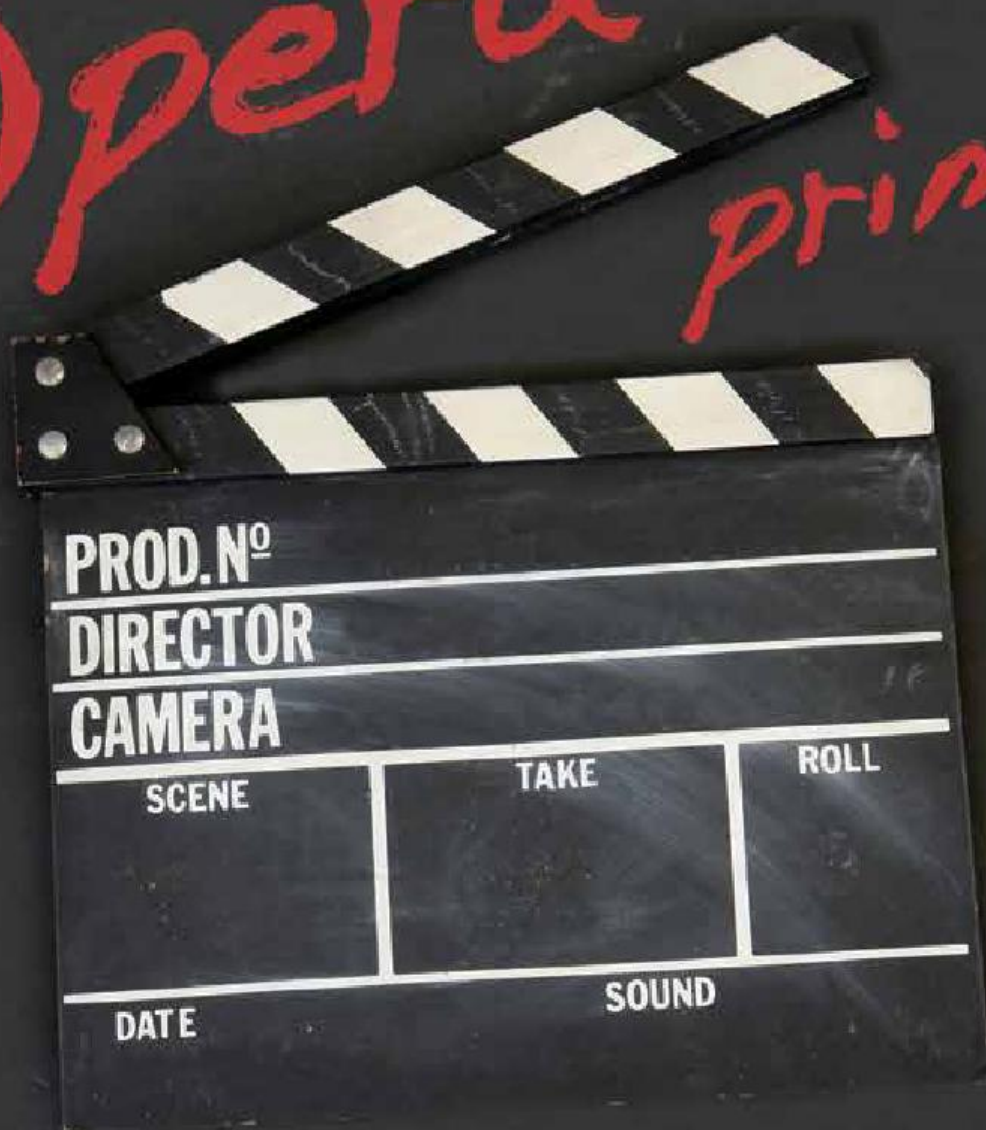


25 WATTS

2

Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Ópera prima



La ópera prima

y lo que queda

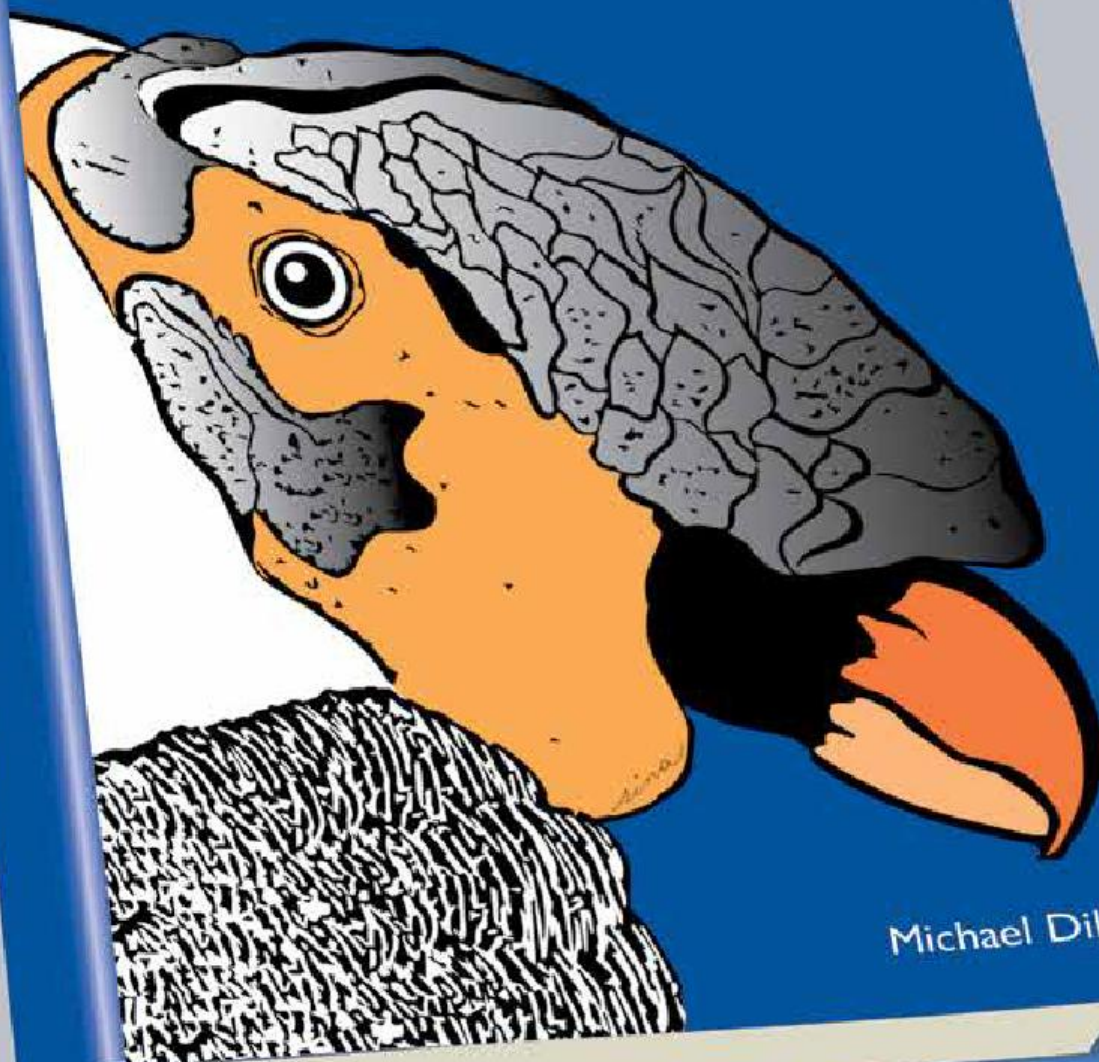
25 watts:

retratar el aburrimiento sin aburrir

El cine según

Raúl Perrone

**Afiches de
Cine Ecuatoriano** (1969-2013)
Ecuadorian Cinema Posters



Michael Dillon

Presentación

Enero 2014

25 watts número 2, la revista que quiere transformar el aburrimiento cotidiano en un espacio de reflexión y de crítica. Revista joven que en esta entrega se latinoamericaniza aún más, con el pensamiento fresco, la imaginación alegre, con la deliberación profunda de cineastas de la patria grande, cuya persistencia les ha permitido encontrarse de bruces con el abismo de la 'ópera prima' que nunca se sabe a dónde nos llevará.

Aquí sus dudas y sus miedos, aquí sus esperanzas y sus sueños, pero más que todo, su visión del mundo, su percepción crítica de la sociedad, su aguda mirada al ser humano y a su entorno.

Y por nuestro lado, el Festival de la Casa (del 11 al 22 de diciembre), nuevamente la persistencia de la utopía. La necesidad de soñar, en blanco y negro y a colores. De tomar de la gran vitrina de Nuestra América el caramelo más sugestivo, más provocador, más subversivo, ese que conlleve en su contenido no solamente la originalidad sino ese abrazo urgente y necesario que constituye una propuesta de interculturalidad crítica.

Porque nuestro mundo originario, ese que poco a poco va rechazando las perversiones históricas del eurocentrismo o el occidentalismo, ese que busca la descolonización de los saberes, ese que sale a la calle y se encuentra manos a boca con la cultura, con la otra cultura, con la de *sí mismo y para sí*, se llena de imágenes, de palabras, de gestos soberanos y produce un material que está allí, quizá sumergido, quizá invisible, pero que el artista lo objetiva y lo traslada a su lenguaje para nosotros.

Puente es el artista, puente para llegar y puente para abrazar. "Un puente es un hombre cruzando un puente", decía el cronopio mayor, y nosotros, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, su Cinemateca, queremos en esta vez ser el puente por el que cruce la libre, diversa e independiente manifestación cinematográfica contemporánea.

Países como Argentina, Chile, Perú, Venezuela, Colombia, Bolivia, Brasil, Uruguay, México y Ecuador dirán su palabra, es decir su imagen, en un Festival Cinematográfico Independiente que nos encontrará en un momento histórico especial, nutrido de la ciencia y de la técnica, pero siempre, en el trasfondo, de la literatura y el arte, que son la verdadera piel de los pueblos, la sangre y la respiración de la cultura.

Porque la cultura, bueno es repetirlo, existe antes de los estados, antes de los gobiernos, y a veces a pesar de estos. Porque la cultura no necesita decretos y menos aún camisas de fuerza legales. La originalidad de una cultura crece en la autonomía, en la libertad. Y ahora, que estamos reinventando América, mirándola con nuestros propios ojos, quizá sea bueno reafirmarme en lo que ya he dicho antes: contra la cultura nada puede el olvido, cultura es lo que queda cuando se ha olvidado todo, cultura es todo lo que el ser humano ha agregado a la naturaleza y la naturaleza misma; cultura es toda la producción de la tierra. La cultura es más grande más multiforme y profunda que cualquier definición, igual que la poesía, las definiciones la limitan.

Vamos todos los pueblos, entonces, a volver a mirarnos y reconocernos en esta revista, y en la primera edición del Festival de la Casa. ¡Bienvenidos!

Raúl Pérez Torres



Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

No. 2 | Año 1 | Diciembre 2013

Presidente

Raúl Pérez Torres

Vicepresidente

Gabriel Cisneros Abedrabbo

Directora de Cinemateca

Wilma Granda

Director de Publicaciones

Patricio Herrera Crespo

Editora

Isabel Carrasco Escobar

Edición de textos

Katya Artieda

Diseño

Tania Dávila

Colaboran en este número:

Eduardo Varas, Paulina Simon T.,
Fabián Cadena, Wilma Granda, Isabel
Rodas, Gabriel Páez, Galo Carrión

Portada

Santiago Ávila



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN



Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión
Cinemateca Nacional - CCE
Av. Seis de Diciembre N16-224 y Patria
Telf.: 2 565808 Ext. 113
gestion.cinemateca@cce.org.ec
www.cinematecanacionalecuador.com
www.cce.org.ec
Quito-Ecuador.

 cinematecaEcuador

 cinematecaEc



4

Rewiew mirror

25 watts: retratar el aburrimiento sin aburrir

8

El cine según

Raúl Perrone:
La independencia es una película pensada por uno

16

Conversación

Andrés Castillo:
Yo dejo que una buena película me llame la atención

20

Happy together

La ópera prima y lo que queda

46

Actualidad del cine nacional

Rodajes y próximos estrenos



50

Noticias de la Cinemateca

Primera vitrina del cine latinoamericano.
Festival de la Casa.
Digitalización del patrimonio fílmico ecuatoriano.
Convenios entre las cinematecas de Ecuador y Corea.
Jodorowsky en nuestra Casa.
Cineclub 2014. Cine Latinoamericano Contemporáneo

58

Dolce vita

Claudia Sainte-Luce:
Una carrera de resistencia.
La epifanía de Augusto San Miguel:
El tesoro de Atahualpa.
Blak Mama: una película de largo aliento.
Santa Elena en bus: un *road movie* hecho por la comunidad.
Gabriela Karolys:
Lo importante es que se hagan películas.
Mi top 10 de afiches de óperas primas latinoamericanas.

72

La imagen

Juan Antonio Serrano, China.



A estas alturas de la vida. Cortesía: Calciadoscopio Cine

25 watts:

retratar
el aburrimiento
sin aburrir

Fotos: cortesía Control Z



Un disco de vinyl da la vuelta, la cámara gira con él. El

disco se raya y vuelve al mismo lugar.

Cuando vi *25 watts* en el 2002, fue una de las primeras veces en las que me sentí tan cercana a una película latinoamericana.

Era nuestra juventud la que nunca había sido retratada

de manera tan cotidiana, de ciudad pequeña, de pequeños momentos de poesía y calle: 1 barrio, 3 pibes, 24 horas, 25 watts.

Se han hecho innumerables críticas sobre esta película; es más, su efecto ha sido tan cautivador que en una sola búsqueda aparecen no sólo reseñas, sino hasta estudios paralelos de psicología y cine, como este:

"La historia se enmarca en un ritmo circadiano en el que el mundo da una vuelta entera sobre sí mismo, sin que en ese lapso estos jóvenes encuentren un atajo para transformar en espiral el círculo que oprime su existencia" (extracto de *25 watts, o la circularidad en penumbras de la morosidad*, de David Amorín Fontes).

Tengo la impresión de que la idea de juventud y cine hasta esa época sólo se conjugaban en Latinoamérica para hablar por un lado del realismo social: la criminalidad y porno-miseria y, por otro, de los remanentes del realismo mágico. Por eso esta película se convirtió en un referente básico

de una generación, la mía.

