

LA ECONOMÍA DEL CINE POPULAR ECUATORIANO EN LA ERA DIGITAL

THE ECONOMICS OF ECUATORIAN POPULAR CINEMA IN THE DIGITAL AGE

EMMANUEL VINCENOT
(Université Gustave-Eiffel)

RESUMEN

A lo largo de los últimos quince años, el cine ecuatoriano ha conocido un notable auge, en gran parte gracias a la amplia difusión de las cámaras digitales, pero la mayor parte de este crecimiento se ha producido dentro de un sistema económico informal, nacido al margen del cine oficial y designado como "cine EBT" ("Ecuador Bajo Tierra"). Después de proponer una definición de esta categoría genérica, el artículo presenta en detalle el fenómeno del cine EBT, insistiendo sobre sus características más singulares, en particular a nivel de la producción y la distribución, y analizando los retos económicos que deben afrontar los promotores de esta corriente para afianzar su desarrollo.

Palabras clave: cine, digital, Ecuador, economía, producción, distribución, género.

ABSTRACT

Over the last fifteen years, Ecuadorian cinema has experienced a remarkable boom, largely thanks to the widespread use of digital cameras, but most of this growth has taken place within an informal economic system that has emerged on the fringes of official cinema and has been dubbed "EBT cinema" ("Ecuador Underground"). After proposing a definition of this generic category, the article presents a detailed description of the phenomenon of EBT cinema, highlighting its most peculiar characteristics, particularly in terms of production and distribution, and analysing the economic challenges that the promoters of this trend must face in order to consolidate its development.

Keywords: cinema, digital, Ecuador, economics, production, distribution, genre.

RESUM

L'ECONOMIA DEL CINEMA POPULAR EQUATORIÀ EN L'ERA DIGITAL

Al llarg dels últims quinze anys, el cinema equatorià ha conegut un notable auge, en gran part gràcies a l'àmplia difusió de les càmeres digitals, però la major part d'aquest creixement s'ha produït dins d'un sistema econòmic informal, nascut al marge del cinema oficial i designat com a "cinema" EBT ("Equador Sota Terra"). Després de proposar una definició d'aquesta categoria genèrica, l'article presenta detalladament el fenomen del cinema EBT, insistint sobre les seves característiques més singulars, en particular a nivell de la producció i la distribució, i analitzant els reptes econòmics que han d'afrontar els promotors d'aquest corrent per a afermar el seu desenvolupament.

Paraules clau: cinema, digital, Equador, economia, producció, distribució, gènere.

En enero de 2006, pocos meses antes de que Rafael Correa llegara al poder en Ecuador, el Parlamento ecuatoriano aprobó una Ley de Fomento del Cine Nacional (n° 2006-29), que posteriormente fue aprobada por decreto del Presidente Alfredo Palacio. Esta ley llenó un vacío, ya que hasta entonces los profesionales del sector se habían organizado de manera espontánea e informal, sin beneficiarse de ningún marco legal específico ni del apoyo del Estado. Durante la primera presidencia de Correa, las autoridades ecuatorianas prolongaron el impulso inicial confirmando la creación de varias instituciones cinematográficas previstas en la Ley de Fomento, en particular el CNCine (Consejo Nacional de Cinematografía) que, a partir de 2007, comenzó a coordinar las políticas públicas en materia de producción cinematográfica. Los resultados de este esfuerzo sin precedentes han sido un aumento significativo de la producción de largometrajes de ficción (ahora más de diez títulos al año) y una mayor visibilidad internacional del cine ecuatoriano. Las películas ecuatorianas ahora son habituales en los festivales de cine extranjeros, y varias de ellas han obtenido el reconocimiento de la crítica y el público, no solo en el mercado local sino también para la exportación, *Qué tan lejos* [Tania Hermida, 2009] y *Pescador* [Sebastián Cordero, 2011] siendo solo dos ejemplos. En la actualidad, el Gobierno ecuatoriano destina 700.000 dólares anuales a la financiación del cine nacional (tanto largometrajes como cortometrajes, ya sean docu-

mentales o cine de ficción) a través del Fondo de Apoyo al Cine gestionado por el CNCine. Es cierto que este esfuerzo solo permite que las producciones ecuatorianas se vean en una ínfima minoría de las 215 pantallas del país, donde el cine de Hollywood domina casi sin oposición, pero supone un claro avance respecto a la situación que se vivía en décadas anteriores, tanto en el volumen de financiación como en las condiciones de acceso a estos fondos.¹

Sin embargo, la situación que acabo de describir sólo representa la parte emergente del cine ecuatoriano. En efecto, un gran número de cineastas trabajan fuera del marco legal e institucional creado en 2006, y consiguen escribir, producir, dirigir y distribuir sus películas de manera muy distinta a la de lo que llamaríamos cine "oficial". Totalmente desconocida e ignorada hasta hace poco, esta producción espontánea, desarrollada fuera del radar del CNCine, recibió su primer reconocimiento en 2009, cuando la fundación cultural Ochoymedio, con sede en Quito, organizó el primer festival «Ecuador Bajo Tierra» (EBT 1), llamado así para designar un fenómeno cultural fuera de los caminos trillados, y desconocido para la cultura institucional dominante. Según los organizadores del evento, Mariana Andrade, Miguel Alvear y Christian León, «en los diez años anteriores, Ecuador había producido casi cuarenta largometrajes que no habían sido exhibidos en cines ni en televisión».² En febrero de 2013, se celebró la segunda edición del festival en las ciudades de Manta, Guayaquil y Quito, y se demostró que esta producción no solo se había mantenido sino que se había ampliado, con sesenta títulos más en apenas cuatro años. Desde entonces, el ritmo de producción se ha acelerado aún más, y en la tercera edición del festival, celebrada en febrero de 2014, se proyectaron una treintena de nuevas películas.³

En las páginas que siguen, a partir de un trabajo de campo realizado en febrero de 2013, pretendo presentar con mayor detalle el fenómeno del cine EBT o «Bajo Tierra», como se le conoce ahora comúnmente en Ecuador, esbozando sus contornos, destacando sus características más singulares, sobre todo en el ámbito de la producción y la distribución, e intentando identificar los retos económicos a los que se enfrenta para garantizar su desarrollo.

