

Deshojando la margarita digital: lo digital como origen de nuevos medios y nuevas sensibilidades en el cine bajo tierra ecuatoriano

Arturo Serrano
Universidad de las Artes
arturo.serrano@uartes.edu.ec

Resumen

el asunto sobre los costes de hacer cine sufrió un cambio radical con el advenimiento de los medios digitales de producción. Esto, unido a las posibilidades de una especie de “distribución casera”, significó la llegada de un nuevo tipo de cine al que se le ha dado el nombre de “cine bajo tierra”, y que pudiese ser definido como aquel que, ayudados por estos medios digitales, hacen personas ajenas a la industria, quienes además distribuyen por sus propios medios. La pregunta que nos hacemos aquí es si estos nuevos cines aspiran a unos contenidos distintos que reflejen su propia naturaleza de vivir en los márgenes del cine “mainstream” o si, por el contrario, repiten los contenidos de este, convirtiéndose así en muñecos de ventriloquía que solo repite contenidos ajenos.

Palabras clave: Cine bajo tierra, Cine de bajo presupuesto, Cine ecuatoriano, Fernando Cedeño

De-leafing the digital daisy: digital as the origin of new media and new sensibilities in Ecuadorian underground cinema

Abstract

The issue of the costs of making films underwent a radical change with the advent of digital means of production. This, together with the fact that these means also facilitate the possibilities of a kind of "home distribution", meant the arrival of a new type of cinema that has been given the name "bajo tierra" cinema and which could be defined as one that, helped by these digital media, is made by people outside the industry who also distribute their own products. The question we ask ourselves here is whether these new cinemas aspire to contents of a different nature that reflect the fact they live outside mainstream cinema or if, on the contrary, they repeat these mainstream contents, thus becoming ventriloquist dolls which only repeats contents that come from other places.

Key Words: Bajo tierra Cinema, Low Budget Cinema, Ecuadorian Cinema, Fernando Cedeño

*The end of alien concepts, the beginning of personal concepts.
Get to reality, get to your own reality, and get to your own in-touch-with-
yourself situation.*

Jim Morrison

Hoy vamos a hablar de dinero y tecnología digital. De dinero y sus múltiples relaciones con el cine. El hecho es que hacer películas es tal vez el arte más costoso y difícil de producir. Millones y millones de dólares se destinan a una sola película, que también requiere del esfuerzo conjunto de cientos de personas especializadas en sus respectivas áreas. Esto ha hecho del cine un arte elitista, que solo unas pocas personas en el mundo pueden aspirar a hacer. Pensar en realizar una película puede ser muy intimidante, lo que convierte al cine en un arte “desempoderador” debido a sus complejidades técnicas y económicas.

Esto es evidente si comparamos los datos de producción del cine con los de otras artes. ¿Cuántas películas ven la luz cada año en comparación con novelas, poemas, composiciones, pinturas, esculturas, coreografías o edificios? El cine es el arte menos productivo en términos de cantidad. Por ejemplo, según el British Film Institute, en 2007 el Reino Unido produjo 236 películas, pero según estadísticas editoriales y muy conservadoras de Bowker, los británicos publicaron 43.000 obras de ficción.

Hay muchos ejemplos en la historia del cine que ilustran los intentos, algunos más exitosos que otros, para hacer un cine menos costoso (por lo tanto, más factible). Cine de explotación (exploitation cinema), cine B norteamericano, cine guerrilla, dogma 95 son solo algunos de los ejemplos de cineastas rebelándose contra un modo de producción que Laura Mulvey llama “capitalista” (basado en gastar y hacer dinero), y que ella enfrenta a una forma artesanal de hacer películas. Según Mulvey, este cine fue posible gracias a la llegada de nuevos medios tecnológicos, menos costosos y más fáciles de utilizar (se refería a 16 mm). Como se verá más adelante, es precisamente la aparición de la tecnología digital la que hará posible el surgimiento de un fenómeno como el cine denominado “bajo tierra”.