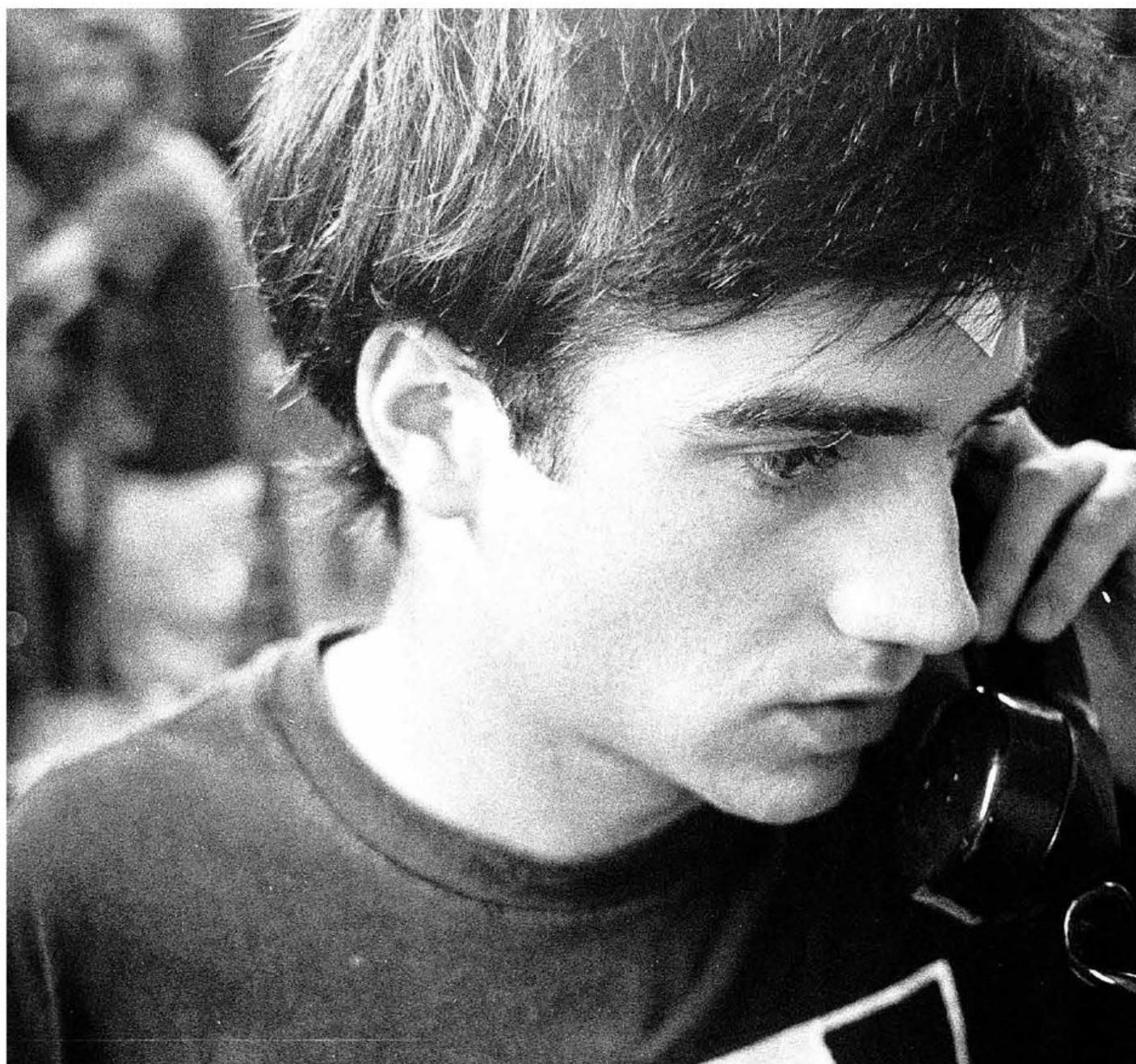
Cuando una es joven, piensa por momentos que está perdida y es infeliz, una no sabe lo que quiere y se aburre. Ahora, cuando miro esos días desde lejos, me doy cuenta de que fueron 'los mejores años'.

Con la película me pasa algo parecido, y eso es lo que me hace admirarla cada vez más.

Cuando la vi, mi generación se sentía extrañamente retratada, como vengo de una ciudad en la que no pasa nada, las escenas las había visto antes: a la vuelta de la casa. Cuando la vuelvo a ver, siento que contiene esa magia perdida en sus detalles, y sé que cada vez que la vuelva a mirar reviviré esa sensación. Es que luego de ver *25 watts* es imposible no quedarse con una sensación de nostalgia.

Fernando Epstein, el productor de *25 watts*, vino este año a la sala de cine de la CCE a presentar la película a propósito del lanzamiento del primer número de esta revista. Estaba muy emocionado, miraba con cierta incredulidad que una revista de cine ecuatoriana se hubiese inspirado en el filme para definir su estilo. También le parecía que este homenaje llegaba casualmente en un fecha muy sensible para él: nos contó que al día siguiente se cumplirían siete años de la muerte de Juan Pablo Rebella, uno de los directores.





Al término de la presentación, Epstein dijo algo vital para poder entender desde dónde surge este filme: "... tienen que darse cuenta de la diferencia entre retratar el aburrimiento y aburrir al espectador". Ahí dio en el clavo: es un sábado cualquiera en las vidas de *Leche*, *Javi* y *Seba*, ellos miran la tv, fuman un porro

y vagabundean por calles. En ellas se encuentran con personajes excéntricos, pero cotidianos al mismo tiempo, y tienen conversaciones corrientes sobre temas intrascendentes, pero que cinematográficamente resultan muy cómicas, sin ser una comedia. Cada quien tendrá sus escenas favoritas de esta película, las mías son estas:

El Marmota chico

Seba se topa con *Rulo*, un tipo sentado en una esquina tomando una biela. Resulta que *Rulo* es amigo de su hermano mayor *El Marmota*, y así por esas cuestiones de herencias medio raras, pasa a ser llamado *Marmota Chico* durante un viaje psicodélico inesperado.



Hacer de antena

Javi está en casa de *Ledie*, tratan de mirar *Los 3 chiflados* en la tele mientras fuman sin parar, pero la señal está muy mala. Se dan cuenta de que necesitan que *Ledie* haga de antena, los problemas de estática por los que pasas cuando no tienes *tv cable* ni *directv*. Javi 'locuta' lo que sucede, pero la curiosidad de *Ledie* por mirar hace que se aleje de la tv y dañe la señal.

El muro de barrio

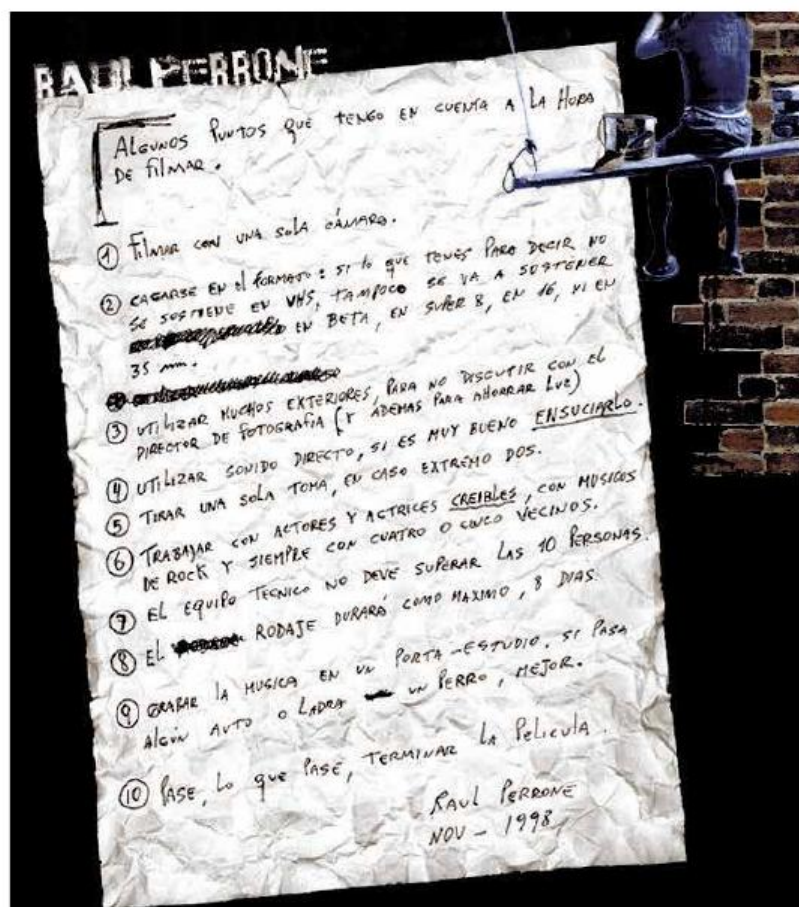
La escena final de *25 watts* es un gran epílogo: un muro en el que Javi está sentado, la cámara hace un paneo de 360° (uno de varios en el filme) mostrando el amanecer de un domingo aburrido en el barrio: silencio, un poco de viento mueve los árboles, todos duermen, todos en sus

casas. Cuando regresa la cámara, *Ledie* va llegando: "boh... ¿y *Seba*?", lo dice con el mismo tono de letargo que tienen al inicio del filme... los dos se van en el orden en que llegaron, el muro queda vacío y la imagen va a negro. Todo termina como si nada hubiera pasado, pero nosotros sabemos que pasó todo... (ICE) 🍷

Raúl Perrone:

‘La independencia es una película pensada por uno’

Isabel Carrasco Escobar



Raúl Perrone es uno de los cineastas más prolíficos de Latinoamérica, la irrupción de su cine en la década de los noventa con la trilogía Graciadió, Labios de churrasco, y 5 pal peso, es el verdadero nacimiento del llamado ‘nuevo cine’ argentino.

Filmadas en video, con actores naturales, planos fijos, blanco y negro, y ambientadas en su ciudad natal, Ituizangó, muestran a un director comprometido con su propia libertad estética e irreverente manera de hacer cine.

Luego de 35 películas, el ‘Perro’ estrenó este año su último trabajo: P3ND3J05, para muchos su mejor y más radical película, una especie de homenaje musical a la adolescencia de ciudad pequeña. Sin embargo, a él no se le suben los humos y ya está trabajando en su siguiente película.

Has realizado 35 filmes durante todo este tiempo, me gustaría comenzar preguntándote qué tan estricto eres con tu propio decálogo.

La verdad es que soy muy estricto, incluso hay una última versión de ese decálogo, en el que agregué nuevos formatos para filmar, como celulares y cámaras de fotos. El punto siete del decálogo también ha variado porque diez personas ya me parecen muchas, es mejor sólo tres...

Así que digamos que si me he traicionado, ha sido para bien. El chiste que digo es que es un decálogo muy austero, cuando lo hice había hecho sólo dos películas y hoy tengo 35 y jamás me he traicionado, he mantenido el espíritu. Pero cuando voy a filmar una película no me pongo a pensar en el decálogo.

Por otro lado considero que de alguna manera el tiempo me dio la razón. Cuando yo escribí ese decálogo en el 98 no se creía en el video para nada, en esa época yo estrené una película en VHS, hoy es una cosa casi obsoleta. Y con el tiempo he logrado imponer esa manera de trabajar y hacerle creer a un par de idiotas, que siempre están mirando afuera y pensando

que siempre lo de afuera es más importante, que adentro se pueden hacer películas, que no importaba el formato.

En Ecuador hay un debate (mínimo, pero existe) sobre el hecho de que cada vez más películas nacionales eligen trabajar con actores 'naturales' (es decir sin experiencia o sin haber estudiado actuación). En tu decálogo dices que los actores deben ser creíbles, y pones que te gusta trabajar con músicos de rock. Háblanos sobre esto.

En mis primeras películas trabajé con músicos de rock, ahora ya no, porque considero que esos tipos tienen una cierta virginidad que no tenían los actores, me parece que un tipo que sale a cantar de alguna manera está actuando. Me gustaba mucho eso, porque había visto películas actuadas por Lou Reed y Tom Waits, si ellos *laburmi* como actores, por qué los músicos de acá no podían hacerlo.

Hice películas con músicos, pero también por esa cuestión contradictoria mía de no ser obvio, no usaba su música para vender la película, porque me parecía que hacerlo era absolutamente comercial, y yo no puedo pensar en esos términos jamás. Después con el tiempo, los absorbió la televisión y dejé de llamarlos, porque dije: bueno, mi *laburo* hasta acá llegó.

¿Y lo actores naturales que eliges para tus películas?



Raúl Perrone

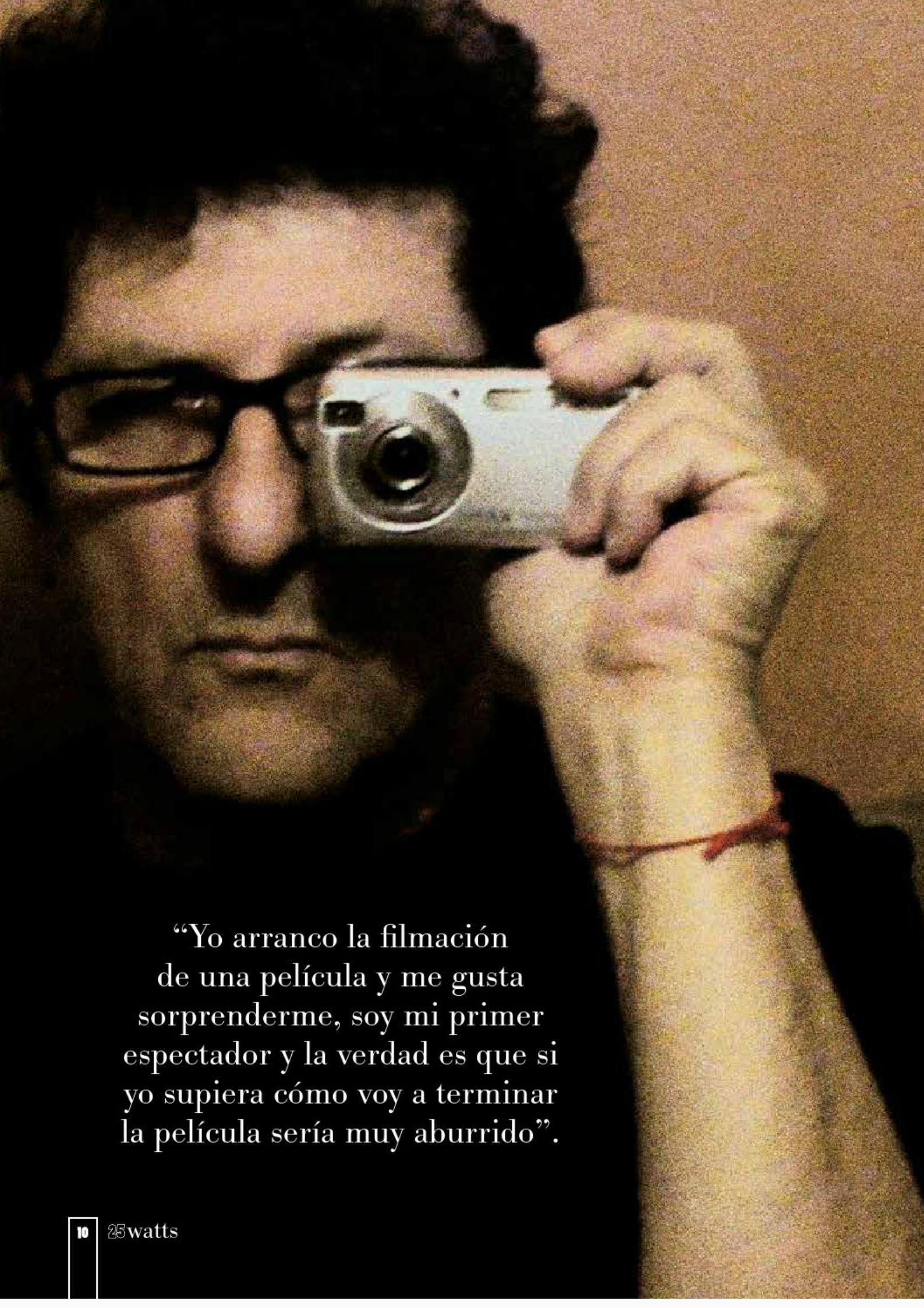
Bueno, eso es algo que lo he hecho toda mi vida, porque siempre creí que esa gente me daba mucho más. Yo no quiero entrar en polémicas, pero no creo en los actores, en mi taller (de cine) a la gente que viene del teatro le trato de cambiar la cabeza, porque tienen muchas mañas y vicios que los hace poco creíbles, digamos. Ya lo hizo el neorrealismo italiano, no me inventé nada. Además yo soñaba siempre con que mis películas las fueran a ver por quien las hizo y no por quienes las actuaban. Mis películas no las van a ver porque está Darín.