1 La asignación se realiza ahora por comités de expertos, y ya no por simple «amiguismo».

2 Entrevista con Mariana Andrade, enero de 2013.

3 Una cuarta y última edición del festival tuvo lugar en diciembre de 2016.

PROBLEMAS DE DEFINICIÓN

La invención de la expresión «Ecuador Bajo Tierra» por los organizadores del festival del mismo nombre plantea una serie de problemas terminológicos, relacionados con el carácter atípico de las películas así designadas y la originalidad de su «ecosistema» cultural y comercial. Sin embargo, hay que señalar que los propios creadores del término son conscientes de estos problemas y se han decidido por «Bajo Tierra» a falta de una propuesta más convincente. Como explica Christian León, profesor de comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, en el catálogo del primer festival, publicado en 2009, su descubrimiento del fenómeno EBT fue fortuito. Un día, mientras recorría el país en autobús, un vendedor ambulante de DVD piratas subió a bordo y le ofreció una película llamada *Pollito 2* por un dólar. León quedó intrigado y compró la película, que vio tiempo después para descubrir que se trataba de una producción ecuatoriana de la que nunca había oído hablar.⁴ A partir de entonces, el investigador fue descubriendo que existía una abundante producción de cine nacional realizado en condiciones muy precarias, distribuido exclusivamente en DVD, con gran éxito entre el público popular. Curiosamente, mi primer contacto con este tipo de cine fue también por casualidad, gracias a la misma película que un amigo me trajo de Perú, donde también circulaban DVD.

Christian León y Miguel Alvear, con la ayuda de la Fundación Ochoymedio y de su muy activa directora, Mariana Andrade, decidieron muy pronto emprender una búsqueda a escala nacional para tratar de cartografiar una producción que no estaba registrada por ninguna institución oficial, y establecieron una serie de criterios para delimitar su objeto de estudio. Trataron de reunir todas las películas realizadas en las cinco provincias del país en las que tenían noticia de la existencia de largometrajes de ficción de bajo presupuesto, seleccionando para ello cuatro tipos de obras:

1. producciones realizadas por cineastas autodidactas, es decir, personas que no han cursado estudios universitarios de cine o televisión;
2. producciones realizadas por personas cuya actividad profesional no se limita a la producción de largometrajes;
3. largometrajes de ficción con presupuestos sensiblemente inferiores a los rodados por profesionales;

4 ALVEAR, Miguel; LEÓN, Christian, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, Quito, Ed. Ochoymedio, 2009, p. 11.

4. películas que nunca se hayan proyectado en la televisión nacional o en salas comerciales.⁵

Esta investigación inicial reunió unos cuarenta largometrajes de ficción totalmente desconocidos para el mundo institucional, aunque ampliamente difundidos en DVD. Muy pronto surgieron problemas de definición a la hora de designar esta producción destinada al público más popular. En efecto, aunque los directores fueran autodidactas y tuvieran que conformarse con presupuestos irrisorios (a veces inferiores a 2.000 dólares), su trabajo no podía definirse como amateur en la medida en que sus largometrajes generaban unos ingresos exiguos y competían con las producciones profesionales en el mercado del DVD. Además, algunos han hecho del cine su actividad principal. Sin embargo, no son profesionales en el sentido habitual del término, ya que no están reconocidos por la industria cinematográfica dominante, no pertenecen a ninguna estructura institucional y sólo trabajan a tiempo parcial en la industria cinematográfica. El hecho de que sus películas se produzcan al margen del *establishment* podría justificar que se les definiera como directores de “películas de serie B”, pero esta categoría está estrechamente vinculada a un momento concreto de la historia del cine estadounidense (en los años 40 y 50) y presupone, no obstante, un cierto grado de integración en el sistema dominante (en el caso de Estados Unidos, el mundo de los estudios).⁶ La etiqueta «cine Z» podría ser más apropiada en la medida en que esta categoría se asocia generalmente a la idea de falta de medios y de profesionalidad, de interpretación aproximativa y de un desfase importante entre las ambiciones iniciales y el resultado final. Estas características se encuentran en muchas de las producciones ecuatorianas estudiadas, pero este tipo de cine muestra generalmente un gusto pronunciado por el sexo, la violencia, el horror y la hemoglobina, ingredientes todos ellos que no están necesariamente presentes en las películas de «EBT», que a menudo forman parte del género melodramático, y recuerdan más bien, por sus tramas y argumentos, la época de oro del cine popular mexicano. Por las mismas razones, es difícil situar estas producciones en la categoría de «cine de explotación». Según Eric Schaefer, el fenómeno del «cine de explotación» apareció en un momento preciso de la historia del cine estadounidense (en la primera mitad del siglo XX) y se caracterizó por la presencia de tres elementos esenciales: temas prohibidos

5 *Ibid.*, p. 12.

6 Cf. TESSON Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1997.

en el cine de categoría A, costes de producción muy bajos y distribución independiente.⁷ Las dos últimas características se encuentran en el cine de EBT, pero no la primera y, sobre todo, los cineastas ecuatorianos no desean situarse al margen de la producción institucional dominante: al contrario, la mayoría de las veces buscan entrar en el mundo del cine oficial y acceder a los fondos del CNCine. Esto también hace imposible calificar su cine de basura o *underground* (estas dos tendencias forman parte de una contracultura que se reivindica como tal).

