En primer lugar, hay que recalcar que estas cuatro figuras forman parte indeleble del imaginario colectivo afroesmeraldeño. Como observa la investigadora Tanya Ramírez, “—existan o no— estos seres son parte de la cultura afroesmeraldeña, incluso, de la enseñanza de las tradiciones orales del pueblo afro. Estas criaturas tienen el poder de maldecir a sus víctimas, convirtiendo a sus presas en depredadores” (en *El Comercio* 2014, párr. 7). Asimismo, estos mitos son el tema de muchas composiciones musicales, décimas⁸ y poemas afroesmeraldeños.

Dado este trasfondo sociocultural, junto con la ubicuidad de estos íconos en la provincia, era impactante que Cabrera plasmara estos arquetipos en el cine esmeraldeño urbano. Cabe señalar que trabajó esmeradamente en esta producción, haciendo investigación de campo, dialogando en zonas rurales con esmeraldeños que supuestamente habían tenido experiencias con estos demonios. Él y su equipo eligieron cuidadosamente los lugares de rodaje y se decidieron por la parroquia de Tabiazo, que tiene un historial con estos espíritus que se remonta a principios del siglo XX. Esta película fue un éxito entre el público en general: en el país se vendieron más de 80 000 copias en disco, junto con su secuela, y se exhibió en múltiples festivales de cine independiente (Cabrera 2024, entrevista personal).⁹

Siguiendo la propuesta de Hall, podemos observar cómo el modo en que Cabrera presenta a estos personajes invita a su reconsideración semiótica. Así, por ejemplo, el afroecuatoriano Ibsen Hernández (2018) caracteriza a estas figuras como parte de lo cima-

⁸ Tipo de poesía esmeraldeña en que se transmiten las vivencias cotidianas del pueblo.

⁹ En los primeros dos decenios de los 2000, las películas del cine bajo tierra ecuatoriano se distribuían principalmente en discos. Esto comenzó a cambiar a mediados de los 2010, cuando se empezaron a publicar cada vez más en Facebook y YouTube.

rrónico. Comentando específicamente sobre la Tunda, sostiene que ese arquetipo puede interpretarse como parte de un “proyecto político [...] para que entiendas la necesidad del cambio y de la transformación social” (en [El Comercio 2019](#), párr. 2). En lugar de comprender a estos personajes literalmente como fuentes de miedo, Hernández sugiere que los entendamos como recordatorios de la constante necesidad de cambio social de lo afroecuatoriano. Propone que enlacemos estos espíritus a lo cimarrónico, para que sean reconsiderados como rebeldes que construyen los palenques¹⁰ libres. En otras palabras, aterrorizan a la población local para ponerla en alerta y luchar por el cambio social.

Mientras que La Tunda ha sido históricamente mitificada como una figura que ataca a las poblaciones afro de Esmeraldas y el sur de Colombia, Hernández (2018) plantea que este personaje debe repensarse alegóricamente como una fuerza antiesclavista para inspirar a los afroesmeraldeños después de la manumisión de la esclavitud, en 1851. Argumenta que comprendamos a la Tunda como una suerte de feminidad monstruosa —aunque no utiliza ese término, originalmente acuñado por la estudiosa de cine de terror Barbara Creed— que desafía los dictados del patriarcado racista. Sin justificar ninguna de las conductas asesinas de la Tunda, ni de ninguno de estos otros monstruos, su comportamiento puede entenderse en el contexto del legado de la esclavitud. O sea, la esclavitud dio origen a monstruos, como la Tunda, que todavía acechan a estas comunidades, recordándoles la parentoria necesidad de liberación como proyecto en curso.

A continuación, situamos mitológica e históricamente a cada uno de estos personajes, para luego describir cómo les va en la película. Así, los colocamos en nuestro argumento central.