La cuestión del coste del cine entra en la categoría más amplia de acceso al cine. Este es un asunto relevante, pues no importa de qué concepto de arte partamos, el acceso a producir y consumir arte va mucho más allá del simple derecho que tenemos de usar nuestro tiempo libre como deseamos, y tiene que ver con lo que nos hace seres humanos. Por ejemplo, la Declaración universal de derechos humanos (artículo 27) contempla el derecho a “participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y sus beneficios”. También autores como Denis Dutton¹, Noël Carroll² o Stephen Davies³ han hablado de la relación entre el arte y la naturaleza humana, haciendo del arte lo esencial para llamarnos “humanos”. Luego, hay quienes, como Doris Sommer⁴ que asumen que el arte es un medio para hacernos mejores personas. En cualquier caso, el arte es una parte esencial de lo que nos hace humanos y por lo tanto un derecho.

¿Pero qué significa que hay arte? Si, por ejemplo, un país tiene un gran índice de asistencia al cine, ¿podemos decir entonces que hay arte en ese país? La respuesta es que no. El derecho a consumir arte debe ir de la mano del derecho a producirlo pues, de lo contrario, entramos en una visión incompleta que condena a los latinoamericanos a consumir cine, pero no a producirlo. Esto plantea un gran problema, pues consumir mucho y producir poco nos hace eternos consumidores de lo producido en otras latitudes.

Si consumir el arte es un derecho, pero producirlo no, entonces entramos en un círculo vicioso de dependencia, que condena a espectadores de países de bajos recursos a consumir lo que se produce en el extranjero. El antropólogo mexicano Bonfil Batalla nos recuerda en su seminal artículo *Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural*: “La naturaleza de la sociedad capitalista, acentuada por la industrialización, implica un proceso creciente de enajenación e imposición cultural en relación con el mundo subalterno, al que se quiere ver convertido en consumidor de cultura y no en creador de ella”⁵.

¹ Denis Dutton: *el instinto del arte: evolución humana, el placer y el deber*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

² Noël Carroll: "Arte y naturaleza humana", pp. 95-107, *La revista de estética y arte crítica*, N° 62.

³ Stephen Davies: "¿por qué el arte no es un spoundrel?", pp. 333-341, *Diario británico de la estética*, N° 50.

⁴ Doris Sommer: *La obra de arte en el mundo: Agencia cívica y públicas Humanidades*, Durham, Duke University Press, 2014.

⁵ Guillermo Bonfil Batalla: "Lo propio y lo ajeno: una aproximación al control cultural", en: *Pensar nuestra cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 57.

Se trata de la más refinada enajenación cultural: el público no sólo es alimentado con las representaciones de otros, sino que además son hechas por otros. Esto significa que el problema que estamos abordando hoy en día se convierte en uno de los problemas más importantes en el cine: ¿quién, ¿cómo y por qué se tiene acceso a hacer arte?

La tecnología usada para hacer un arte como el cine, va a ser unos de los aspectos más importantes para entender el asunto que estamos tratando. ¿Por qué el kinetoscopio de Edison fue un fracaso si se compara con el cinematógrafo de los Lumiere? Porque era pesado, complicado de usar y la película se rompía fácilmente. En cambio, el cinematógrafo era ligero, fácil de usar y tenía una película mucho más robusta. Es por esto que mientras el quinetoscopio de Edison es un aparato ya olvidado, el cinematógrafo se convirtió en algo muy popular y que se extendió rápidamente en todo el mundo. Otro ejemplo, es la invención de la cámara automática. George Eastman decidió que era tiempo para que cualquiera pudiese tomar fotos sin haber recibido una formación previa. “Usted presione el botón y nosotros hacemos el resto” fue la promesa de Eastman a quien comprara su nuevo invento. Eastman estaba vendiendo mucho más que una cámara; vendía la oportunidad de ser el autor de las imágenes. No quería que la fotografía fuese de unos pocos, sino un arte para todos y para eso inventó un nuevo tipo de cámara.

Para los países pobres, el elemento más importante que se relaciona con la posibilidad de hacer una película es el dinero. Sin duda, la mayoría de los espectadores experimentan el cine, ajenos a cuán complicado o costoso es que una película llegue a los cines. Pero la realidad es que el dinero es uno de los aspectos que haría factible un cine propio, que cuente nuestras historias y refleje nuestras preocupaciones.

En *Hacia un tercer cine*, uno de los manifiestos cinematográficos más importantes de América Latina, Getino y Solanas proponen un nuevo cine. “El instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo está destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses”. Y pregunta: “¿Cómo podría abordarse el problema de hacer un cine de liberación cuando los gastos llegan a varios miles de dólares y los canales de distribución y la exhibición están en

ARTURO SERRANO

manos del enemigo?"⁶ Gettino y Solanas se dieron cuenta de que la pregunta sobre el costo del cine estaba en el núcleo de la cuestión sobre las posibilidades de tener un cine propio, tanto desde el punto de vista de la elaboración (producción) como del consumo (distribución y exhibición).