En definitiva, podríamos intentar definir el cine EBT en términos de su aspiración a emular el cine *mainstream*, en particular utilizando un lenguaje cinematográfico estereotipado y fórmulas genéricas manidas, y acuñar neologismos como «Ecuawood» o «Choliwood» («cholo» significa «popular» en Ecuador) para establecer paralelismos con lo que existe en India (Bollywood) o África (Nollywood). Pero la realidad económica del cine EBT impide tal comparación: aunque se trata de un tipo de cine consumido masivamente por las clases populares, Ecuador no cuenta aún con una estructura de tipo industrial, como puede ser el caso de algunos países del sur que han optado por imitar el modelo estadounidense. La industria cinematográfica de la EBT sigue siendo de pequeña escala, sin medios económicos, con poca o ninguna organización, y su producción es muy modesta (estamos muy lejos de los cientos, si no miles, de títulos que se ruedan cada año en Nigeria o Filipinas). Por todas estas razones, la etiqueta EBT, «Ecuador Bajo Tierra», a pesar de sus limitaciones, sigue siendo la mejor manera de describir el fenómeno, y ha empezado a calar en el mundo cultural, político y académico ecuatoriano.

NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL GÉNERO

Tras estos breves prolegómenos terminológicos, conviene esbozar el contexto geográfico e histórico en el que se ha desarrollado el cine EBT hasta la fecha.

Aunque aún no se ha escrito la historia detallada de este fenómeno, es posible situar los inicios de la aparición del videocine a mediados de los años ochenta, con la figura pionera de Carlos Pérez Agustí.⁸ Este profesor de literatura de origen español fue el primero en ofrecer un taller de realización cinematográfica abierto a alumnos y profesores en la Universidad de Cuenca. Tras empezar a trabajar en 16mm, Carlos Pérez Agustí hizo

7 SCHAEFER, Eric, *Bold! Daring! Shocking! True!: a History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham/Londres, Duke University Press, 1999, p. 4-6.

8 ALVEAR, Miguel y LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 42-47.

comprar cámaras VHS, a las que siguieron Hi8 y U-Matic, con las que los miembros del taller emprendieron, en una situación técnica y artística muy precaria, la adaptación de textos literarios ecuatorianos: *Arcilla indócil*, novela de Arturo Montesinos (1984), *La última erranza*, cuento de Joaquín Gallegos Lara (1946), y *Cabeza de Gallo*, de César Dávila Andrade (1978). Posteriormente, Pérez Agustí se embarcó en otros dos proyectos, *Tahual* y *El éxodo de Yangana*, dos largometrajes producidos con algo más de dinero, fuera del ámbito universitario. En total, este inconformista realizó cinco largometrajes entre 1983 y 1994, ninguno de los cuales se exhibió fuera de Cuenca. Esta iniciativa se mantuvo dentro del marco relativamente bien definido del cine amateur tradicional: se trataba de producciones realizadas en el marco de una asociación universitaria, durante el tiempo de ocio de sus miembros, y estas películas no tenían ninguna ambición de penetrar en el mercado cinematográfico ni de generar actividad económica. Eran simplemente la expresión concreta y creativa de una pasión cinéfila y, para Carlos Pérez, realizar un largometraje tenía virtudes esencialmente pedagógicas: no sólo le permitía cumplir un sueño personal, sino también difundir la cultura cinematográfica y, por qué no, inspirar a otros a seguir sus pasos. Todas sus producciones universitarias fueron exhibidas gratuitamente en instituciones educativas y centros comunitarios, principalmente de Cuenca. Posteriormente, *Tahual*, financiada con la ayuda de una pequeña productora independiente y rodada en Hi8, consiguió ser programada en uno de los teatros de la ciudad durante un mes. Los escasos ingresos permitieron entonces pagar unos honorarios ínfimos a los actores y técnicos, todos ellos no profesionales.

Sin embargo, Carlos Pérez siguió siendo un caso aislado, y su obra no encontró especial resonancia en la siguiente generación de directores autodidactas que surgió a partir de mediados de los noventa. Con la llegada del nuevo milenio, varias regiones de Ecuador vieron surgir a aprendices de cineastas que, en una economía tan precaria como la de Carlos Pérez, decidieron a su vez realizar largometrajes en vídeo, sin saber muy bien al principio cómo hacerlo, ni cómo distribuir después sus imágenes. A diferencia de Carlos Pérez, estos nuevos directores no tenían formación universitaria ni pertenecían a ninguna institución cinematográfica tradicional. Eran electrones libres, hombres y mujeres procedentes de los estratos más populares de la sociedad, la mayoría de ellos extraños a la «ciudad letrada» defendida por Ángel Rama.⁹

9 RAMA, Ángel (2008), *La ciudad letrada*, Ed. Fineo, Madrid,

Las primeras figuras en surgir fueron Nixon Chalacama y Fernando Cedeño, ambos de la ciudad de Chone, en el norte del país, en la costa del Pacífico. Para rodar su primer largometraje, en 1994, Nixon Chalacama pidió prestada una cámara VHS y reunió a unos cuantos amigos. Su película se tituló *En busca del tesoro perdido*, y no costó más que unos cientos de dólares. Las tomas, realizadas durante el fin de semana, se editaron de principio a fin en un solo casete, y la música de acompañamiento se tocó en directo en un pequeño órgano electrónico colocado cerca del micrófono incorporado de la cámara.¹⁰ Este primer título, así como el segundo, *Potencia blanca*, realizado en 1996, sólo se distribuyeron localmente, en cines de Chone, pero a partir del tercero, *El destructor invisible* (1996), las películas de Nixon Chalacama empezaron a distribuirse nacionalmente en DVD. Nixon Chalacama dio sus primeros pasos detrás de la cámara en compañía de un amigo que había conocido en uno de los clubes de artes marciales de la ciudad, Fernando Cedeño, a quien propuso lanzarse después de filmar algunos combates. De su admiración común por las películas de Bruce Lee, Jean-Claude Van Damme y Jackie Chan surgió el proyecto, que ellos mismos calificaron de locura, de hacer su propia película de acción. Lo que siguió fue una colaboración que duró hasta 2003. A partir de entonces, los dos cineastas siguieron caminos separados, cada uno embarcado en sus propias producciones.