- El Duende: Según la tradición oral esmeraldeña, es un jinete enano que porta un gigantesco sombrero, lleva una guitarra y es conocido por su risa maníaca. Persigue a mujeres jóvenes y bonitas como Jhajaira.
- La Gualgura: Es un pollo negro disminuido que recorre el campo y es capaz de crecer hasta un metro de altura y matar a sus víctimas picoteándolas. Este astuto fantasma a menudo utiliza trucos o hipnosis para engañar a sus víctimas. Generalmente sale de noche y ataca a los trasnochados. En la película, sus víctimas son todos los niños del pueblo, algunos de los cuales están malditos. Luego, la comunidad utiliza las costumbres locales para intentar que ellos recuperen la salud tras los ataques de la Gualgura, pero es demasiado tarde.
- El Riviel: Con su carcajada demente, es un espíritu misterioso que suele ahogar a sus víctimas en varios cuerpos de agua. A menudo aparece como parrandero o marimbero para engañar a los desprevenidos. Habita los fondos de los ríos y sale por las noches cuando alguien se cruza en su camino, para aterrorizarlos. Si sospechaban de su presencia, los pescadores solían llevar anzuelos y arpones

¹⁰ En el contexto ecuatoriano, esta palabra se refiere a espacios remotos que sirvieron para albergar a esclavos fugitivos.

como amuletos (La Hora 2023). Esto sucede en *Mitos afro 1* con el personaje del pescador Filomeno, quien desaparece, víctima del Riviel.

- El Bambero: Según la leyenda, este fantasma enano reside en el bosque y protege a los animales y a los cazadores de buen corazón. En cambio, castiga a los cazadores que maltratan a los animales o cazan por ocio. Así es precisamente como lo vemos en la película.

Como sugerimos aquí, la representación de estas figuras por parte de Cabrera no debe interpretarse literalmente, sino como una forma de sacudir al espectador. Podría decirse que se propone un “comentario” de ellas para que parezcan relevantes al público afroecuatoriano contemporáneo, con lo que transmite la necesidad de un cambio social, como sugiere Hernández.



Figura 2. El Duende se acerca a Jhajaira para tentarla con joyas.

Fuente: Cabrera (2011).

Finalmente, una de las características de *Mitos afro 1* es que no se sabe con certeza en qué año se ambienta. La ausencia de tecnología actual como los teléfonos móviles le da un aire atemporal. Y esta arista concuerda con lo que dice Garcés: esos espíritus están muy presentes en el pueblo esmeraldeño ahora. “Todavía hay mucha gente ahí que tiene encuentros con esos personajes”, anota. “Ellos están allí. [Muchos esmeraldeños] han migrado a otros países y otras provincias, trayendo estos mitos consigo” (2024, entrevista personal). O sea, estos fantasmas son propicios para este análisis de la africanidad esmeraldeña, pues ponen en conversación el pasado con el presente. El resultado es una posición fragmentada del sujeto, lo cual para Hall es la esencia de la diáspora afro, una tónica común en el cine afro universalmente.

Sueños 1 (2007): la diáspora afro representándose a sí misma

Como ya hemos comentado, *Sueños* consta de dos partes. Aquí analizamos la primera cinta. Dirigida por Garcés y escrita por Cabrera, este icónico filme del cine urbano esmeraldeño relata las cruentas guerras de pandillas de los años 90, que tuvieron lugar en el valle de San Rafael y en la Cueva de los Tayos (Tiwintza). Como explica Garcés hacia el final de la película, rompiendo la cuarta pared, *Sueños 1* está basada en hechos reales, pero los nombres están cambiados. Filmada en locación, fue una producción ambiciosa, de más de 450 actores (Morán 2018, 14).

Garcés se centra principalmente en la vida de tres jóvenes: el prometedor futbolista David, el aspirante rapero Junior de la Cuadra y el perdido Christopher. Los tres se ven afectados por el mundillo esmeraldeño. Lo que los une es que luchan por realizar sus sueños en un entorno precario, donde la violencia es una amenaza constante. En las primeras secuencias, Garcés alterna entre las vivencias de estos tres jóvenes. Paralelamente a ellos, trata de la competencia mortal entre tres líderes mafiosos —Wapza, Jhon Par y Piolín—,¹¹ ellos mismos raperos, su conflicto por el control del territorio y su enfrentamiento con la Mafia Negra. Tras una serie de traiciones entre los pandilleros, *Sueños 1* concluye con un tiroteo masivo entre los miembros de las bandas, en el que muere la mayoría de los implicados. Un personaje que sobrevive es Christopher, que es salvado por su padre.