En un artículo de 2002, el director y guionista español Álvaro del Amo, se quejaba de que "en los últimos 20 años el costo del cine ha aumentado considerablemente. Una película que costaba 5000\$ ahora cuesta 20 veces más... Nuestras películas deberían costar menos, recibir mejor distribución y tener salas propias para su exhibición"⁷. Del Amo entendió, igual Gettino y Solanas, que el problema del costo de hacer cine no es solo un simple asunto de falta de fondos, sino una cuestión esencial al cine. El problema del dinero va más allá de la producción y afecta todos los aspectos de la Santísima Trinidad de la industria del cine (producción, distribución y exhibición), es decir, hablar de dinero es hablar del problema de acceso a las artes. Ahora podemos afirmar algo importante de entender: el tema de este ensayo no es (solo) estético, sino también moral. No estoy solo hablando acerca de un nuevo tipo de cine, sino de un cine que está luchando por más acceso a la experiencia de la película.

Los latinoamericanos han sido tradicionalmente consumidores de cine y no productores. Esta lucha es una lucha para hacer de nosotros directores de cine. Para dejar de consumir solamente y empezar a producir. Cualquier medio que dé al espectador más acceso al cine es bueno, razón por la cual, desde este punto de vista, tenemos una visión totalmente diferente de fenómenos como la piratería. Tal como afirma Victor Vilches: "el mercado informal tiene una enorme importancia en América Latina porque genera prácticas que permiten una participación más simbólica y económica de grupos dependientes"⁸

⁶ Fernando Solanas y Octavio Gettino: "hacia un tercer cine: notas y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", en Scott MacKenzie, *Manifiestos y culturas de cine mundial de la película: una antología crítica*, Los Angeles, University of California Press, 2014, p. 231.

⁷ Álvaro del Amo: "Álvaro del Amo toma al hombre enfermo que es el cine español a la sala de operaciones. ¿El pronóstico? Vivirá", p. 12, *Comentario de la película*, Vol. 38, núm. 6, noviembre-diciembre, 2002.

⁸ Christian León: "Cultura popular, videósfera y geoestética: Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra", en: Miguel Alvear y Christopher León, *Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela*, Quito, Fundación Ochoymedio cultural, 2009, p. 18.

ARTURO SERRANO

¿Cuál ha sido la herramienta más eficiente para aumentar la capacidad de los cineastas de hacer un filme? La primera respuesta vino de la mano del video. Cuando el director colombiano Luis Ospina hizo *Agarrando Pueblo* (1978) y *Pura Sangre* (1982), la experiencia fue tan frustrante que pensó serían sus últimas películas, pero la solución a estas dificultades estaba cerca: “tan pronto como pensé que el cine estaba, al menos para mí, muerto entonces el video se convirtió en la resurrección. Paradójicamente se resolvió el problema de la película de video. Mi idea era crear un nuevo sistema que no utilizase película virgen, bolsa negra o cuarto oscuro. Un paso adelante en la alquimia electrónica. El video se convirtió, con su equipo ligero y su bajo coste, en algo como el cine, pero sin el dolor. El video vino, vio y conquistó”⁹

El video conquistó, pero la evolución final y más importante es salir de vídeo analógico a vídeo digital, en forma de un objeto llamado el Video Compact Disc (disco compacto video), derivado del Compact Disc inventado por la Phillips y la Sony en 1982 con el propósito de guardar información digital. Hoy usamos el llamado DVD, introducido por las mismas compañías en 1996. Estos formatos digitales hicieron fácil copiar películas originales revolucionando así el sector de distribución, puesto que los piratas ofrecen copias imposibles de distinguir del original. En un comienzo se había establecido un sistema de zonas para poder ejercer mayor control sobre el mercado, pero unos años después Daewoo desarrolló el reproductor de DVD multizona, que permitió que un VCD pudiese ser reproducido en la mayoría de los reproductores de DVD.