Fueron los primeros trabajos de Chalacama y Cedeño los que realmente marcaron la eclosión del fenómeno EBT y definieron sus principales características: mientras que las producciones de Carlos Pérez eran formalmente ambiciosas, se insertaban dentro de una jerarquía cultural, y se nutrían de las redes tradicionales del cine amateur, las películas de Chone fueron concebidas y realizadas fuera del marco de la cultura letrada institucional. Nacieron del deseo de imitar modelos tomados del cine popular extranjero (americano y asiático) y fueron obra de cineastas completamente autodidactas. Ni Chalacama ni Cedeño tenían la menor idea de cómo hacer una película antes de iniciar su actividad, lo que viene reflejado por la indigencia estética de sus producciones: nunca en la historia del cine latinoamericano se había llegado a niveles tan bajos. Sus limitaciones técnicas son flagrantes (una sola cámara con tecnología anticuada, sin mesa de montaje, sin iluminación, sin micrófonos, etc.), sus presupuestos son esqueléticos (unos pocos miles de dólares como máximo, gran parte de los cuales se destinan al catering de actores y técnicos improvisados) y su distribución

10 ALVEAR Miguel y LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 33.

se limita a la región donde viven los directores. Tras algunas proyecciones esporádicas en cines y lugares públicos, las películas empezaron a circular en DVD, algunas vendidas por los propios realizadores, otras distribuidas por piratas.

A mediados de la década de 2000, este singular ecosistema, que comenzó en Chone, acabó por extenderse al resto del país, dando lugar a un notable aumento de la producción de largometrajes autodidactas, con total desconocimiento de las instituciones culturales oficiales. Si entre 1983 y 2003 se realizaron una decena de títulos de EBT, entre 2004 y 2009 se produjeron en Ecuador no menos de 35 largometrajes de ficción de bajo presupuesto, aunque el fenómeno sigue siendo exclusivamente provincial. Mientras que Quito es el centro del cine tradicional en 35 mm, el cine en vídeo espontáneo se desarrolla en las provincias de Manabí, Guayas y Esmeraldas. Tras su separación, Nixon Chalacama y Fernando Cedeño siguieron haciendo cine de acción y aventuras (en 2004, Cedeño dirigió la película de EBT más vista hasta la fecha en Ecuador, *Sicarios manabitas*), pero en Guayaquil aparecieron nuevos directores y precarias estructuras de producción. El más prolífico es Nelson Palacios, especializado en el melodrama (nueve películas en el período), seguido de Bárbara Morán, dramaturga que, entre 2007 y 2009, adaptó tres de las veinte obras que tenía en su haber en ese momento (*Lágrimas de una madre*, *Sueño de morir*, *Cuando los hijos se van*). Al igual que Nelson Palacios, su género favorito era el melodrama, pero insertaba sistemáticamente un mensaje religioso edificante. Otros directores emergentes en esta época se especializaron en el cine evangélico, lo que el público del cine EBT llama cine «de reflexión». Es el caso de David Mero, autor de *Libertad en Cristo* (2007) y *Luz sobre las tinieblas* (2008), dos largometrajes proyectados principalmente en iglesias misioneras evangélicas protestantes.¹¹

2009 fue otro año clave, ya que se celebró en Ecuador el primer festival dedicado al cine EBT. Los organizadores consiguieron reunir el grueso de las películas producidas hasta ese momento (aunque eran conscientes de que se habían perdido algunas películas que no habían tenido gran difusión) y dieron una visibilidad institucional y una legitimidad cultural sin precedentes a una producción que había permanecido totalmente ignorada por las élites quiteñas. El acontecimiento contribuyó a que los cineastas, que trabajaban de forma aislada, cada uno en su región, o incluso cada uno en su ciudad, tomaran conciencia de que formaban parte de un movi-

11 ALVEAR, Miguel y LEÓN, Christian, *op. cit.*, p. 71.

miento general, nacional, y les permitió vislumbrar un posible cambio en sus condiciones de producción. Los más ambiciosos querían poder beneficiarse del mismo apoyo público que las producciones tradicionales, e incluso se estableció un acercamiento creativo entre Miguel Alvear, cineasta y coorganizador del festival, y algunos directores como Nelson Palacios y Fernando Cedeño. La idea era tender puentes entre el cine tradicional y el cine EBT, por ejemplo colaborando en proyectos de guión. En cierto modo, se trataba de permitir a los cineastas autodidactas aprender de profesionales experimentados, sin perder la espontaneidad que constituye su identidad. Para mantener el impulso, los organizadores del primer festival EBT decidieron programar una segunda edición del evento, que finalmente se celebró en febrero y marzo de 2013 (el festival viajó a Manta, Guayaquil y Quito). En sólo cinco años, la producción se había vuelto tan abundante que esta vez hubo que organizar una selección para proyectar sólo las películas consideradas más interesantes.¹² Alrededor de sesenta largometrajes EBT de todo el país fueron enviados al comité de selección, aunque parece que la producción real durante el periodo fue aún mayor, lo que permitió descubrir a nuevos cineastas hasta entonces desconocidos. Guayaquil se erigió en el principal centro de producción, gracias a las películas de Luis Delgado, por ejemplo, pero también surgieron nuevos cineastas en otras regiones. El festival fue una oportunidad para descubrir la variada producción de Elías Cabrera, que rueda y distribuye sus películas en la provincia de Esmeraldas, en la frontera con Colombia.

UN SISTEMA DE PRODUCCIÓN ÚNICO EN EL MUNDO

Una de las características más singulares del cine de EBT es su modo de producción, muy alejado de los estándares profesionales (como en las películas de Sebastián Cordero o Tania Hermida, por ejemplo). Incluso podría decirse que los cineastas ecuatorianos han inventado un sistema de producción único en el mundo, caracterizado tanto por un alto grado de amateurismo como por un deseo de profesionalismo que choca con severas limitaciones económicas.