Entonces al no tener actores conocidos, u otros mecanismos estándares de marketing, me gustaría saber cómo financia tus películas. Me las banco yo, nunca recibí un crédito de nadie porque nunca lo fui a pedir, no me gusta depender de nadie. En el comienzo fue muy difícil, hoy lo sigue siendo, pero

actualmente, a través de premios y otras vías, encontré una sistema de trabajo muy austero, que me permite hacer las películas que hago. Y eso no le resta calidad, es algo que con el tiempo logré imponerlo de alguna forma, porque se pensaba que hacer una película independiente, de bajo presupuesto, suponía que no tenía la calidad técnica que se merece. Cualquier película mía está a la altura de muchas otras películas, porque ahora la tecnología te permite eso.

Este sistema del que me hablas, ¿te permite recuperar el dinero invertido con la taquilla, o de qué otra manera lo logras?

Yo no vivo del cine, yo doy clases. Así que busco otras maneras; por ejemplo, doy charlas, se hacen retrospectivas mías alrededor del mundo y me pagan por ellas, y eso me permite hacer las películas que hago en muy poco tiempo y al margen de



“Yo arranco la filmación de una película y me gusta sorprenderme, soy mi primer espectador y la verdad es que si yo supiera cómo voy a terminar la película sería muy aburrido”.

la industria. En mis películas *laburamos* tres personas y en un cortometraje de la industria *laburan* 130. Encontré una manera de trabajar con la cual estoy cómodo, además no podría hacerlo de otra manera.

Hay gente que necesita trabajar con esquemas grandes de producción y con mucha gente, y está muy bien que sea así. Esa es la industria, eso no quiere decir que yo quiera hacer las cosas así. No hago esas películas de esa manera y sin embargo estoy en la historia.

Háblanos un poco sobre el presupuesto de tus películas...

P3ND3JO5 está en los 50.000 pesos (USD 8.500 aproximadamente), esta es la película más cara que he hecho, las menos costosas son las que hice en un principio. No me gusta hablar de dinero tampoco, porque no lo tengo, yo no vengo de una familia adinerada, sino más bien de origen humilde. Pero tengo una cabeza, así que no me gusta depender de nadie ni pedir nada, tampoco me gusta entrar en ese circo, en el que no me considero un payaso.

Qué tan importante es para ti el guión a la hora de filmar, trabajas con storyboard o con plan de rodaje...

A pesar de ser dibujante no trabajo con storyboard, ni con planes de rodaje tampoco. Si hiciera storyboard sacaría los dibujos como un libro y no una película. Personalmente me aburre mu-

cho escribir guiones, porque pienso más rápido de lo que escribo, así que parto de anotaciones y la película se va creando también mientras la voy haciendo.

Tengo un método de trabajo bastante obsesivo: voy, filmo, vuelvo a mi casa, bajo el material a la computadora y me pongo a editarlo; tengo una intuición para poder hacer las cosas.

Yo arranco la filmación de una película y me gusta sorprenderme, soy mi primer espectador y la verdad es que si yo supiera cómo voy a terminar la película sería muy aburrido. Me gusta hacerla, descubrirla, y creo que la película toma forma cuando la edito.

Este es el proceso más hermoso que tiene para mí el hacer cine, filmar no me gusta porque no soporto a la gente y es muy difícil: estás en la calle y la gente saluda, pregunta de qué canal eres, hay mucha estupidez...

Entonces el momento más placentero es cuando estoy acá en mi oficina editando solo y ahí se va armando la película, es decir, que el guión se va escribiendo mientras voy editando la película. Es un proceso en el cual me siento como un chico jugando.

Eres un gran dibujante, ¿qué tanta influencia ha tenido en tu cine este hecho?

La influencia se ve en los encuadres, en la estética. Cuando empecé a hacer cortometrajes mi sueño era que los actores y la gente que tra-

bajaba entrara a un encuadre como si fuera un dibujo viviente, como cuadros en movimiento. Mi estética está muy basada en mi carrera de dibujante, la plástica, los colores, el blanco y negro tienen que ver mucho con mi pasado de dibujante.

El guión se va escribiendo mientras voy editando la película. Es un proceso en el cual me siento como un chico jugando.

¿Cómo distribuyes tus películas?

La independencia no es solamente hacer películas de bajo presupuesto, la independencia es todo un paquete de cosas, por eso es que está mal empleada la palabra y que muchos la utilizan a la ligera o agarran lo que les conviene. La independencia para mí significa hacer una película absolutamente pensada por uno, desde la ropa que usan, el afiche de la película, cómo va a ser distribuida, a qué sala va a ir, es decir, yo tengo el control de todo eso. Yo cuido mucho eso, incluso por eso hay películas que yo no he estrenado.

Por ejemplo a *P3ND3JO5* le va muy bien, está actualmente en varias salas, a pesar de que la película dura 2h30, en blanco y negro, sin diálogos



P3ND3JO5



y sólo música. Es como un fenómeno lo de *P3ND3JO5*, está yendo a festivales y ganando premios en todo el mundo.

Es algo que está pasando y no me preocupa tanto porque ya estoy haciendo otra película.

¿Cuándo decides dejar que la película siga su rumbo?

En el momento en que la termino porque soy un enfermo. De *P3ND3JO5* no sé si

leíste, pero se está diciendo cosas muy fuertes, y si yo me tomo en serio todo lo que se dice de esta película, dejo de filmar.

Cosas fuertes y muy positivas...

Exactamente, si les presto atención entraría en pánico o te *imaginás* que escuchar a tipos influyentes de la crítica decir que no se ha hecho, ni se va a hacer una película como *P3ND3JO5*, que está

en la historia del cine... blah blah, ¡no filmo más, porque ya hice mi obra maestra! Entonces tengo que salir a no crearme nada de todo eso y hacer otra película.

Lo que hago es eso, disfrutar de que la película anda bien, pero no hay nada que a mí me pare, porque para mí hacer cine es como respirar.

***P3ND3JO5* es una película sobre chicos marginales, ¿para quién haces tus películas?**

Básicamente yo hago cine para mí, hago un cine que me gustaría ver. Creo que todo artista tiene mucho de egoísmo, un pintor para quién pinta, un escritor para quién escribe, y después me parece que está la gente, el público.

Cuando yo filmo no puedo pensar en la gente, porque si no, soy un estúpido, no puedo hacer un estudio de mercado, yo hago una película. Pero siempre con mucho respeto hacia la gente.

En mis películas, lo que intento es no hacer apología de la pobreza, ni tampoco maquillar las cosas, como muchos directores que tienen mucha 'gita' y entonces maquillan en cine, filman una villa con una iluminación de Hollywood. Me parece que lo que yo hago es darle voz a la gente que no tiene voz, a estos pibes que yo retrato en mis películas los trato con mucho respeto y también pongo en primer plano a una cierta parte de la juventud que también está en cualquier parte del mundo, en

Ecuador también está.

Me preocupa la mirada de los pibes y eso a través de la poética, yo no hago películas de violencia, no hay armas generalmente en mis películas, son básicamente películas de arte. Trato de que sean bellas, para mí un chico caminando por la calle es poesía, es marginalidad, pero no pongo tipos fumando un porro, ni inyectándose heroína, ni tomando cocaína, no hace falta. No me interesa mostrar la bajeza humana que ya existe.

¿Cómo filmas?, por ejemplo ¿cuánto tiempo te tomó filmar P3ND3JO5?

Yo trabajo con mis alumnos, cuando no puede uno, viene otro. Trabajo casi de una manera clandestina, como no puedo planear nada, soy un tipo demasiado volado para eso, les llamo y les digo "ahora voy a filmar". Enton-

ces mi manera de *laburar* es esa, puedo llamarles a la 1 de la mañana...

P3ND3JO5 duró sies días. Tengo una manera muy personal de hacer cine, mis rodajes no tienen que ver mucho con el mundo del cine, yo filmo dos horas por semana, que quizás lleguen a ser 30 minutos de película.

Para vos, ¿qué tanta calle se debe tener como cineasta?

Yo creo que para hacer cine hay que tener actitud, hay que ser osado y tener pasión, deseos, sueños. Son un conjunto de cosas en las cuales creo profundamente. Los deseos se cumplen, así que hay que saber qué se desea.

Háblanos de la relación que existe entre el cine que haces y el mundo adolescente.

Se trata de eso, yo soy un adolescente, el hecho de poder editar mis películas es

como estar jugando, yo ya no podría depender ni siquiera de eso, de tener un tipo que me opere mis ideas "cortá acá, poné acá", ya no puedo hacerlo porque es muy difícil de explicarlo. Es como un chico con un juguete nuevo y hacer una película, cuando se hace con la libertad que la hago yo, mucho más todavía. Cuando vos *dependés* de toda una parafernalia y tienes que explicar todo lo que *hacés*, me parece que eso y la cárcel son lo mismo, yo no podría *laburar*, me parece que los puteo y me voy a los diez minutos.

No podría, y por eso mismo, cuando algunas personas muy importantes del país me quisieron producir, no lo hicieron finalmente porque no pudieron convencerme de que hiciera las cosas de otra manera. Yo tengo como una rebeldía innata, si vos *tenés* que ir con corbata yo no

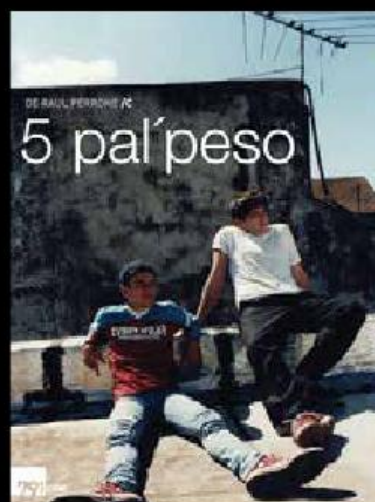


P3ND3JO5

Fotos: cortesía Raúl Perone



Me preocupa la mirada de los pibes y eso a través de la poética, yo no hago películas de violencia.



No me interesa mostrar la bajeza humana que ya existe.



Peluca y Maricita

voy... Y uno es así... No hay nada que a esta altura del partido pueda correrme del lugar en el que estoy.

En Ecuador se debate acerca del futuro del cine local y de cómo debe ser hecho. Algunas políticas estatales apuntan a que el cine se convierta en una industria, sin embargo, seguimos haciendo películas de una manera artesanal. Cuál es tu punto de vista sobre el cine industrial vs. el cine artesanal.

Antes esta dicotomía me enojaba, ahora me parece lógico que pase esto, si no hubiera cine industrial no se darían cuenta del cine que hacemos nosotros. Es como el Boca vs. el River, tiene que existir un cine industrial, el cual no me interesa ni lo voy a ver, tampoco veo cine de autor, ya no veo cine, estoy más preocupado por hacer que por ver.

Sin embargo haces cine y esa pulsión que vino del dibujo también se debe haber inspirado en el cine, ¿cuáles son esas películas a las que siempre vuelves para conectarte con esa noción de ser cineasta?

Vuelvo a ver películas de los años 1920-1927, de Fritz Lang o Pasolini, a veces no las veo enteras, veo algunas escenas y a veces recurro a mis propias películas también. Por ejemplo, para hacer *Pendejos* vi *Labios de churrascos* (1992), que creo que tiene muchos puntos en contacto, blanco y negro y el iris. Siempre tuve como una cosa con el cine, se me quedaron ciertas cosas

en la retina. Solía hacer como homenajes a veces, antes miraba mucho, ahora estoy mucho tiempo editando.

Y libros...

No porque básicamente soy un tipo muy ansioso, las novelas empezaba a leerlas por el final, entonces era terrible. Me buscaba cuentos muy cortos, trato de no buscar nada que me inflencie, sino que trato de llevar a cabo obsesiones personales, *Pendejos*, por ejemplo, está rodeada de cosas que me han pasado a mí y a los pibes, son cosas que escucho porque un director de cine tiene que estar atento a lo que se dice, yo voy a un restaurante a cenar y miro a dos personas comiendo y me invento sus diálogos y trato de imaginar las situaciones que están pasando; aunque en mis películas básicamente he tratado de prescindir de la palabra, casi no hay diálogos en mis personajes, porque se dicen tantas estupideces que prefiero que no hablen, además, el cine es imagen básicamente.

¿Y los filmes latinoamericanos que te hayan gustado mucho...?