Mediante la creación de tecnología que hace mucho más fácil hacer y distribuir películas, lo digital dio pie a la posibilidad de que cualquier persona con apenas una cámara digital de video (pequeñas y livianas) y una computadora con el software apropiado, pudiese hacer un filme y mostrárselo a sus amigos. Para que esto fuese, además, un fenómeno de masas era necesario crear un sistema de distribución eficiente que hiciera llegar los filmes a la casa de cualquier persona, y fue entonces cuando las cadenas piratas de distribución llegaron a solucionar el problema. Haciendo uso de las extensas redes de venta de filmes piratas, se hacía posible hacer copias de las películas.

⁹ Luis Ospina: "Vini, video, vici: el video como resurrección", en: *Palabras al viento: mis sobras completas*, Bogotá, Aguilar, 2007, p. 71.

Una vez que tuvimos todos los elementos necesarios, comenzó en algunas regiones de América latina (especialmente Colombia, Venezuela y Ecuador) y África (en particular Nigeria), un nuevo cine realizado, distribuido y exhibido por miembros de la comunidad, sin formación cinematográfica alguna, pero embarcados en la tarea de hacer cine.

Este cine, que surgió gracias al video digital, fue denominado cine “bajo tierra”, por un grupo de investigadores quienes en 2009, bajo la conducción del cineasta quiteño Miguel Alvear, publicaron el libro titulado Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela¹⁰. Fue el resultado de una investigación sobre este cine desde el punto de vista de sus modos de representación, producción, distribución y exposición. En este texto se intenta una primera definición del cine “bajo tierra”:

Definimos una película de bajo tierra con cinco características:

- Producciones realizadas por autodidactas, es decir, por personas que no han realizado estudios superiores de cine o televisión.
- Producciones realizadas por personas cuya actividad profesional no sea exclusivamente la de producción de películas de ficción.
- Largometrajes de ficción cuyos presupuestos sean significativamente menores a los del medio profesional.
- Películas que no hayan tenido exhibición en televisión nacional o exhibición en salas comerciales establecidas¹¹.

Sin duda que todo lo dicho hasta ahora parece el sueño hecho realidad de quienes suspiran añorando un cine sin los constreñimientos de la industria, y originado en las propias comunidades. De esta manera, se cree en la posibilidad de un cine que se aleje del discurso dominante del cine de Hollywood, para acercarse más a lo que hay en los corazones de la gente. Pero como de costumbre, la realidad es mucho más compleja.

¹⁰ Miguel Alvear y Christopher León: *Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela*, Quito, Fundación Cultural Ochoymedio, 2009.

¹¹ Christian León: "Cultura popular, videósfera y geoestética: Notas para un análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra", en: Miguel Alvear y Christopher León, *Ecuador Bajo Tierra: Videografías en circulación paralela*, Quito, Fundación Cultural Ochoymedio, 2009, p. 12.

Pero cuando vemos los filmes “bajo tierra”, el sueño de un cine libre de la sombra de Hollywood se desvanece. En cuanto vemos lo que pudiera ser considerado el filme “bajo tierra” más importante, *Sicarios Manabitas*, no solamente no se aleja del cine mainstream, sino que además ve en Hollywood un modelo a seguir no problemático. Fernando Cedeño, el director de este filme, hace una distinción entre “cine de autor” (lo que forma parte del cine de arte) y “cine de género”, que es el cine mainstream. Sin ninguna vergüenza, Cedeño abraza el modelo Hollywoodense y lo ve como el más adecuado y hasta el más auténtico. En un tweet del 2015, Cedeño afirmó:

Querer hacer ver cine ecuatoriano a nuestro pueblo teniendo la colonización de hollewood (sic) es como querer cambiarnos el desayuno a los manabas. Plátano, queso, maní, sal prieta y una taza de café tostado por nosotros mismos los cholos. (twitt del 16 de marzo de 2017 a las 6:03pm)

Es este un cine con dos caras: una cara que aborrece y prefiere vivir fuera de lo que se llama cine industrial (producción, distribución y exhibición), y otra que admira y obtiene su inspiración de él. El término “bajo tierra” es una traducción literal y de un término utilizado para referirse al cine hecho fuera de la corriente principal. De la misma manera, este cine parece ser una copia (una traducción literal sin problematizaciones) del cine de Hollywood, que no asume una reflexión intelectual sobre si América Latina debe mirar a este cine como un modelo o si, en realidad, al copiarnos nos negamos el derecho a consumir nuestras propias representaciones.