El amateurismo de los cineastas de la EBT se manifiesta sobre todo en el aspecto técnico: para rodar, utilizan cámaras de vídeo digitales de consumo masivo, generalmente compradas de segunda mano y, para editar, utilizan PC anticuados equipados con programas completamente obsoletos. Duran-

12 Entrevista con Miguel Alvear, enero de 2013.

te el rodaje, el equipo técnico se reduce a un mínimo estricto, y cada persona realiza varias tareas: los actores suelen ser también técnicos, y manejan la cámara. Las relaciones suelen ser amistosas y familiares, y las películas se realizan colectivamente por grupos muy unidos. Todos los directores son completamente autodidactas, y sólo unos pocos han conseguido completar un escaso curso de formación (es el caso de Elías Cabrera, por ejemplo, que me explicó que se había matriculado en un curso a distancia impartido por una universidad argentina). El cine ocupa gran parte de su tiempo, pero no suele ser su principal fuente de ingresos. Fernando Cedeño, por ejemplo, es maderero; Fernando Palacios es viajante de comercio; Luis Delgado se presenta como ingeniero, cantante y compositor; una de las pocas mujeres cineastas, Bárbara Morán, se gana la vida como enfermera, pero también es dramaturga. Aparte de los directores, las demás personas implicadas en la producción de las películas de EBT se encuentran en una situación similar: Carlos Silva, el compositor de la música de las películas de Fernando Cedeño, vende sistemas de alarma. En general, todos los actores y técnicos son no profesionales, y es habitual que tengan múltiples actividades paralelas, una obligación que se explica por sus bajísimos ingresos: Nixon Chalacama, por ejemplo, hizo sus películas durante mucho tiempo mientras trabajaba como profesor de kárate y profesor de autoescuela. Este "pluriempleo" refleja el propio origen social obrero de las personas implicadas en la producción cinematográfica de EBT, cuya vida laboral se caracteriza por la precariedad y la inestabilidad. Sus dificultades económicas son las de todos los ecuatorianos pertenecientes a los estratos más desfavorecidos de la sociedad.

A pesar de que sus prácticas son las de cineastas aficionados (las películas se realizan generalmente en el tiempo que les sobra de otras actividades, con presupuestos absolutamente irrisorios), los directores se declaran profesionales, y su ambición más preciada es vivir del cine. Llama la atención que todos ellos han creado su propia productora, que tiene razón social y paga el impuesto de sociedades. Fernando Cedeño es el fundador y director de Sacha Producciones; Luis Delgado dirige Ruta Sur Producciones; y Fernando Palacios creó Producciones Capricho.

Hay que señalar que todas estas microempresas son empresas vinculadas al sector audiovisual en sentido amplio, ya que a través de ellas se financian largometrajes de ficción, videoclips y bodas, con el objetivo de multiplicar las fuentes de ingresos.

Para los directores, la financiación de largometrajes es una tarea ardua y se enfrentan a grandes dificultades para recaudar sus presupuestos. No tienen acceso a subvenciones públicas ni a ayudas del CNCine, y su modelo de negocio depende exclusivamente del dinero privado. No tienen contac-

to con productoras de cine en Quito, ni acceso a canales de televisión, ni a créditos bancarios. Frente a estas desventajas aparentemente insuperables, los cineastas han tenido que inventar nuevos métodos de producción.

Por supuesto, todos empiezan invirtiendo su propio dinero, como suelen hacer los artistas autoproducidos. Pero también recurren al patrocinio publicitario, con comerciantes y empresas locales que aceptan pagar un poco de dinero por utilizar su tienda o fábrica como telón de fondo de la acción. Sobre todo, muchos directores han establecido un sorprendente sistema por el que los actores pagan para conseguir un papel. Cuanto más esté dispuesto a pagar el actor,¹³ que a menudo carece de formación artística, más desarrollado estará el papel o más tiempo vivirá el personaje en el guión.

En esta lógica inversa a la del cine tradicional, el objetivo de los actores es cumplir un sueño personal o intentar hacerse famosos, para luego conseguir papeles remunerados en la televisión o el cine. Para reclutar candidatos, el director suele aparecer después de los créditos finales para dar sus datos de contacto y hacer un llamamiento a los interesados. Encontrar actores no sólo es esencial para dar vida a los personajes del guión, sino también para asegurar la financiación de la película: son ellos quienes aportan la mayor parte del presupuesto. Este particular sistema obliga a los directores a distribuir sus películas lo más ampliamente posible, porque la financiación de la siguiente película depende de la capacidad de la anterior para atraer a posibles actores. Algunos directores, como Fernando Palacios, necesitan rodar todo el tiempo, ya que son los rodajes que les proveen de alojamiento, ropa y comida. Mientras Fernando Palacios encuentre actores dispuestos a financiar sus películas, tiene garantizada la supervivencia. De ahí su lema: «Filmo, luego existo»¹⁴, que debe tomarse en su sentido más literal.

Este sistema ultraprecario es, en gran medida, el resultado de la globalización y del orden económico neoliberal que ha prevalecido desde los años 90: por un lado, las sucesivas crisis económicas que han azotado Ecuador han hundido en la miseria a masas de trabajadores que han tenido que hacer todo lo posible por encontrar una forma de sobrevivir. Para algunos, el cine parecía una tabla de salvación y una actividad potencialmente rentable en un momento en que el hundimiento del precio de las cámaras y los reproductores, posible gracias a los avances tecnológicos y al traslado de las plantas de producción a China, democratizó el acceso al vídeo. El

13 Unos cientos de dólares como máximo.

14 ALVEAR, Miguel y LEÓN, Christian, *op. cit.*, p. 54.

fenómeno afectó primero a las máquinas VHS, luego a las Hi8 y DV, antes de aplicarse hoy a los equipos HD. La digitalización total de la cadena de producción y distribución de películas no ha hecho sino reforzar esta tendencia a la baja de los costes de entrada. Ahora es posible que personas con muy poco capital compren o alquilen una cámara y un PC que hace las veces de mesa de montaje por sólo unos cientos de dólares. El cine digital, fruto de la alta tecnología de los países capitalistas avanzados, se adapta paradójicamente a la perfección a las sociedades y economías de los países periféricos subdesarrollados.

DISTRIBUCIÓN Y PIRATERÍA

A pesar de las limitaciones económicas que he mencionado antes, y a pesar de la pobreza en la que viven muchos cineastas de EBT, la dificultad para ellos no es tanto financiar sus largometrajes como asegurarles una salida comercial. También en este caso, los cineastas han tenido que inventar nuevas soluciones para superar los obstáculos económicos que se interponen en su camino.