Un tema importante de *Sueños 1* es la representación del afroesmeraldeño en los *mass media* de Ecuador. En su análisis de imágenes de afroecuatorianos, Shantal Vallejo (2016, 19) observa: “En las representaciones surge el discurso dominante que prevalece en un espacio o en una época determinada de la historia y que tiende a permanecer a lo largo de esta debido a las ideas que se mantienen a través de las formaciones discursivas”. La autora destaca específicamente la importancia de los medios de comunicación como vehículo de tal formación del discurso racializado a partir del cual las personas dan sentido al mundo.

Sueños 1 puede interpretarse como un contrapunto a esta tendencia discursiva. Esto se hace evidente especialmente en la secuencia de créditos finales, con la mencionada ruptura de la cuarta pared, donde se nos muestra a Garcés trabajando con su cámara y comentando la producción de la película. Puede entenderse como un llamado a la necesidad de que los afroesmeraldeños se representen a sí mismos fuera de la mirada blanco-mestiza. Además, la trayectoria del director en los medios de comunicación le da credibilidad para hacer tal llamado.

Garcés usa esa misma técnica antes en la película, en la que él mismo es mencionado como productor del concurso para el programa de Ecuavisa *Estrellas del futuro*. Allí se presenta como una opción para que los jóvenes salgan de la rutina. Esto se convierte en una subtrama importante en la narración, ya que Garcés intercala escenas de violencia

¹¹ Los actores que interpretan a estos tres personajes eran artistas involucrados en el mundo del rap ecuatoriano. Las canciones que cantan en la película fueron escritas por ellos. Lamentablemente, los tres murieron a causa de la violencia de las pandillas (Garcés 2024, entrevista personal).

de pandillas con el espectáculo televisivo, lo que sugiere que otro mundo es posible para Esmeraldas. Más adelante en la película, vemos a estos mismos jóvenes esmeraldeños participando en ese concurso en la televisión, mientras son observados y aplaudidos por sus compañeros.

Siguiendo nuestro marco teórico, las expresiones artísticas que vemos en *Sueños 1*, el rap y el baile, recuerdan el punto de Hall sobre la heterogeneidad de la diáspora afro en el sentido de que estas estéticas son específicas de la experiencia afroesmeraldeña y diferentes de lo que uno vería de los afrolatinos en otros lugares.

Además del antes mencionado cameo de Garcés, Sigifredo Quiñónez, corresponsal del Canal Esmeraldeño en la vida real, se retrata a sí mismo informando sobre la gravedad de la situación debido a la violencia pandillera y al hecho de que las autoridades estatales han desamparado a esta parte de Esmeraldas. Así, con esta tematización de Garcés de la cobertura y las representaciones mediáticas de los esmeraldeños, la película puede entenderse como un llamado a informar honestamente sobre la desesperada situación en la provincia y a intentar que esas voces afroesmeraldeñas sean oídas. Esto se convierte en una autorrepresentación que se opone a los estigmas y estereotipos que los medios y los cineastas blanco-mestizos han construido sobre las poblaciones afroesmeraldeñas.



Figura 3. El reportero Sigifredo Quiñónez, de Canal Esmeraldeño, entrevista a una moradora sobre el aumento de la violencia en Tiwintza.

Fuente: Garcés (2007).

Más aún, *Sueños 1* aborda la ausencia del Estado. Queda claro que el Gobierno no ayudará a los artistas esmeraldeños en sus esfuerzos, una frase repetida por los pandilleros varias veces. Como afirma Wapza al principio de la película, el Gobierno no apoya a los raperos; así es como se ve a sí mismo: un artista. Tal cual ocurre con muchas cintas policíacas, aquí hay una explicación criminológica para las decisiones de estos personajes:

debemos vincular su involucramiento en la criminalidad con el percibido abandono por parte del Estado. Wapza y su tripulación, que incluye a Christopher, deciden que robar a los habitantes de Tiwintza es el único camino para avanzar. Esto da inicio a una ola de atracos, representada gráficamente aquí, en que los moradores son victimizados y aterrorizados.