En su momento me gustó mucho *Amores perros*, inclusive vino acá Iñárritu y nos juntaron a él, a mí y a otro director más y fuimos a la *premiere* de esa película; me parece que estaba bien, ya después creo que se repitió y siempre hizo lo mismo. Son tipos, igual, que mueren por estar en el festival de Cannes y para mí el festival de Cannes está hecho

para 'perros', yo debería estar por ser 'perro'...

Y si una *pelí* tuya la quieren pasar en Cannes, ¿qué haces?

Yo no iría, que vaya la película, igual no me muero por estar ahí, esa es la diferencia. No es una pose de cineasta loco, no me interesa, igual pasa que lo que no te interesa llega, a veces. La gente de la Viennale de Austria, un festival muy difícil de acceder, están muy enojados porque yo no voy. También hay una cosa muy mercenaria que si vos no vas, los tipos se enojan y te tiran tu película.

Hay una serie de hipócritas que hacen cine y que no aman al cine.

Para finalizar, ¿qué consejo le darías a alguien que va a hacer su ópera prima?

Es muy difícil aconsejar a alguien, yo hago un taller en el que los tipos están viendo a un tipo que hace películas; es un taller gratuito para jóvenes y viene gente de todos lados, he tenido gente de Ecuador, también de Colombia y Chile. Yo les inyecto pasión y la idea de que sí se puede hacer cine. Cuando yo tenía 20 años lo primero que me decían era que es muy difícil hacerlo, y yo les digo a los pibes que sí, que es posible hacerlo. Pero dar consejos es muy difícil porque también hay pibes que se creen que el cine se trata de la fama y lo que quieren es ser famosos, entonces yo ahí les digo que mejor se pongan una verdulería. 🍷

Andrés Castillo:

‘Yo dejo que una buena película me llame la atención’



Andrés Castillo, guayaquileño, músico, antropólogo y sociólogo. Desde los 13 años tiene

la obsesión de mirar películas y buscar directores, claro que él no sabía que eso se convertiría en su profesión. Con el tiempo ha desarrollado un olfato por las buenas películas, esas que dejan un sabor de boca. Desde 2007 trabaja como parte del equipo de programación del Miami International Film Festival (MIFF). En este mundo en el que es cada vez más difícil ver buenas películas en las salas de cine comerciales, los festivales de cine son lugares en los que las películas se encuentran con los cinéfilos y con un público que busca otras opciones. Son además plataformas importantes para la promoción de una película.

El caso del MIFF es interesante ya que en sus últimas ediciones se ha convertido en el espacio de estreno norteamericano de algunas películas ecuatorianas recientes. En esta ocasión aprovechamos para charlar sobre las tareas propias de programar la sección de Óperas Primas Iberoamericanas.

Fotos: cortesía Andrés Castillo

Desde fuera el trabajo de programación parece ideal, cuéntanos cómo te involucraste en la programación del MIFF

Yo laboraba en una farmacéutica antes de llegar al MIFF. Una amiga que trabajaba en el festival me llamó para decirme que había una vacante, ni si quiera pregunté qué posición era, fui al día siguiente a entrevistarme con los directores de ese entonces y conseguí el trabajo.

Mi ocupación es única, pero no solo veo películas, voy a la oficina todo el día y después de eso veo las películas, así que no se imaginen que estoy comiendo palomitas de maíz un lunes en la mañana mirando filmes, mientras otros están en la oficina. Mi trabajo implica montar un evento que dura diez días y me toca aportar mucho de la logística del festival, de los eventos, etc.

En términos generales, ¿qué te interesa de una ópera prima?

Lo mismo que me interesa en todas las películas que veo. No me manejo con ningún criterio fijo como base, dejo que una buena película me llame la atención.

Mi búsqueda siempre se centra primero en la idea de un filme como base fundamental de la creación y la expresión. Me gusta también cuando un filme tiene un lado emocional, o un sentimiento particular y que me deje un recuerdo, un sabor de boca.

¿Crees que una ópera prima es más fresca, más arriesgada?

Debería ser. Me parece que algunos directores necesitan de una primera experiencia para comprender el lenguaje real de la producción de una película. Igual hay que producir, todo en la vida funciona en base al aprendizaje, pienso que el secreto está en poder analizar lo positivo y lo negativo de la experiencia obtenida para poder mejorar y producir mejores películas.

¿Qué características debe tener una ópera prima para entrar en la sección que programas?

Por mi trabajo miro entre 500 y 600 películas al año, en el 2012 batí, vi 650. Por lo tanto, lo que busco son filmes que me digan algo, me gusta que una película me estimule la cabeza o el corazón. Me gusta poder tener algún tipo de contacto con ellas, poder entenderlas, poder verlas más de una vez si es necesario, de esta manera garantizo que los filmes que vengan al festival lo hagan bajo un criterio serio y honesto.

¿Cómo llegas a las óperas primas?

Viajo mucho y a distintos lugares y espacios; por ejemplo, voy a festivales, mercados y laboratorios de cine. También hay una gran cantidad de filmes que llegan directamente al festival a través de las aplicaciones. Los avances tecnológicos le

“...lo que busco son filmes que me digan algo, me gusta que una película me estimule la cabeza o el corazón. Me gusta poder tener algún tipo de contacto con ellas, poder entenderlas”.

han dado un gran impulso a la industria cinematográfica, cada vez hay más personas haciendo películas, por eso la búsqueda es ardua. Desde el festival nos parece importante destacar la primera película de un director iberoamericano, así mismo procuramos siempre programar óperas primas de directores internacionales en las secciones no competitivas.

Háblame sobre los criterios para armar la programación del MIFF

El público del festival tiene muchas ganas de disfrutar buen cine y espera todo el año para ver las nuevas películas latinoamericanas y conocer a sus directores. Por esta razón procuro siempre pensar en ese público para invitar una película y su director.

Aunque hay países que hacen más cine que otros, busco y miro películas de toda



Lena Olin, Andrés Castillo y Lasse Hallström



Andrés Castillo y Georges Luizer

“El cine en Ecuador va evolucionando, se ven otras temáticas. Espero que siga la producción y que en algún momento la promoción del cine ecuatoriano se fortalezca...”.

Jaie LaPlante, Denis Villeneuve y Andrés Castillo



Iberoamérica, trato de que la mayoría de estos países tengan un espacio dentro del marco del festival. Yo dejo que una buena película me llame la atención.

Cada vez más festivales incorporan una sección de óperas primas, ¿por qué crees que sucede esto?

Porque hay una mayor cantidad de cineastas produciendo películas. En el caso específico del MIFF, nosotros teníamos una competencia principal iberoamericana, la cual invitaba a participar a cineastas que habían realizado hasta tres filmes. Sin embargo, en el momento en que la competencia principal se abrió a todos los cineastas iberoamericanos, no importa el número de películas dirigidas, nos pareció que era necesario seguir con la tradición de apoyar al talento joven del cine iberoamericano. Me parece que es una competencia muy interesante porque reúne filmes increíbles de directores que tienen toda una carrera por delante.

Muchas veces parece un misterio el hecho de que unos festivales acepten una película y otra no, ¿qué tanto de suerte hay en el proceso de selección?, ¿crees que hay buenas películas que no llegan a festivales como el MIFF y por qué razón?

No sabría decir si es suerte, pero sí podría afirmar que hay muchos factores

“Algunos directores necesitan de una primera experiencia para comprender el lenguaje real de la producción de una película”.

que permiten o no invitar distintas películas a un festival de cine. Claro que pasa que a veces se queda fuera de la programación un filme que uno se muere por presentar, pero creo que he aprendido que hay muchas películas buenas dando vueltas y si una no puede venir, eso le abrirá la puerta a otro director para presentar tu trabajo.

En tu sección has programado algunas óperas primas ecuatorianas, ¿cómo sientes que están estas óperas primas en comparación con el resto de países de la región?

Me parece que el cine en Ecuador va evolucionando, se ven otras temáticas. Espero que siga la producción y que en algún momento la promoción del cine ecuatoriano se fortalezca, ya que

es importante que sea conocido en todos los rincones del planeta. Un ejemplo interesante en este sentido es la labor que hace Proimágenes (Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica de Colombia) como promotor y mediador del cine colombiano en el ámbito del mercado del cine internacional.

¿Cuáles son tus óperas primas favoritas?

No tengo películas favoritas, pero te diría que *Poison*, de Todd Haynes, es una de las que cambió mi forma de ver el mundo, dejó una fuerte marca en mi cabeza. *Primer*, de Shane Carruth, me pareció siempre muy original y sencilla, con mucho diálogo que te engancha y te mete en el proceso de viajar en el tiempo. *Cronos*, de Guillermo del Toro; *Repo Man*, de Alex Cox; *Tesis*, de Alejandro Amenábar; *Red Road*, de Andrea Arnold; *Ratcatcher*, de Lynne Ramsay; *Las acacias*, de Pablo Giorgelli; *The 400 blows*, de Francois Truffaut; *Pi*, de Darren Aronofsky; *Kicking and screaming*, de Noah Baumbach; *Bottle rocket*, de Wes Anderson; *Mala noche*, de Gus Van Sant; *Año bisieto*, de Michael Rowe. En fin, hay muchas óperas primas que me parecen espectaculares. Recuerda también que soy de la generación de *Ratas*, *ratones*, *rateros*, de Sebastián Cordero, película que en su momento marcó un antes y un después en la historia del cine ecuatoriano. (ICE) 🐭

La ópera prima

y lo que queda

Eduardo Varas

Fotos: Vanessa Terán

¿Cuántas versiones de una primera vez existen? Muchas, y los factores determinantes para estas versiones son los que vuelven a estas experiencias algo perfecto para indagar. Y aquí, sitio en el que hablamos de películas, no solo hablamos de ese producto que vemos en salas, sino de un trabajo de años, de obsesiones, de errores no forzados, de aciertos casuales y controlados. Una ópera prima a veces es la excusa perfecta para entender cómo está creciendo una filmografía nacional y qué está pasando acá adentro para que este no sea un país de cineastas que hacen una sola película y gracias, buen provecho.

En estas entrevistas, enfundadas en una variedad de temas como el peso de una primera película, el carácter del autor, el oficio del que escribe lo que quiere contar, el aprendizaje duro del negocio, el hacer algo de calidad reconocido por el público y premios, o el amor hacia el resultado, lo único que queda es reconocer que lo recorrido también puede ser analizado. Hablar de cine es también bajarse del carro y preguntarse qué está pasando.

Y los cineastas que se detienen un poco a pensar de qué va todo esto, en esta ocasión son: Ana Cristina Franco, Fernanda Restrepo, Iván Mora Manzano, Javier Andrade, Diego Coral, Alfredo León y Juan Sebastián Jácome. Todos, desde su visión particular discuten sus óperas primas y abren los abanicos de posibilidades. A continuación, sus palabras:



1,2,3. Con mi corazón en Yambo
9,12. Mono con gallinas

4,7. Los cuallás
10,11. Ruta de la luna

5,6,8. Mejor no hablar de ciertas cosas
13,14,15. Sin otoño, sin primavera

Juan Sebastián Jácome:

‘Lo que me interesa es el ser humano’

La ópera prima de Juan Sebastián Jácome, *Ruta de la luna* (2013), mató dos pájaros de un solo tiro: sí, es una película ecuatoriana y también terminó siendo uno de los primeros resultados de hacer cine en Panamá. Porque es coproducción, porque pensar con dos cabezas para hacer un filme es quizás la mejor manera de conseguir hacer una película, sobre todo la primera. Y apostar por una historia como esta como la carta de presentación es también poner de golpe sobre la mesa una estética particular, un enfrentamiento tácito entre padre e hijo, entre blanco y negro, entre silencio y estridencia. Es casi firmar una declaración de principios sobre aquello que te interesa contar, y hacerlo de entrada.

***Ruta de la luna* es una road movie ecuatoriana que no está rodada en Ecuador, ¿por qué?**

Porque si hacía una *road movie* en Ecuador habría sido fácil irme por la onda localista, paisajista... de cosas bastante relacionadas con la locación. Irme afuera era como tratar de separarme de eso y solo de hablar de papá e hijo.

Y escogiste Panamá.

Por una sencilla razón, mi

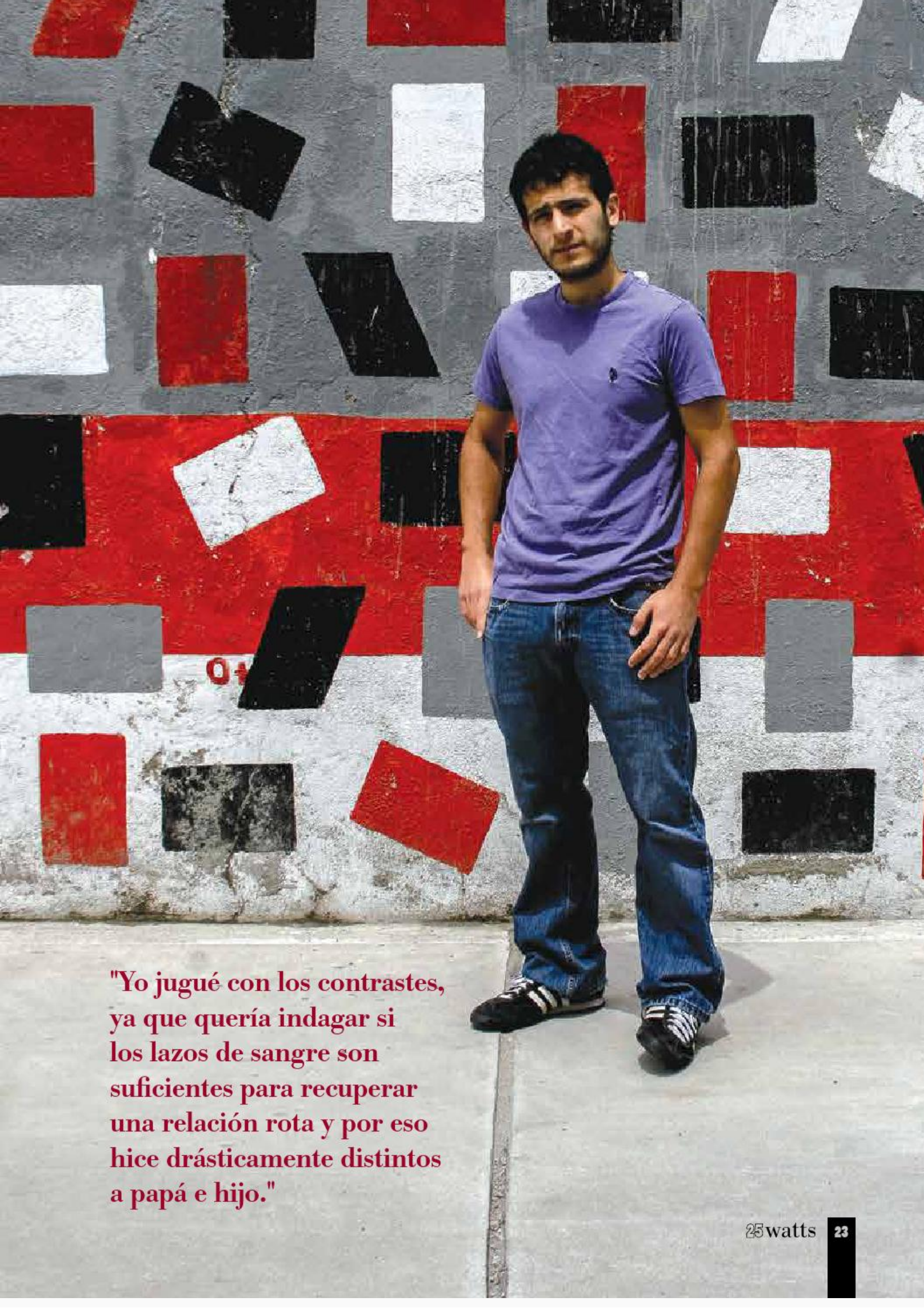
esposa (Irina Caballero, productora también de la película) es panameña.