En el cine tradicional, la productora, titular de los derechos de explotación de la película, busca un distribuidor que distribuya la película a los exhibidores.

En el cine EBT, la lógica es radicalmente distinta, y es aquí donde radica sin duda la principal diferencia entre el modelo de negocio y el del cine tradicional. Los cineastas de EBT no buscan la distribución en la red habitual de salas de cine, por varias razones. En primer lugar, su producto no está adaptado a este mercado, ni técnicamente (sólo pueden entregar DVD, no copias en 35 mm ni archivos 4K) ni estéticamente, dado que las condiciones degradadas en las que tiene lugar el rodaje dan lugar a un resultado artístico muy deficiente para los estándares imperantes. Además, los directores, que no forman parte de la industria cinematográfica tradicional, no conocen suficientemente los circuitos de distribución y no tienen contactos en la industria. Por último, aunque producidas por empresas legalmente reconocidas, las obras cinematográficas realizadas con arreglo al sistema EBT no suelen estar registradas y, por lo tanto, carecen de existencia jurídica.

Para conseguir la distribución de sus películas, los cineastas han establecido dos métodos de distribución alternativos. El primero consiste en ponerse en contacto directamente con los operadores de cines o teatros (generalmente los menos eficaces del mercado) u organizar ellos mismos proyecciones en lugares públicos (plazas de pueblos, escuelas) o espacios comunitarios (iglesias, clubes, asociaciones de vecinos). Este método de

distribución se utiliza generalmente en el momento del estreno de la película, y los exhibidores pagan una parte de la recaudación al director, o el director se queda con toda la recaudación si organiza él mismo las proyecciones. Los límites de este sistema son, en primer lugar, su fuerte dimensión regional (las proyecciones sólo tienen lugar en la provincia donde vive y trabaja el director, ya que es donde mejor conoce al público y los lugares de proyección, y donde es probable que active redes de conocidos) y, en segundo lugar, el escaso potencial de ingresos: al no salir de su provincia, la película sólo puede atraer a un número reducido de espectadores, y el precio muy bajo de la entrada (1 o 2 dólares como máximo) limita los beneficios potenciales.

En un intento de aumentar los ingresos generados por sus películas, los cineastas recurren a menudo a otro medio de distribución, la venta de DVD. El cineasta hace copiar miles de DVD, o los copia él mismo, en su ordenador personal, de forma totalmente casera, y también imprime las carátulas. El coste unitario de un DVD + funda de plástico + cubierta es de unos 50 céntimos. Dado que los DVD pueden revenderse por entre 1 y 2 dólares (como máximo), el beneficio potencial no supera 1 o 1,5 dólares por disco vendido. El propio cineasta se encarga de la distribución y vende los DVD al final de las proyecciones públicas que organiza, o va de puerta en puerta, o los vende a escondidas en la calle. En la mayoría de los casos, los tres métodos de venta se utilizan simultáneamente. Es un sistema que prescinde totalmente del intermediario y, como en la artesanía, pone en contacto directo al productor y al consumidor. La dimensión local es esencial, ya que la reputación regional del cineasta y su proximidad física al público pueden ayudarle a vender mejor su producción. También llama la atención la dimensión itinerante de este método de distribución: los cineastas recorren su ciudad y su región, yendo de barrio en barrio, de pueblo en pueblo, lo que nos recuerda los orígenes feriales del cine primitivo.

También hay que señalar que algunos actores-directores que han conseguido un poco de fama local venden productos de *merchandising* al final de cada proyección que organizan. Nixon Chalacama, por ejemplo, les cobra a sus fans 5 dólares por una foto autografiada.

Según cifras avanzadas por los cineastas que entrevisté, pero que no se pueden verificar, este método arcaico de distribución permitiría vender varios miles, o incluso decenas de miles de copias. Con un beneficio de 50 céntimos o 1 dólar por DVD, los ingresos no superan algunos miles de dólares, una vez deducidos los gastos de viaje y alojamiento (Nixon Chalacama viaja sistemáticamente en un pequeño coche que decora con carteles de su última película).

Junto a este sistema pintoresco, el principal canal de distribución, hasta hace poco, era la piratería. Para empezar, vale la pena presentar esta actividad de manera general, aparte de su relación con el cine ecuatoriano, ya sea tradicional o EBT. En Ecuador, el sector de la piratería audiovisual está muy desarrollado: en todo el país hay 12.000 tiendas que venden DVD y CD piratas, por los que no se pagan derechos de autor a los autores. El precio de venta habitual no supera 1 dólar. Según las estadísticas que pude obtener de profesionales del sector, cada año se importan a Ecuador 335 millones de DVD vírgenes, una cifra considerable teniendo en cuenta que el país sólo tiene 12 millones de habitantes. Los piratas no sólo están omnipresentes y su actividad es tolerada por el Estado, sino que además están organizados en asociaciones profesionales. Las tres principales son ASECOFAC, ASAVIP y Ecuadisc. El epicentro de la piratería no es Quito, sino Guayaquil, ciudad portuaria con un barrio comercial llamado La Bahía, dedicado enteramente a la venta de falsificaciones de todo tipo. Hasta hace poco, se pirateaban todas las películas, ya fueran ecuatorianas o extranjeras. En los últimos años, sin embargo, las autoridades han llegado a un acuerdo con los piratas para frenar parcialmente el fenómeno: el Estado hace la vista gorda ante la piratería de películas extranjeras, pero prohíbe estrictamente la piratería de películas ecuatorianas.¹⁵ Ahora, las películas ecuatorianas deben venderse en DVD originales, prensados y distribuidos por empresas legales. El precio de venta de estos productos originales es mucho más elevado que el de los DVD piratas: 4 ó 5 dólares la unidad, lo que se explica por el hecho de que el prensado es profesional (y, por tanto, de mejor calidad) y de que estos productos culturales están sujetos a impuestos.