En conclusión, lo que vemos en *Sueños 1* son expresiones orgánicas de la diáspora afro en Ecuador que, según el análisis de Vallejo (2016), no percibimos en la televisión y el cine nacional, gran parte de los cuales está dirigida desde una mirada blanco-mestiza. Por otra parte, como señalamos anteriormente, la película puede leerse como un llamado a una cobertura mediática honesta de Esmeraldas a nivel nacional.

Conclusiones

Argumentamos que el cine urbano esmeraldeño puede comprenderse combinando la teoría de la diáspora afro de Hall y el concepto de africanidad de De B'éri. Este último plantea que ese imaginario no sea una estructura de decodificación de la identidad fija, sino un proceso heurístico en sintonía con los flujos globales actuales, un terreno “coyuntural” de investigación a través del cual emergen prácticas transgeográficas de identidad. Propone que los artistas afro “escriban” o “comenten” sus únicas experiencias a través de lo audiovisual, para encontrar nuevas formas de agencia. Por su parte, Hall sugiere que reconsideremos la idea de “diáspora” para la globalización actual, de modo que el concepto tenga menos que ver con la búsqueda de identidad afro esencial o pura, y más con la celebración de la heterogeneidad de los afrodescendientes. No estática, la identidad diaspórica está en constante evolución, y se plasma a través de las artes visuales.

Para De B'éri, la africanidad se basa en una variedad de formas de ideología panafricana, incluyendo una visión del pasado precolonial. Esto se puede ver, por ejemplo, en *Raíces del Pacífico*, que abraza las culturas y costumbres anteriores a la conquista española. De igual modo, en *Mitos afro 1* vemos no solo una aceptación del pasado colonial, sino un llamado a la recodificación de algunas de las figuras que lo marcaron. En la reconsideración que hace Hall de lo diaspórico, la conexión con el pasado antiguo también es importante, pero descarta la noción del eventual retorno a la propia “tierra sagrada”, común en definiciones contemporáneas de la diáspora, por considerarla anticuada. Más bien, lo diaspórico se utiliza en la búsqueda del propio propósito del sujeto afro en una era caracterizada por un caos globalizado abrumador. Finalmente, en *Sueños 1* observamos la importancia de la diáspora afro representándose mediáticamente, fuera de la mirada blanco-mestiza. Basándonos en este estudio de caso, futuras investigaciones podrían considerar las formas en que la africanidad se enuncia en los cines menores en un contexto panregional, por ejemplo en varios países andinos.

En conclusión, tanto Hall como De B'éri nos ofrecen amplias concepciones de imaginarios afro como ópticas a través de las cuales las personas afrodescendientes se

involucran en una práctica de comunicación de sus experiencias identitarias vía regiones y medios. El resultado de esto es una red pluralista y fluida a la vez global y local.

Referencias

- Alemán, Gabriela. 2009. "At the Margin of the Margins: Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market". En *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 277-90. Nueva York: Routledge.
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador bajo tierra: Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Andrews, Margaret. 2025. "Stuart Hall and the Framing of Diaspora". En *The Routledge Companion to African Diaspora Art History*, editado por Eddie Chambers, 19-29. Nueva York: Routledge.
- Bargent, James. 2019. "Esmeraldas: Una provincia de Ecuador en las garras del conflicto narco". *InSight Crime*. 9 de noviembre. <https://tinyurl.com/ybxnc3u6>.
- Boh, Enrique, y Manuela Boh. 2023. *Los ángeles no tienen alas*. Ecuador: NBC Films.
- Cabrera, Elías. 2011. *Mitos afro 1*. Ecuador: Corporación de la Cuadra.
- . 2015. *El taxista verdugo*. Ecuador: Corporación de la Cuadra.
- Castañeda, Liliana. 2022. "Imágenes afro: Las políticas de representación de la subjetividad negra en el cine colombiano contemporáneo (2009-2017)". Tesis doctoral, University of British Columbia, Canadá. <https://tinyurl.com/46y3umv7>.
- Cheme, Luis. 2024. "Raíces del Pacífico: Un refugio cultural en el sur de Esmeraldas". *Expreso*. 17 de agosto. <https://tinyurl.com/58twsa33>.
- De B'éri, Boulou Ebanda. 2008. "Africanicity in Black Cinema". *Cultural Studies* 22. (2): 187-208. <https://doi.org/10.1080/09502380701789083>.
- El Comercio. 2014. "Los mitos de Esmeraldas siguen vigentes". *El Comercio*. 5 de agosto. <https://tinyurl.com/366kmzr4>.
- . 2015. "En Esmeraldas cobra interés el cine cotidiano". *El Comercio*. 29 de junio. <https://tinyurl.com/mr4454yt>.
- . 2019. "La Tunda es un mito afroecuatoriano con fondo emancipador". *El Comercio*. 1 de abril. <https://tinyurl.com/3btcd4ad>.
- . 2020. "Raíces del Pacífico contará su historia en un largometraje". *El Comercio*. 10 de marzo. <https://tinyurl.com/p8k6mz5z>.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets.