De dónde surge *Ruta*...

Quise hacer algo liviano, un ejercicio personal en el tono. El tema ‘padre – hijo’ salió de unas clases de dirección de actuación que tomé en Los Ángeles, en 2007. Ahí exploramos mucho eso de las relaciones de los hombres con sus papás y eso me hizo un clic, porque esa es la relación que define tu vida entera.

Has apostado por una película en la que manda el silencio. Eso ya lo pensaste de entrada o fue algo que fuiste afinando durante todo el proceso.

Cuando empecé a escribirla, pensé que iba a ser una película más hablada. A medida que pasaban las versiones de guión se iba haciendo más callada. Pero ya en rodaje me di cuenta de que era más silente de lo que pensaba y le di espacio para generar momentos largos, pausados. Eso pasa-



"Yo jugué con los contrastes, ya que quería indagar si los lazos de sangre son suficientes para recuperar una relación rota y por eso hice drásticamente distintos a papá e hijo."

"Investigué un montón y encontré que casi todos los personajes de albinos son magos o villanos medio raros...".

ba naturalmente y como que cambió a la *pelí*. Si ves la peli y lees el guión, son distintos.

¿Por qué crees que pasa eso?
Creo que quizás no lo piensas durante la escritura del guión, pero el rodaje es otra etapa de la escritura y ahí hay que darle espacio para que la película aparezca por sí misma. Que el guión no esté para seguirlo paso a paso, sino que sea una guía para generar vivencias y cosas nuevas a partir de él. El montaje es otro momento de escritura.

Hay algo que impacta de entrada con tu película: uno de los personajes centrales es albino... y eso es algo que casi nunca vemos con cierta naturalidad en el cine.

Yo jugué con los contrastes, ya que quería indagar si los lazos de sangre son suficientes para recuperar una relación rota y por eso hice drás-

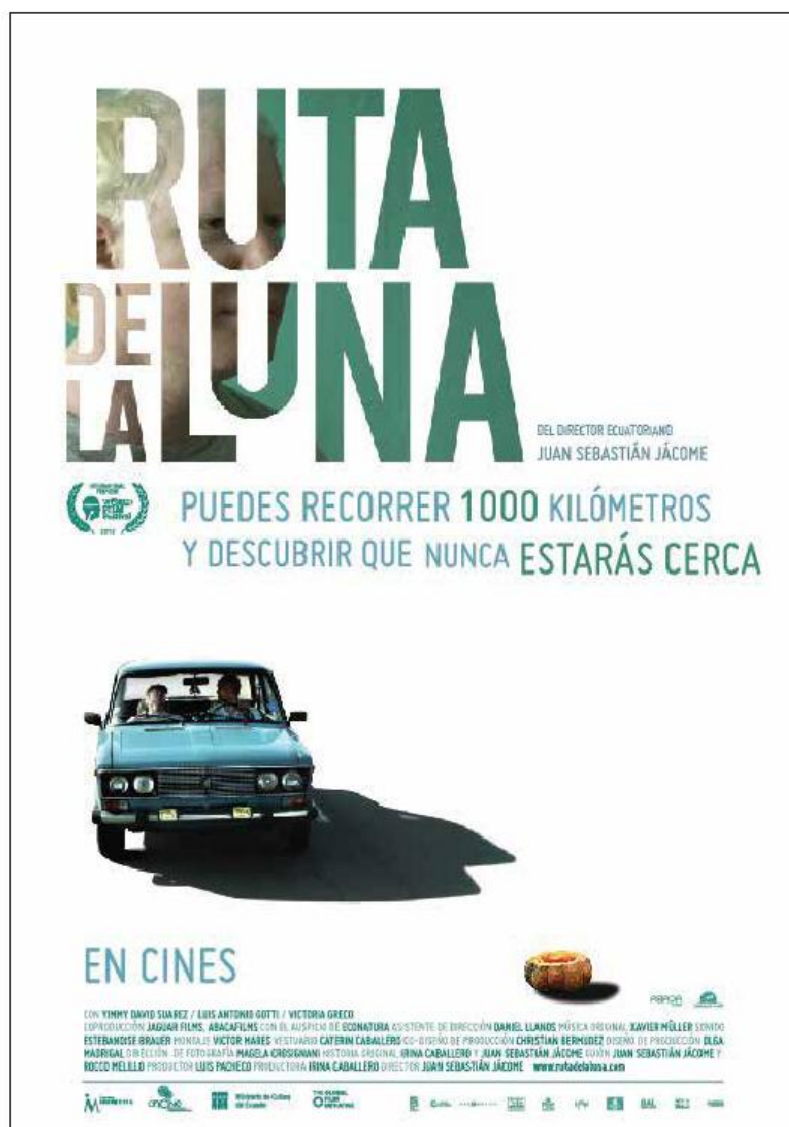
ticamente distintos a papá e hijo. Papá machista, hijo sensible; introvertido, extrovertido; boxeo, bolos, y ahí pensé en lo de albino. Papá medio morenito, hijo albino.

¿Investigaste la presencia de albinos en otras películas?

Investigué un montón y encontré que casi todos los personajes de albinos son magos o villanos medio raros..., o tienen algún poder mágico, si son buenos. Siempre han sido mitificados. Y lo que hice le llamó la atención al

actor (Yimmi David Suárez, cubano, que más que actor es músico y que fue ubicado luego de una búsqueda por Ecuador, Colombia, Costa Rica y Panamá). Cuando le presenté el proyecto él me dijo que era superimportante para él porque no existían películas que traten al albino como alguien normal.

Hacer películas es un tema de azar. Ya con todo listo y durante el primer día de rodaje, Eduardo Blades (hermano de Rubén), quien hacía el rol del padre, tuvo un



ataque neurológico que lo hizo olvidar dónde estaba y qué estaba haciendo. Ya había tenido algo parecido durante los ensayos, por lo que en esta segunda ocasión decidieron dejarlo descansar y no trabar con él. Agarraron el teléfono y llamaron a Luis Antonio Gotti para que, al andar, se metiera en el personaje. Tres días después, César, el padre tan representativo del macho latino venido a menos, estaba vivo en pantalla. En seis semanas la película estaba lista.

¿De alguna manera sabes por qué te salió una película tan pausada y calmada?

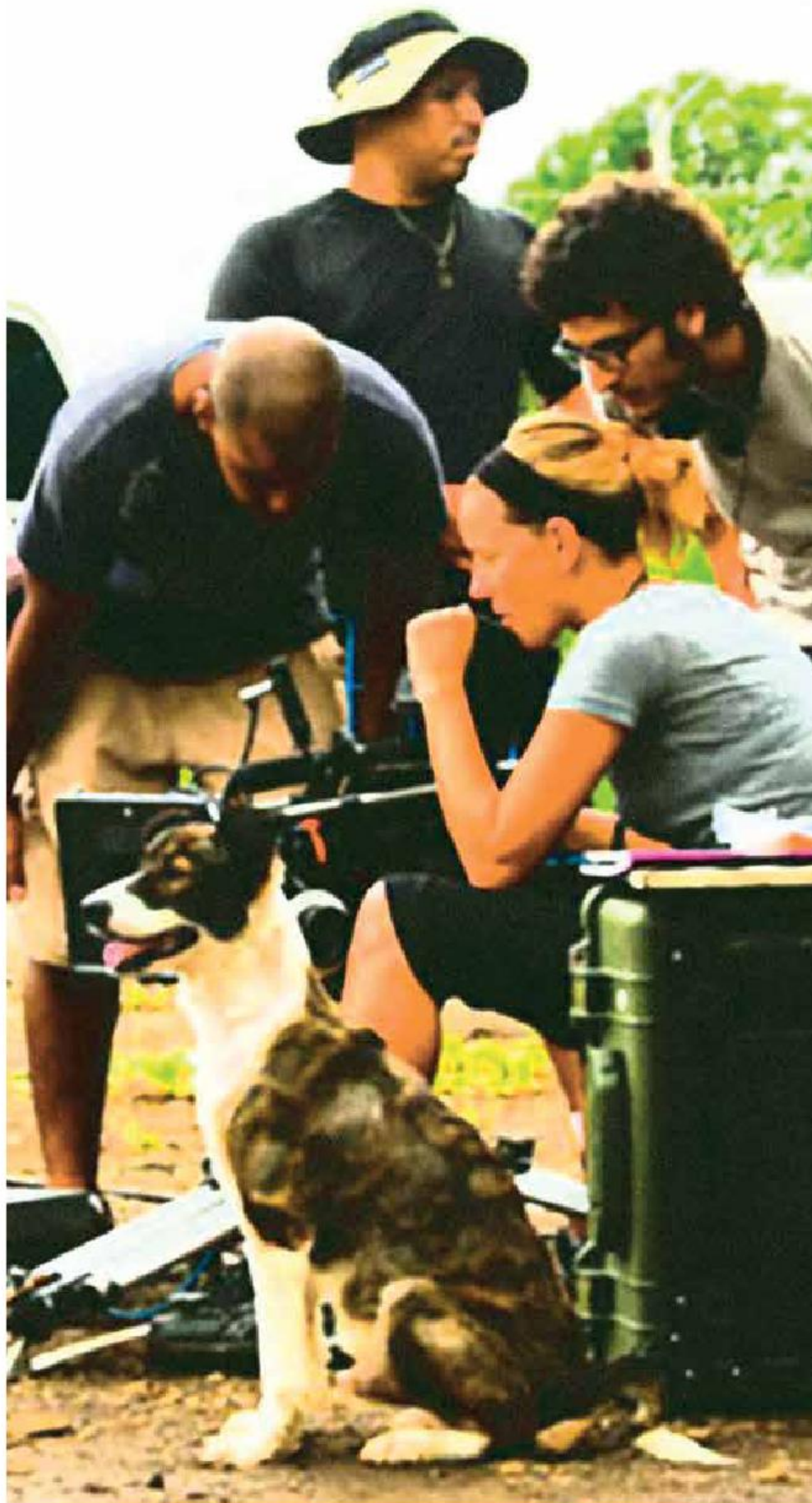
Porque yo soy así, calmado, hablo bajito... Es algo que me salió.

¿Cómo crees que podrías sortear alguna crítica sobre la 'ecuatorianidad' de tu película, cuando habla de algo que pasa en Panamá y Costa Rica?

Yo trato de que no me importe mucho la crítica... Es quizás un mecanismo de defensa. Pienso que si me importara mucho, haría otro tipo de *pelis*. Lo que me interesa es el ser humano y esas son cosas que no tienen nacionalidad. Tu locación es el mundo, no solo tu país. No soy muy nacionalista, a excepción con el fútbol.

Seguirás haciendo *pelis* afuera.

Afuera y acá.



Making Of *Ruta de la luna*. Cortesía: Abaca Films



Javier Andrade:

‘Filmar cosas que sientas genuinas’

Cuando nos sentamos a conversar, Javier debe lidiar con aclarar que *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (2012) no está nominada a Mejor Película Extranjera, en los próximos Premios Óscar, sino que es una de las postuladas para ganar esa candidatura. Si bien entre ambas ideas hay una gran diferencia, igual se trata de aprovechar la experiencia. “Esto es algo que sé que mi papá podrá decirle a sus amigos, porque es algo que conocen, algo que les puede servir de referencia”, cuenta Javier. Pero antes de llegar a una película (quizás de la que más se ha hablado en redes sociales en Ecuador), antes de rodar, de montar... hubo un proceso de escritura en el que su tiempo de estudiante de cine en la Universidad de Columbia (Nueva York) fue importante para que una idea creciera para convertirse en su ópera prima.

¿Por qué la historia de *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* fue la que se filtró y se volvió tu primera película?

No tengo realmente una respuesta, más que una cosa muy extraña: siempre quise hacer películas que se sientan como lo que pasaba en el cine de los setenta de Estados Unidos... Hal Ashby, Scorsese, Bob Rafelson... Eso a mí me gustaba y estaba convencido de que se podía volver a hacer eso. Y cuando llegué a Nueva York estaba en una situación en la que no quería tener mucho que ver con Ecuador y pensaba que a lo mejor podía hacer una de esas *pelis*, incluso allá, con gringos.

Pero esa no fue la película que hiciste finalmente... ¿qué pasó?

Lo que pasó, que nunca sabré por qué, fue que en la primera clase de escritura de guión, con un profesor alucinante que ahora es un amigo muy querido que se llama Henry Bean, él hizo algo increíble. De entrada preguntó: "Yo quisiera que cada uno me diga cómo se llama, de dónde viene y me cuente de qué va su película". Fue un puñete. Cuando me tocó a mí, yo, que venía meses hablando de hacer algo en Nueva York quizás sobre un músico..., lo primero que dije fue que mi película pasaba en Portoviejo y que era sobre dos hermanos...

¿Por qué pasó eso?

No lo sé genuinamente. Creo que por un tema de distin-

guirte entre tanta gente de otro lado, o de tener algún tipo de inseguridad y pensar que de esto podría hablar bien. Yo salí de esa clase con ese compromiso. En retrospectiva fue genial ese proceso: te comprometiste a esta huevada y la sacas y ese era el punto de una primera clase de guión.

Cuando me tocó a mí, yo, que venía meses hablando de hacer algo en Nueva York quizás sobre un músico..., lo primero que dije fue que mi película pasaba en Portoviejo y que era sobre dos hermanos...