Para el cine tradicional, la medida es muy beneficiosa: ha propiciado la aparición de editores legales de DVD, que pagan derechos de autor y de explotación a los titulares de los derechos. Una de estas empresas es Express Max. Un detalle sabroso: para quedar bien ante las autoridades, las asociaciones de piratas también han empezado a publicar DVD legales de películas ecuatorianas, mientras siguen pirateando películas extranjeras. Sin embargo, las ventas siguen siendo modestas y rara vez superan unos pocos miles de copias. Según cifras proporcionadas por Express Max, el mayor éxito hasta la fecha fue el DVD de *Pescador* [Sebastián Cordero, 2011], que vendió casi 25.000 unidades.

15 En 2015, el parlamento ecuatoriano reforzó la defensa de la propiedad intelectual aprobando una ley a tal efecto el 12 de agosto. Esto permitirá a Ecuador cumplir los requisitos de la OMC, de la que el país es miembro desde 1996.

Para la industria cinematográfica de EBT, en cambio, la prohibición de la piratería de películas nacionales ha tenido consecuencias mucho más ambivalentes y contrastadas.

Por un lado, la medida ha eliminado la competencia desleal, que amenazaba la venta de DVD por los propios directores. Hasta entonces, muchos directores se habían quejado de la explotación ilegal de sus obras, y algunos de ellos habían tomado la iniciativa de registrar sus películas en el IEPI (el equivalente local del INPI), aunque sin éxito. Además, los cineastas que trabajan en el mundo de la EBT pueden aspirar ahora a ser distribuidos por editores legales y, en particular, por empresas controladas por piratas (que se definen a sí mismos como «comerciantes autónomos»). Acercar a los cineastas y a los editores de DVD era uno de los objetivos de las «Rondas de negocios», eventos organizados desde 2013 por el Ministerio de Cultura en el marco de los festivales «Ecuador Bajo Tierra», para poder firmar contratos entre ambas partes. La nueva política de protección de las obras ecuatorianas también ha permitido que los editores se involucren directamente en la producción de películas de EBT. Es el caso, por ejemplo, de la empresa de Jimmy Valiente, que en 2013 financió un largometraje de acción titulado *Perdidos en el Puca*. Todo ello apunta a la eventual institucionalización de una producción que hasta ahora ha permanecido al margen del sistema económico, y sugiere la posibilidad de un círculo virtuoso en el que la venta de DVD legales generaría ingresos crecientes que se reinvertirían en la producción cinematográfica, sacando poco a poco al cine de EBT de su descapitalización crónica y dando lugar a un sector audiovisual rentable.

Pero la situación actual no es del todo buena para los actores del cine EBT. Por el momento, muy pocos directores han conseguido vender los derechos de explotación de sus películas a los editores de DVD que participaron en las «Rondas de negocios» de 2013 y 2014. Esta reticencia por parte de los editores se explica por el hecho de que prefieren limitarse a distribuir películas ecuatorianas tradicionales, considerando que a 4 ó 5 dólares el DVD, no hay mercado para las películas de EBT. El público acomodado dispuesto a pagar semejante suma por un DVD exige a cambio una cierta calidad técnica y artística, y rechaza los productos de gama baja realizados por el cine EBT. El ejemplo que citan los editores legales para justificar su postura es el siguiente: se dice que el mayor éxito del cine EBT, la película de acción *Sicarios manabitas*, fue vendido por piratas en 1 millón de copias, vendidas a 1 dólar cada una. La edición legal, ofrecida al precio de 3 dólares, sólo encontró 2.500 clientes.

El otro factor que ensombrece las perspectivas de los cineastas de EBT es que la producción por parte de los editores de DVD está todavía en paña-

les, y hasta ahora no ha hecho nada por cambiar los parámetros económicos del sector: los presupuestos siguen siendo tan raquíticos como siempre, y los editores carecen de capital suficiente o, como los cineastas, apuestan por un «buen golpe»: su esperanza es ganar mucho dinero apostando poco por la película adecuada. Sin embargo, esta lógica ha mostrado sus límites, manteniendo en la miseria a casi todos los directores de EBT. Esta actitud plantea la cuestión de la madurez de los editores de DVD ecuatorianos como actores económicos. El hecho de que la mayoría de ellos, tan autodidactas como los directores, carezcan de competencias en materia de gestión y comercialización constituye evidentemente un obstáculo para el desarrollo de su actividad.

Otro problema, esta vez paradójico: la prohibición de piratear películas ecuatorianas, que en general se respeta, hace que cada vez sea más difícil encontrar películas piratas de EBT a 1 dólar. Se podría pensar que este agotamiento de la oferta ilegal ayudaría a los cineastas a distribuir ellos mismos sus películas del modo que vimos anteriormente. Esto plantea un grave problema a los directores: como el fin de la piratería conlleva el hundimiento de la celebridad de los directores y de la distribución de sus obras, nadie se pone en contacto con ellos para que participen en su próxima película (¿qué sentido tiene participar en una película que no tendrá público?), lo que a largo plazo amenaza con secar la producción porque, como hemos visto, la financiación de las películas se basa en gran medida en la venta de papeles de protagonistas a los aspirantes a actores. Esta situación explica por qué Nelson Palacios, que trabajaba regularmente cuando los piratas distribuían sus películas en cientos de miles de copias, casi ha dejado de rodar.

UN MOMENTO CRUCIAL

Sin embargo, la producción de películas EBT no ha cesado en Ecuador, situación que sin duda se explica por la continua democratización de las cámaras y los equipos informáticos, cuyos precios no dejan de bajar, así como por la irresistible atracción que ejerce el mundo del espectáculo sobre los aprendices de cineastas, que lo ven como una forma de escapar al determinismo social. Esta moda coincide con una voluntad del gobierno ecuatoriano de defender el cine nacional, sea cual sea. Así, las producciones de EBT han empezado a obtener un tímido reconocimiento institucional, y el objetivo declarado de las autoridades es sacar el cine de EBT de la economía sumergida e introducirlo en la economía legal, lo que no haría sino fortalecer el sector audiovisual ecuatoriano en su conjunto.