- Garcés, Julio. 2007. *Sueños 1*. Ecuador: Scout Producciones.
- . 2014. *La Tunda 1*. Ecuador: Corporación de la Cuadra.
- . 2020. *Raíces del Pacífico*. Ecuador: Scout Producciones.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, US: Harvard University Press.
- Golding, Joan. 2016. “In Search of an Indigenous Film Identity for the South African Film Industry: An Ubuntu Perspective”. Tesis doctoral, Tshwane University of Technology, Sudáfrica. <https://tinyurl.com/fue67nyb>.
- Guayasamín, Igor. 2011. *Wimbí: del oro al agua helada: La identidad afroecuatoriana del norte de Esmeraldas bordeando la modernidad en el siglo XXI*. Quito: Abya-Yala / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Ecuador. <https://tinyurl.com/2y4da7sn>.
- Hall, Stuart. 2013. “Identidad cultural y diáspora”. En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, 359-72. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E).
- Handelsman, Michael. 2001. *Lo afro y la plurinacionalidad: El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala.
- Hernández, Ibsen. 2018. *Te daré una tunda*. Guayaquil: Universidad de las Artes.
- Jácome, Alex. 2016. *Con alas pa’ volar*. Ecuador: JM Films.
- La Hora. 2007. “‘Scout’, productor de sueños”. *La Hora*. 2 de marzo. <https://tinyurl.com/3efzsnb2>.
- . 2023. “Mitología esmeraldeña: El Riviel”. *La Hora*. 1 de febrero. <https://tinyurl.com/bdftx94x>.
- Madany de Saá, Magdalena. 2000. “Los afroecuatorianos: El racismo y el estigma en los medios de comunicación y la publicidad”. Tesis de maestría, UASB-E. <https://tinyurl.com/2p9w5yn9>.
- Mongabay. 2024. “Asesinato de líderes indígenas en Esmeraldas: Nuevas víctimas de la violencia en Ecuador”. *Mongabay*. 13 de marzo. <https://tinyurl.com/3h7bvjec>.
- Morán, Luis. 2018. “Análisis de la producción de cortometrajes de bajo presupuesto en Esmeraldas”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Esmeraldas. <https://tinyurl.com/yskfdx2w>.
- Nascimento, Bruno. 2018. “La configuración de la identidad afroecuatoriana: Estudios de recepción mediática en pobladores de Carapungo”. Tesis de maestría, UASB-E. <https://tinyurl.com/ydpjph8u>.
- Paladines, Santiago. 2023. *Los wánabis*. Ecuador: El Viaje Films.
- Sánchez, John Antón. 2009. “El proceso organizativo afroecuatoriano: 1979-2009”. Tesis doctoral, FLACSO Ecuador. <https://tinyurl.com/wd63jw9j>.

- Vallejo, Shantal. 2016. "Representaciones sobre la población afroecuatoriana en la comedia de televisión ecuatoriana". Tesis de maestría, FLACSO Ecuador. <https://tinyurl.com/26xrvupc>.
- Wade, Peter. 2000. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Traducido por María Teresa Jiménez. Quito: Abya-Yala.
- Walsh, Catherine. 2006. "Interculturalidad y (de)colonialidad: Diferencia y nación de otro modo". En *Desarrollo e interculturalidad, imaginario y diferencia: La nación en el mundo Andino*, coordinado por Hamilton Magalhães Neto, 27-43. Río de Janeiro: Academia de la Latinidad. <https://tinyurl.com/22pttp96>.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.