Scorsese y Portoviejo en una película...

La idea era esa. De ahí pensé en lo que podía hacer para tener la mayor seguridad posible dentro de mi profundísima inseguridad. Si hablaba de códigos que conozco, de gente que conozco y de situaciones que sé que pasaron, sabía que iba a escribir algo que podría defender. Ya es muy difícil hacer algo por primera vez... es muy difícil hacer un guión, por lo menos lo haría de algo que conocía.

¿Y eso lo mezclaste con algo más?

Sí. Pasaron más cosas. En la siguiente clase nos tocó determinar un tema, ¿de qué chucha trataba esto y cómo se iba a sostener? Y el tema que a mí me encantaba era una cosa que venía en... creo que en 'Enrique IV' o uno de los Enriques de Shakespeare (en 'Enrique V'), que es la idea del príncipe Hal, que es este *mini* que está despilfarrando el dinero del reino, que está lejos y anda con los mendigos, vacila con los gitanos y de repente debe regresar a ser rey. Pensé que eso iba a ser increíble llevarlo a Portoviejo.

¿Cuánto de crédito le das a la escuela de cine?

Tengo que darle mucho crédito a la escuela. Aprendí el tema del compromiso, la escritura es mucho compromiso. Me voy a parar todos los días cinco horas a hacer esta huevada y esto es lo que es. El compromiso no puede cambiar el qué puede cambiar.

¿Te sirvió leer sobre o saber de otros guionistas en este proceso tuyo de escritura de tu película?

Sí. Comencé a leer mucho sobre guionistas y directores y había algo que creo que decía William Goldman, no estoy tan seguro, pero era un tema de que el primer borrador aguanta todo. "Diviértete mucho con el primer borrador. Escribe todo lo que quieres que digan. Si tienes una frase bacanísima que quieres que el

mm diga, escríbela. Luego a lo mejor es una estupidez, pero ¿por qué no ponerla?”. Eso era divertido, sacar el primer borrador como un ‘vómito’, ¿no? Una cosa de aguante y llegar al final. Eso era muy chévere.

¿Qué fue lo más difícil de este proceso?

Lo que siempre ha sido difícil para mí, hasta el sol de hoy, es tener constancia en el día a día a la hora de trabajar. Dejar de trabajar cuando estaba inspirado a trabajar porque tenías que trabajar. La chamba es sentarte también cuando no tienes nada.

¿Cuál es la versión que rodaste?

Se filmó la novena versión. En el año y medio de trabajo universitario hice dos y el segundo estaba bastante sólido. Los siguientes siete eran apuestas de estructura y personajes... Los primeros dos eran un trabajo de construcción, los siete restantes fueron de esculpir... y eso tomó mucho más tiempo, unos cuatro años, pero de un trabajo intermitente.

El guión, entonces, fue un asunto de constante escritura...

Sí, el borrador se convirtió en un accesorio para mí. Yo me iba a farrear con el borrador y de repente alguien ponía una canción y yo abría una página del guión para anotar algo. Cuando estás en la escuela de cine pierdes estas vergüenzas: todo mi universo, todos mis amigos

sabían que estaba escribiendo, y no era anormal estar en una farra en un muelle en Nueva York escribiendo. Y eso era muy útil. Era un trabajo más de elementos, de tomar cosas.

El que escribe su película está llamado a ser un gran observador incluso de sus propias experiencias, ¿no?

Sí. Pasaba que yo creía tener una gran escena de amor en el guión y de repente yo vivía una gran escena de amor y era como: Ok, esto que me acaba de pasar es mucho mejor que lo que está escrito, y lo reemplazaba. También me servía ver gente. Había unos manes que eran Dj's en una cosa en Brooklyn donde toqué



Making Of Mejor no hablar de ciertas cosas. Cortesía: Punk S.A.

con una banda. Para mí era increíble, ¡íbamos a tocar en una fiesta de gánsters! Y los manes no se movían mucho y eso me encantaba. En "Goodfellas" se habla de eso con el Paulie, el personaje de Paul Sorvino, que no se mueve mucho y para mí eso estaba bueno, así que traté de que el Lagarto fuera así. Cuatro años después, cuan-

do se filmó la escena en que el personaje de Víctor Aráuz conoce al personaje de (Andrés) Crespo, el personaje de Crespo no se mueve, está sentado, y toda la cámara es como en función del nerviosismo del otro huevón ante este objeto inamovible. Eso fue mucho mejor una vez que estuvo filtrado por la experiencia de lo que me

había pasado, a lo que yo tenía escrito antes.

El guión toma vida con el tiempo, con la revisión constante...

Ese es el trabajo de verdad. Tienes que entrar a filmar cosas que sientas genuinas. Todo es un tema de tapar inseguridades.



Ana Cristina Franco y Diego Coral:

“Nos llegó muy fácil”



"Para mí el hecho de escribir el guión fue algo muy personal, más allá de que pegara o no".

Cuatro años después de su estreno, Ana Cristina y Diego siguen hablando de esta película que era una antología de cortometrajes y que fue su primer trabajo en salas. Han pasado 48 meses y dos de los realizadores, actores y guionistas de esta ópera prima atípica, han hecho otras cosas o intentan hacer otras cosas, pero siguen recordándola. No como un karma, pero quizás sí por el peso de un filme del que se habló mucho en su momento y por el que llegaron a ganar el Cenit de Bronce, en el World Film Festival de Montreal. Nada mal para un trabajo de graduación universitaria.

¿Qué recuerdan de ese proceso de su primera película?

Ana Cristina: Justo le decía a Diego que todo el proceso fue muy inocente. Desde la escritura del guión, hasta la parte de la producción y el hecho de verla en el cine y ver cómo la recibió el público... todo fue atravesado por una inocencia. Una inocencia por no saber, que te da licencias para equivocarte.

Diego: No fue solo una inocencia por no saber. Fue una inocencia porque nació sin el supuesto de que íbamos a hacerlo.

¿No iba a ser una película?

Diego: No, solo estábamos escribiendo nuestro trabajo para graduarnos, ¿no? Y entre lecturas con tutores escuchamos que el personaje de ella se parecía mucho a un personaje mío. Conversamos entre los dos y le dije: Cris, mi personaje es igualito

al tuyo, que actúe la misma *man*.

Ana Cristina: Como un guión...

Diego: Y le dijimos a Camilo (Luzuriaga, cabeza del Incine, de donde salió el proyecto): "Oye, Camilo, esto queremos hacer", y él dijo, "¡qué chévere, cague, cague, qué bueno!". Y dijimos: "¿Por qué no les integramos a los otros compañeros?".

Ana Cristina: Eso ya fue en el rodaje.

Diego: No, no, no, antes.

Ana Cristina: ¿Antes del rodaje?

Diego: Sí, en la parte final del guión lo dijimos.

Ana Cristina: Ahhhh (risas)...

Pero yo creo que ahí al Camilo ya se le prendió también... Ya lo estaba planeando, de pronto sí funcionaba.

Diego: Cuando propusimos unir los cortos, se formuló la posibilidad de que fuera un experimento de largometraje.

¿Y cuánto probaron para llegar a tener algo con sentido?

Diego: Hicimos algunas pruebas, algunas mezclas.

Ana Cristina: Después de editados.

Diego: Eran muchos cortos, cinco, unidos por cruces de personajes y filmamos aparte vainas para que se junten más. No funcionaban. Hicimos *screenings* con vacas sagradas...

Ana Cristina: Bertha Navarro...

Diego: Y dijo: no funciona chicos... Fue todo un proceso.

¿De cuánto tiempo?

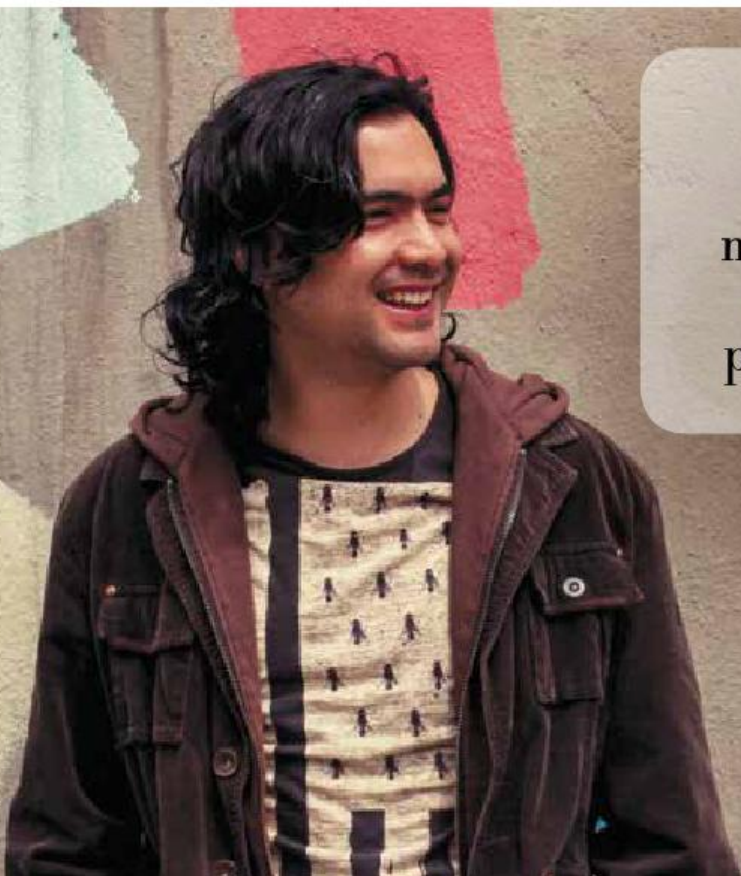
Diego: Empezamos a rodar a inicios de 2008 y lo estrenamos en octubre de 2009, el 9 de octubre... no estoy ciento por ciento seguro.

Pero de cinco cortos llegaron a tres, ¿cómo fue esto de dejar afuera a dos?

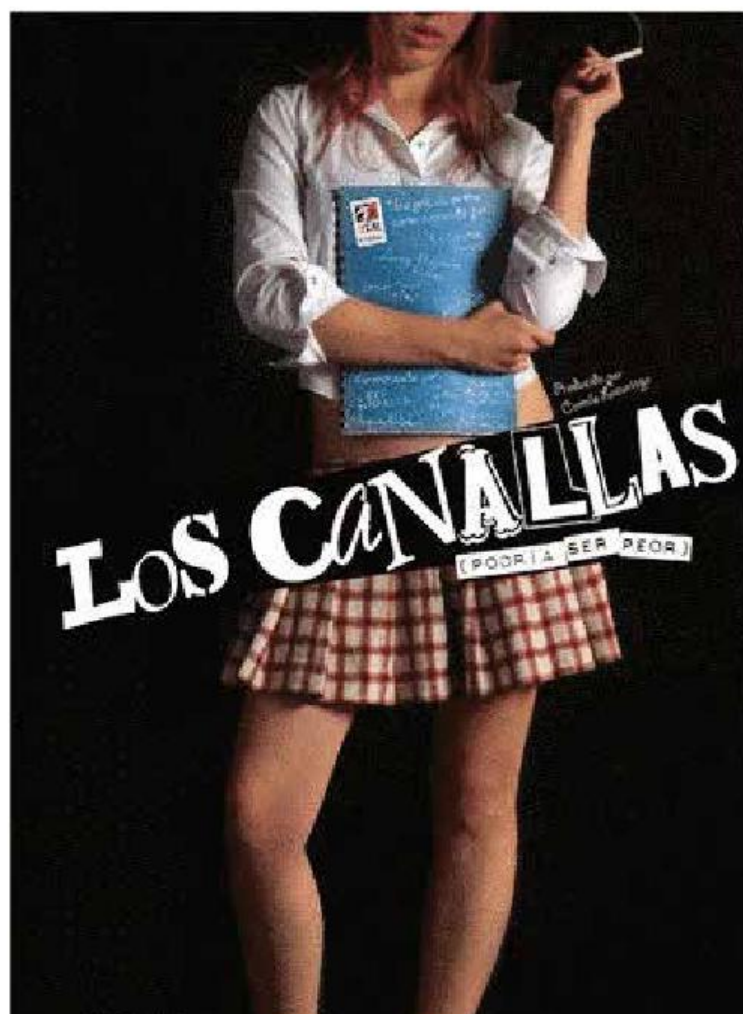
Diego: Fue duro.

Ana Cristina: Fue turro.

Diego: Todavía *Los cañallas*



“Cuando ya pasan los años y tienes un guión a medio escribir en tu cajón y te da pereza escribir, te preguntas ¿soy cineasta?”.



se inscribía en un proceso pedagógico y nos hicieron evaluar los cortos y los peor calificados eran estas dos que salieron. ¿Bajo qué parámetros? Ahí sí hablamos de qué tanta conexión había con el espectador.

Ana Cristina: Claro, eso habíamos ahorita. Ponte, el corto del Carlos Larrea que estaba ahí era excelente.

Diego: Es muy bueno, el guión es excelente.

Ana Cristina: A mí siempre me encantó.

Diego: Pero en cambio tenía una propuesta de arte superrota, casi amateur. Y eso no iba a conectar con el espectador.

Ya estamos en el estreno, ¿qué significó la exposición de su trabajo? Tomando en

cuenta que ustedes actúan y el sexo es elemento fundamental en la peli.

Ana Cristina: Para mí fue tenaz. El hecho de escribir el guión para mí fue algo muy personal, más allá de que pegara o no, era algo que tenía que decir. Pero no pensé nunca que iba a estar en el cine, y si tal vez lo pensaba así, quizás no lo hubiera hecho, con todo ese riesgo. Me acuerdo las primeras proyecciones, solo en el Incine, cuando salía en pantalla tenía que cerrar los ojos y taparme los oídos. No podía ver ni oír, me iba a dar un paro. Ahora la veo y me gusta, le tengo mucho cariño, y ya no siento esa desesperación... Pero en el cine iba toda la familia, todo el mundo, era como fuertazo. Creo

que no tenía un nivel de conciencia de tanta transgresión que había detrás. ¡Yo tenía una escena de masturbación femenina! En ese rato era: voy a poner esto, y no cachaba la dimensión.

¿Eso es bueno o malo?

Diego: Eso es buenísimo. Ese nivel de riesgo que teníamos por chamos, por inocentes, porque no sabíamos que íbamos a estrenar en cines o hasta por escuela, es algo necesario y urgente.

Ana Cristina: Lanzarse.

Diego: Sí, yo creo que le falta densidad al cine.

Esta experiencia que ustedes tuvieron como estudiantes, que les facilitó equipos y quizás un conocimiento del campo que no se tiene antes, ¿es la mejor manera de hacer cine?