Sin embargo, la institucionalización del cine EBT tropieza con varios obstá-

culos. En primer lugar, este medio cultural sigue siendo despreciado o, en el mejor de los casos, ignorado por los profesionales del cine tradicional, una división que se solapa con la oposición tradicional entre Quito y las provincias. Además, el interés que muestran los editores de DVD por las películas de EBT no es más que una fachada. El lanzamiento de algunas películas nacionales en DVD sólo permite a estos editores mantener buenas relaciones con el Estado, mientras que el verdadero objetivo de las empresas afiliadas a las asociaciones de piratas es seguir practicando su oficio más rentable, a saber, la piratería de películas extranjeras que se venden a 1 dólar. En estas condiciones, es poco probable que ASAVIP o Ecuadisc inviertan fuertemente en la producción o distribución de películas EBT. Otro problema es la escasa solvencia del público de las películas EBT: estos espectadores, que pertenecen a los sectores más populares de la sociedad, pueden comprar DVD piratas por 1 dólar, pero no DVD originales por 3 ó 4 dólares. Como hemos visto, el coste de fabricación de un DVD original es de 1,5 dólares, lo que hace imposible igualar los precios que cobran los vendedores piratas. Mientras el poder adquisitivo de las clases populares no aumente sustancialmente, el precio de 1 dólar seguirá siendo un techo e impedirá el desarrollo de la edición legal.

Hoy en día, los cineastas de EBT se enfrentan a una disyuntiva: o bien siguen encerrados en el modelo actual de economía semiinformal, lo que significa seguir haciendo películas con presupuestos muy reducidos y vender ellos mismos sus DVD a un público poco solvente, obteniendo en definitiva muy pocos beneficios; o bien intentan encontrar una salida adaptando sus películas a los gustos de un público solvente de clase media-alta, lo que significa cuidar la producción de sus largometrajes, trabajar sus guiones y profesionalizarse. Esta evolución es posible siempre que se aumenten los presupuestos (lo que nos lleva de nuevo al problema de la flagrante falta de capital que afecta al sector EBT) y se establezcan vínculos con el mundo del cine profesional. Este es el planteamiento de Fernando Cedeño en su película *El ángel de los sicarios* (2015), codirigida con Carlos Quinto Cedeño, actor de formación teatral tradicional y sólida experiencia en dramaturgia y dirección. La buena acogida dispensada por el público a esta ambiciosa obra fue un signo alentador pero, más allá de este caso aislado, desgraciadamente parece que las simples fuerzas del mercado son insuficientes para sacar al cine de EBT de la economía sumergida.

En estas circunstancias, es razonable pensar que el Estado ecuatoriano tiene la clave del problema. En cualquier caso, esta es la opinión de muchos actores del sector audiovisual a los que entrevisté. En su opinión, el Ministerio de Cultura podría, por ejemplo, crear talleres de formación de directores y guionistas, para que las películas de EBT sean más profesio-

nales y puedan atraer a una clientela más urbana, culta y solvente, una dinámica que impulsaría el mercado al alza. Otra opción, no excluyente de la primera, sería permitir a los cineastas de EBT acceder a subvenciones del CNCine, lo que, para los cineastas y productores seleccionados, les permitiría salir del atolladero de la infracapitalización. Por supuesto, el riesgo estético sería embotar y homogeneizar un cine que, más allá de sus torpezas formales, se caracteriza actualmente por su frescura, su inventiva y su íntimo conocimiento de los gustos del público popular, pero éste es sin duda el precio a pagar para que un sector especialmente emprendedor salga del subdesarrollo. Desde este punto de vista, los retos y desafíos a los que se enfrenta el cine EBT ecuatoriano no son muy diferentes de los que afrontan otras cinematografías digitales populares de otros países andinos.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Gabriela (2011 [2009]), "At the Margin of the Margins. Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market", en RUÉTALO Victoria, TIERNEY, Dolores (ed.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Ed. Routledge, New York/Cambridge, pp. 261-273.

ALVEAR, Miguel, LEÓN, Christian (2009), Ecuador Bajo Tierra. *Videografías en circulación paralela*, Ed. Ochoymedio, Quito.

LÓPEZ PAZMIÑO, Noemí, GALLEGOS, María Cristina, MENESES JÁTIVA, Pablo Esteban (2019), "Formación de públicos en el cine ecuatoriano", *Inventio*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México), año 15, n° 35, pp. 55-62.

PONCE-CORDERO, Rafael (2019), "Cine Bajo Tierra: Ecuador's Booming Underground Cinema in the Aftermath of the Neoliberal Era", en NEHRING Daniel, LÓPEZ, Magdalena, GÓMEZ MICHEL, Gerardo (ed.), *A Post-Neoliberal Era in Latin America? Revisiting Cultural Paradigms*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-113.

RAMA, Ángel (2008), *La ciudad letrada*, Ed. Fineo, Madrid.

SCHAEFER, Eric (1999), *Bold! Daring! Shocking! True!: a History of Exploitation Films, 1919 1959*, Duke University Press, Durham/Londres.

TESSON, Charles (1997), *Photogénie de la série B*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris.

ANEXO

Personas entrevistadas en Ecuador en enero de 2013:

Miguel Alvear, artista y director, coorganizador del festival Ecuador Bajo Tierra.

Mariana Andrade, directora del centro cultural Ochoyomedio y coorganizadora del festival Ecuador Bajo Tierra

Elías Cabrera, actor y director/productor

Fernando Cedeño, actor y director/productor

Nixon Chalacama, actor y director/productor

Luis Delgado, actor y director/productor

Francisco Franco, editor de DVD (Express Max)

Ricardo Guachamín, editor y comerciante de DVD (ASAVIP)

Johnny "Portadas", impresor/diseñador de carátulas de DVD piratas

Carlos Quinto Cedeño, actor y director

Christian León, profesor de comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

Juan Carlos Pachacama, editor de DVD y empresario (Ecuadisc)

Antonio Pomaquiza, editor y comerciante de DVD (ASAVIP)

Carlos Silva, compositor

Jimmy Valiente, productor y distribuidor

Elías Zambrano, actor y director