Ana Cristina: ¡Claro, pero tendríamos que estar estudiando siempre! (risas). Sé que como ópera prima y como trabajo de escuela, no tuvimos nada que ver en la parte de producción. Ahora tengo un guión y estoy sacándome la madre intentando sola y veo lo difícil que es. Y eso no nos dimos cuenta. Nos llegó muy fácil, qué chévere, de repente, no vimos cuánto nos pudo haber costado.

Diego: Una escuela también te da un conocimiento y seguridad intelectual que te ayuda para hacer una película a los 22 años.

Ana Cristina: Afuera te enfrentas a la industria. Adentro se rodaba porque se rodaba y entonces te toca

conseguir financiamiento y estás solo. Adentro, como dice Diego, tienes un sostén intelectual, estás dentro de un ambiente propicio para crear.

Diego: Por fuera es difícil. Si estás arriesgando mucho en lo económico, la gente está muy, muy a la defensiva. Es difícil hablar con alguien y decirle: Puta, tu guión es flojo, loco. Es difícil llegar a eso que teníamos en la escuela: Oye, ¿sabes qué? No funciona. Claro, te cabreabas un chance, pero reescribías y ya. Estas discusiones no se pueden dar fácilmente afuera y eso es un problema.

¿Hace falta la autocrítica?

Diego: Muchísima. Autocrítica y capacidad de criticar. Capacidad de decir las cosas más de frente y más propositivamente, pero decir las.

¿Sienten alguna presión luego de haber estrenado hace cuatro años *Los canallas*?

Ana Cristina: Yo sí, pero no por parte de la gente, tal vez es mía.

Es decir, ya deberías tener una película más...

Ana Cristina: Sí, siento un poco eso, como que ya quiero hacer una nueva película. Esta fue muy importante, me atravesó mucho, intento escribir otras, pero tengo que aceptar que *Los canallas* ya fue...

Diego: Cuando ya pasan años y tienes un guión a medio escribir en tu cajón y te da pereza escribir, te preguntas: ¿soy cineasta? Eso sí pesa. Luego de *Los canallas* sí me pesó esta idea que tenía de mí mismo, es medio jodido romper con tus supuestos estilos, referentes...

Ana Cristina: Romperte a ti mismo...

Entonces, ¿luego de *Los canallas* hay vida?

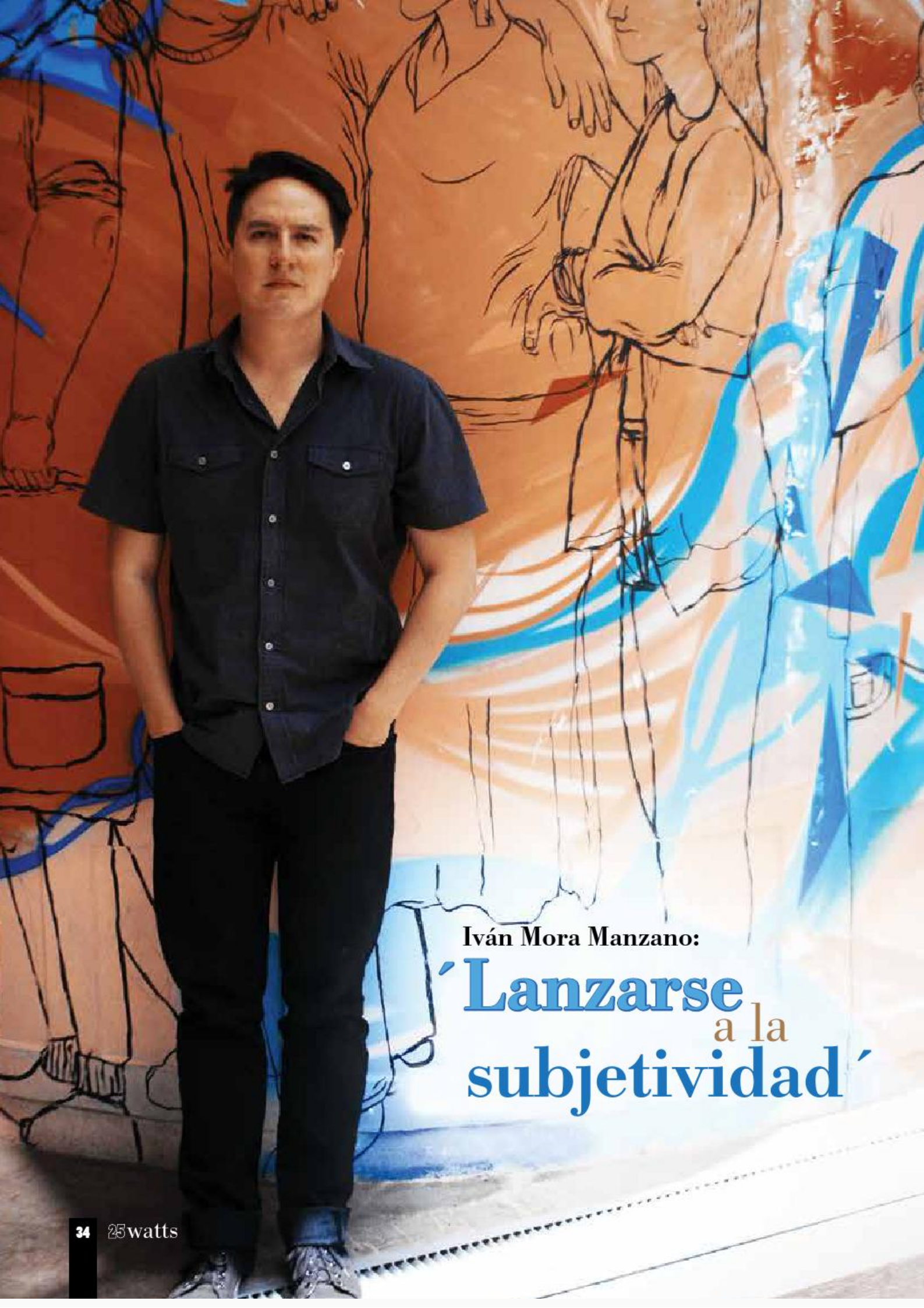
Diego: Yo he conseguido cosas incluyéndome en proyectos de otros, como *Distante cercano* (2013) (filme de Álex Schlenker, que Diego codirige) y eso me ha ayudado bastante. Así ya no pude decir "esto es mío y lo haré como me nace", sino ayudar, hacer y ayudar... Me dediqué también al

teatro, esas cosas me relajan. Y asumir también que si no hago, no hago...

Ana Cristina: Para mí es muy difícil salir de la academia e ir al mundo real. En *Los canallas* está en un personaje que sigue apareciendo en las cosas que hago y no sé si lo voy a retomar o lo voy a matar (...) He escrito algunos guiones (...) Rodé un mediometraje el año pasado; escribí un guión con Mateo Herrera para su película; también he hecho una obra de teatro. Por abril de este año empecé a escribir otro guión y me voy a quedar con ese, y estoy contenta. Ha sido cagado igual, pasando de productor en productor, buscando gente que quiera. La gente está, pero yo tengo que pasar por mi propia inseguridad de decirles "vas a hacer esto, o no". Siempre tengo la duda, pienso: "esta es mi ópera prima", leo el guión y me gusta, pero sé que no es mi ópera prima y quizás todo está ya en *Los canallas* y ya no me pasa. Y por eso desecho.



Jorge Fegan, Diego Coral y Nataly Valencia



Iván Mora Manzano:

‘Lanzarse a la subjetividad’

Hoy por hoy, *Sin otoño, sin primavera* (2012), la ópera prima de Iván Mora, ya tiene su versión para casa en DVD, y anda dando vueltas por festivales en varias ciudades como Mar de Plata y Varsovia. Así pareciera que su ciclo dentro del concepto de 'cinematografía nacional' está cumplido. Pero eso nunca es así, siempre hay algo más que decir. Aquí él se sienta y mira hacia atrás y trata de explicar cómo es su relación con esta película coral que hizo y que sin buscarlo se convirtiera en un filme que asentó una mirada sobre Guayaquil y la idea de que hay otro tipo de cine que se puede hacer en el país.

¿Uno se enamora de su ópera prima? ¿El tiempo no disminuye el amor?

Seguro que sí, hay una relación de cariño. Es superfuerte porque uno no sabía lo que iba a pasar una vez que saliera, ni de la cantidad de gente que iba a hablar públicamente de ti y de la película. Sí, es eso de que es como un hijo. Tú lo defiendes y conoces lo que hace bien y lo que hace mal, pero básicamente no tienes ninguna objetividad.

¿No existe para un director la objetividad frente a su primera película?

No, no existe. No creo que sea bueno tener alguna objetividad. Hay que lanzarse a la subjetividad completa.

¿Cómo fue esa reacción de la gente que se te acercaba a hablar? ¿Cómo te sentías ante ese contacto?

Era raro. La mayoría de la gente que se acercaba era la que te quería felicitar, pero incluso eso era incómodo al principio porque uno no está acostumbrado a eso. Al ver las cosas con perspectiva, mucho tiempo después, te das cuenta de lo bacán que fue, aunque en ese tiempo haya sido atropellado. En nuestro caso, hicimos la película que nos dio la gana, no tuvimos concesiones con nadie, pero la reacción de la gente sí fue una parte muy importante —aunque se lo negara en el proceso creativo— porque sí hubo gente a la que le llegó.

No hiciste la película pensando en alguien en particular, no se la dirigías a nadie...

Estaba dirigida a mí mismo, cuando tenía 17 años. Pero sí hubo gente que se pudo identificar con ella.

Como en el caso de que todo sucede en Guayaquil. Ese Guayaquil levantó mucho en los espectadores...

Allá hay gente que dice "esto es Guayaquil" y otra que dice "esto no es Guayaquil". Y las dos tienen razón: Guayaquil no es una sola. Guayaquil es una serie de posibilidades...; simplemente hay gente que puede negar a otra parte de una misma ciudad, pero que existe.

¿Cómo hiciste para que en tu ópera prima no ganara la partida el Iván Mora de 17 años? ¿Cómo hiciste para filtrarte un poco y no lanzar todo tu mundo adentro?

Es que no sé si lo hice. Quizás sí lancé todo el mundo adentro. Últimamente he escuchado que la madurez del cine ecuatoriano está en el documental y, despec-

tivamente, que el cine de ficción es adolescente. A mí eso me pegó positivamente, eso era lo que queríamos hacer. ¿Por qué menospreciar la pulsión adolescente para crear? ¿Qué hace un adolescente? Hace lo que le da la gana. Uno de los defensores de hacer cine como adolescente es *Scorsese*: “Yo dirijo como adolescente. Cojo al espectador y le digo: esto es, y esto es... Y vas a ver lo que a mí me dio la gana de hacer”.

¿Crees que una ópera prima deba tener un carácter adolescente?

Para mí tiene valor lo adolescente y es bacán haberla hecho adolescente, con todos los peros que tiene una ópera prima, de tratar de meter y hacer todo.... A pesar de haber sido un proceso superlargo (el de la realización de *Sin otoño, sin primavera*) en el que hubo tiempo para pensar, cuando había que decir “esto se queda, esto se va”, había un instinto y ahí pudo tener valor lo adolescente.

¿Qué pasa cuando vuelves a ver la película?

Creo que no la he vuelto a ver completa desde hace mucho tiempo. En los festivales me meto un ratito. Entro un par de minutos para ver que todo esté bien y me quedo diez minutos. Cuando tengo que revisar cosas para ventas a canales de tv, por ejemplo, me quedo más tiempo revisando.

¿Y qué te pasa cuando ves esos minutos?

¡Me gustan! ¡Me gustan! Siento que es una película supersincera y que todo lo que está ahí luchó para estar ahí. No soy yo la persona para juzgar lo que está bien o mal porque ya no tengo objetividad, pero sí sé que representa a quiénes éramos. No solo a mí, sino al grupo que la hizo.

La experiencia de tu ópera prima te da nociones de qué

no quisieras hacer en una siguiente película, ¿no?

Al haber hecho esta película, que tiene ciertas características, como que lo que me da ganas es de ir por otro lado para no repetirme. Tenemos un nuevo proyecto y queremos que sea simple: que no sean múltiples historias, sino una; que no sean múltiples personajes, sino uno. Y tal vez complicarnos la vida por otros lados. ¿Qué sé yo? Estamos pensando hacer un par de planos-secuencias



Making Of *Sin otoño, sin primavera*. Cortesía: La República Invisible

muy largos..., todavía no está decidido qué exactamente será, pero vamos a buscar complicarnos la vida porque es parte del trabajo. Lo que sí me pasó fue que terminé sin ideas después de *Sin otoño...*

¿Una ópera prima te puede drenar lo que te queda en el 'baúl'?

Como que puse mucho y me quedé medio vacío. Pero ahora ya estamos embarcados en algo.

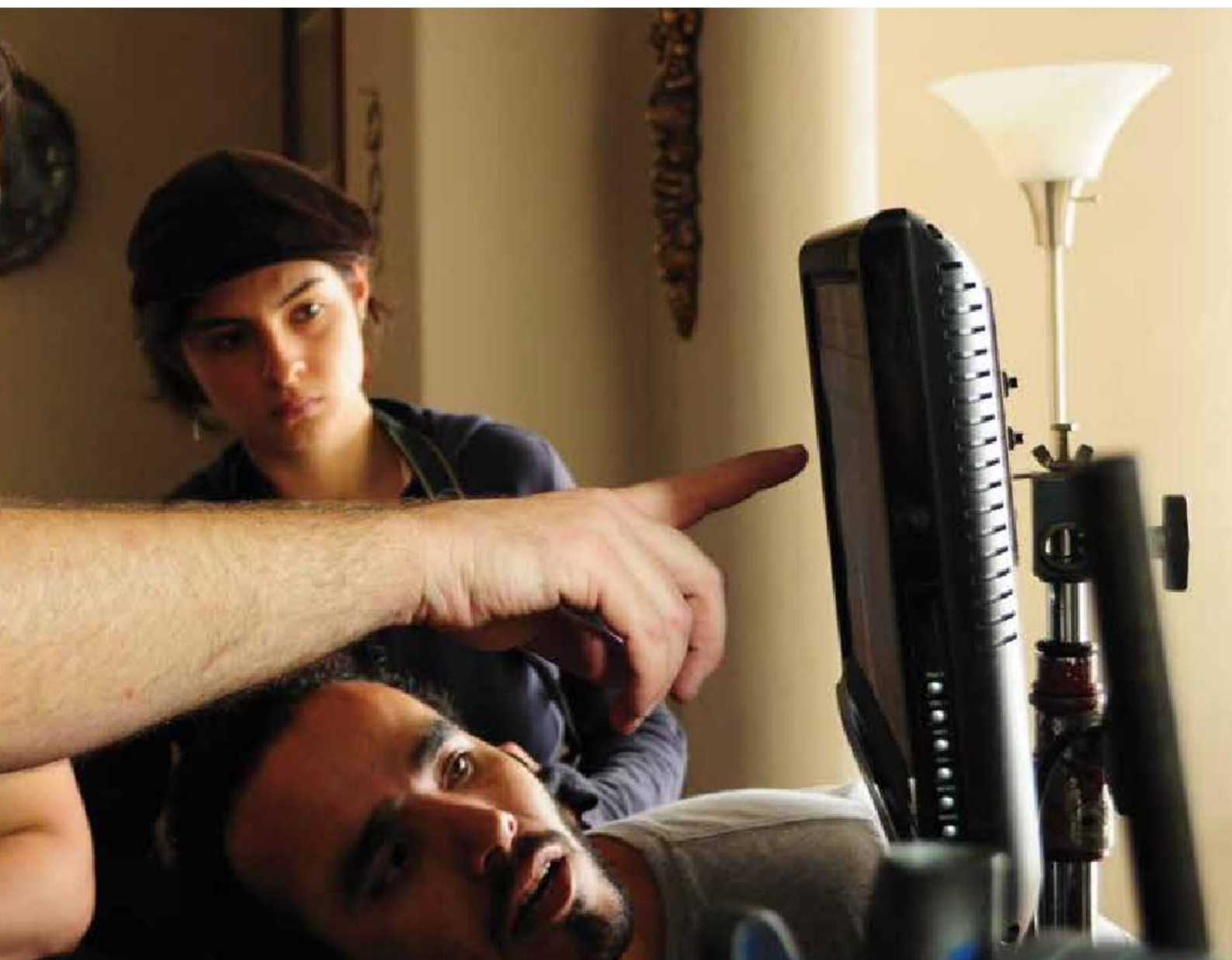
¿Cuánto tiempo pasó hasta que tuvieras esa idea para lo nuevo?

Tuvieron que pasar nueve meses para tener la idea y el empuje. Como que las baterías se habían agotado.

¿Por qué uno se agota creativamente durante el proceso de hacer una película?

Como que dimos mucho... Pero quizás sea un tema de cerrar todo lo anterior y nosotros lo hemos podi-

do hacer. Tuvimos un momento de recompensas, de noticias bacanes. Hace meses nos avisaron que íbamos a ir a varios festivales, como el de Mar de Plata y Varsovia. También estamos con una venta a Estados Unidos, y eso nos ayudó a cerrar lo anterior. Hay un momento en que te dices que no puedes seguir aplicando a festivales y decides parar. En el momento que paras, empieza el nuevo proceso.





Alfredo León León:

‘No hemos
inventado
el agua tibia’

Es un día particularmente extraño para Alfredo León León. Anda feliz porque ha podido proyectar su *Mono con gallinas* (2013) a estudiantes de colegios y la recepción, para él, fue maravillosa. Pero también anda contrariado porque ya con cinco semanas en cartelera, sabe que su ópera prima quizás no funcionó como lo esperaba. “Estoy consciente de que a la película le ha costado encontrar su espacio, porque no calza en ningún molde, o calza a medias en muchos moldes. Eso, en términos comerciales es jodido”, dice. Para él, su ópera prima, esa historia de su tío abuelo que debía contar, le está ayudando a aprender algo del 'negocio' que quizás antes solo intuía.

Hacer películas tiene su cuota de negocio... y lo más probable es que esta no haya sido la primera reflexión que tuviste en la cabeza para hacer *Mono*...

No, la película no fue pensada de esa forma. Para mí todo era la historia real, la que inspiró su realización, la que guiaba.

Sin embargo, hay algo de ese lado del cine que no se puede negar...

... Sobre todo cuando tienes una película que no es de un género específico que guste a un público específico. Mira, por primera vez yo me enfrentaba a esto de la distribu-

ción y cómo funcionaba esta nota. La conocía a la distancia, pero es otra cosa vivirla con tu guagua, con tu *pelí*. Y creo que es algo que nos va a empezar a golpear a todos, porque nos hemos centrado en generar mucha producción, pero no hemos pensado en esta etapa (en la distribución). Incluso a gente que ya ha estrenado muchas películas, como Víctor (Arregui), le va a golpear.

¿Hay mucha oferta?

Sí, hay mucha oferta y hay muy poco espacio. No nos hemos preocupado por buscar otras formas de llegar al público. Es un momento

supercomplejo. Estamos hablando de producciones más grandes, que requieren de más presupuesto y que cada vez compiten por ese pequeño espacio y hay que conformarse con eso.

Pero dentro de esa característica que anotas, ¿crees que *Mono con gallinas* ha logrado relacionarse de alguna forma con el espectador?

Sí, sí. Hay un montón de gente que ve la película y sale fascinada. Con los chicos del colegio que vimos hoy la película, escuché que decían: “no sabía que estaba en la sala”, y ya tenía ¡cinco semanas en cartelera!

Tu película es, en definitiva, un relato sobre el paso de un chico a su adultez, pero también es una historia cercana para ti. ¿Sentías algún tipo de deuda con tu tío abuelo para contar lo que le pasó en pleno conflicto del 41 con el Perú?

Yo llegué a tener una relación interesante con mi tío abuelo a raíz de la grabación de su testimonio y me gusta pensar que él me contó todo porque yo iba a hacer algo al respecto. No sé si fue así. Sentí una responsabilidad. Me pasaron cosas como que, después de entrevistarlos, hice un corto documental con ese material y hubo detalles de lo que le había pasado que sus propios hijos conocieron por ese testimonio que grabé. Él había hablado muy poco sobre esa experiencia de su vida hasta el momento que lo habló conmigo.

La tuya es una película en la que la guerra solo se escucha y no se ve nunca. ¿Fue una decisión basada en un tema presupuestal, para que esta primera película pudiera ser producida?

No. Sé que no se ve nada y en ninguna versión del guión la guerra se veía, excepto por el momento del ataque. La misma historia nos dio la respuesta: esta era casi una película en primera persona y todo, hasta el ataque tenía que verse desde el punto de vista de Jorge (personaje principal, interpretado por René Pastor) y él casi no vio nada.

Es decir, la versión de tu tío abuelo fue que no vio nada...

Sí, esta no es una película sobre la guerra del 41, sino sobre lo que a él le pasó. Me decía que apenas empezaba la balacera te cagabas de miedo y buscabas dónde esconderte. Yo quería mostrar esa sensación de que para él esto fue así. No tenía idea de qué estaba pasando, como en el ataque, o había momentos en que no sabía contra quién se disparaba o por qué...

En *Mono con gallinas* hasta ser prisionero de peruanos es mejor que estar en una

guarnición ecuatoriana. Incluso eres capaz de mostrar la incomodidad de los ecuatorianos en su propia guarnición.

Claro, Jorge se debía sentir incómodo en el lado ecuatoriano, y eso surgió de frases que él algún momento mencionó y que me ayudaron a construir cosas. Me dijo: "Si a mí no me agarraban los peruanos, no salía de ahí vivo. Y cuando me agarraron me curaron el paludismo, me dieron de comer, me operaron del apéndice porque me dio apendicitis y en ocho meses me regresaron a mi casa". Y claro, a pesar de haber es-



Making Of *Mono con gallinas*. Cortesía: Alfredo León

tado prisionero, gracias a eso se salvó.

Supongo que eso, con hijos y nietos vivos de combatientes de esa guerra, te ha generado críticas...

Sí, hace poco, en una función, alguien criticó eso. Dijo que estábamos dejando de lado un montón de historias que pasaron en la guerra, porque en una guerra pasan cosas terribles. Un poco como que me acusaban de poner de buenos a los peruanos en la película (en contra de los ecuatorianos)... pero esa no fue la guerra para este personaje. Hubo más casos, como

los de más de 100 prisioneros en Iquitos. He hablado con algunos y pude leer sus testimonios y todos concuerdan en dos cosas: que fueron abandonados por su país y que fueron salvados gracias a que sobrevivieron al ataque. Si lograron sobrevivir al ataque peruano, sobrevivieron porque si los peruanos no llegaban, no salían de ahí vivos.

Has contado una historia cercana y has aprendido algo del negocio con tu primera película, ¿qué sacas de la experiencia, como conclusión?

Pues pensar mejor nuestros modelos de producción. Hacer películas ecuatorianas no solo para Ecuador. Nuestra gran meta no debe ser estrenarla aquí. No nos hemos inventado el agua tibia. Estamos llegando tarde a un juego que muchos vienen jugando y tenemos que jugar con sus reglas. Esa idea retrógrada de que “¡Ah no!, somos el cine ecuatoriano y tenemos que ser únicos”, no puede seguir así. Sigamos siendo el cine ecuatoriano, contando nuestras historias, filmando acá, pero jugando las reglas del juego.



“hay mucha oferta y hay muy poco espacio. No nos hemos preocupado por buscar otras formas de llegar al público”.

María Fernanda Restrepo:

‘No hay fórmulas’



‘Nada está
definido
en un
documental,
nada es
ciento por
ciento
seguro’.

● **¿Cómo hablar de un documental que es también un pedazo de vida con el que todos nos identificamos?** María Fernanda Restrepo consiguió con su *Con mi corazón en Yambo* (2011) llegar a muchos, a través de un ejercicio sobre su tragedia familiar, pero más que nada un repaso sobre la vida (a pesar de todo) y cómo es importante la memoria. A esta altura del partido todos lo hemos visto y compartimos la misma sensación que audiencias en Bélgica, Estados Unidos, Colombia, Suiza... la lista es larga, así como los premios que este trabajo ha recibido. Ella sigue hablando de su película, de la historia personal en medio (de los casi 30 años de la desaparición de sus hermanos mayores a manos del criminal aparato estatal de entonces), la sigue presentando (es más, al momento de esta entrevista ella se estaba alistando para viajar a Cuenca, donde iba a ser parte de otra proyección del documental) y es capaz de tomar cierta distancia que no niega el peso afectivo, pero sí ofrece luces sobre cómo enfrentarse a un tema tan complicado, duro, y salir altiva.

Quizás empiezo con la pregunta necia, pero ¿siempre fue esta tu idea para tu primer trabajo?

Sí, esa era la idea. Le di muchas vueltas en mi época de universidad. Incluso la idea me rondaba antes de decirme a dedicarme a esto (dirección). Pero no tenía la sensibilidad ni la madurez, ni el tiempo para abordarla... Igual, no creo haberlas conseguido.

Entonces, ¿cuándo empezó a adquirir forma? ¿Cómo fue eso?

Fue cuando me fui a estudiar el máster en dirección de documentales en Barce-

lona, el 2004. Tenía extensas horas huecas para sentarme y pensar en el documental. Enfrentarme con ese miedo... mis propios miedos de llenar vacíos que siguen existiendo...

En ese tiempo de reflexión pudiste ya darle forma a algo...

Sí, tuve una estructura del guión, una escaleta... Escribía, leía mucho sobre el caso, para ver lo que decían otros sobre lo que había pasado, reescribía...

Luego llegó el momento de la investigación y de la realización, ¿no?

Que fue casi simultáneo. Debí meterme en archivos audiovisuales. Poco a poco, ir buscando videos, por mínimos que fueran. Ir a cada canal de televisión, tratar de acceder a archivos que estaban siempre ocupados. O me decían que fuera los fines de semana, los sábados a las ocho de la mañana o los domingos temprano. La verdad es que si no me hubiera gustado eso de buscar archivos, me habría vuelto loca. Lo que sí es que las mejores cosas se encontraban en *cassettes* no marcados.



Luz Elena y Pedro Restrepo. Archivo: Fernanda Restrepo

¿Y la realización?

Pues en plena investigación tuve que ponerme a pensar en la producción porque se ganó el premio de CNC. Era 2009. En 2010 empezó el rodaje.

Ya que tocaste el tema del archivo audiovisual de Ecuador, ¿cómo viste el manejo que se ha hecho de esa parte de la memoria del país?

Yo evidencí en primera persona esa falta de cuidado con el archivo. Eso dice mucho de lo que somos como país. No ejercitamos la memoria y en mi caso eso fue muy triste porque esta historia (la desaparición de sus hermanos y la lucha de sus padres) fue cubierta por muchos medios y muchos habían botado los archivos a la basura. Los dueños necesitaban espacio y dijeron: botemos lo archivos de los

ochenta y noventa porque no entran. Y hacer eso es muy triste.

Me encontré con *cassettes* desorganizados, amontonados, empolvados. Tuve suerte.

¿Cómo hiciste para seleccionar a tu equipo para hacer el documental?

Pues fue importante la sensibilidad y el interés. Encontré gente dedicada, buena, comprometida, que pudo ponerse en mis zapatos y hasta ser mis ojos. Gente paciente como Coco Laso y Cristina Salazar, quienes con toda la paciencia del mundo filmaban una hora de agua sin saber por qué. El tema es que la ansiedad es muy grande porque no sabes si estás en el camino correcto, porque para el documental hay diez caminos. Por eso la paciencia es fundamental.

¿Qué es lo que te mueve para hacer un documental? Lo pregunto tomando en cuenta tu experiencia con *Con mi corazón...*

El amor al tema, si lo siento como mío, si es mi trabajo. La paciencia, repito, es fundamental. El documental tiene mucho de espera.

Si para hacer un documental hay que tener paciencia, ¿hay algo que definiste previamente?

Hubo ciertas pautas. Este documental no estaba dictado todo por el azar. Si bien mucho de lo escrito cambió en la edición, había cosas bien claras como, por ejemplo, que el agua sería el hilo conductor, que el vacío tendría un lugar importante y que debíamos retratarlo en escena. La memoria iba a ir y venir, no había una cronología muy establecida... Esas

eran las pautas. Pero me dejé llevar por ser una de las protagonistas, la hermana, y se me perdían las pautas buscando la verdad.

¿Cuán perdida pudiste estar?
Entrevisté como a 200 personas.

¿Y cómo hiciste para reencontrar el camino?

Me dije: Enfócate de nuevo, no vas por el lado de buscar la verdad. Y eso es, es un

asunto de aprender y aprender hasta el final.

Tu documental es, por encima de todo, acerca de congeniar el olvido y la memoria... ¿Qué pasa ahora que lo ves?

Digo: Madre mía, le sobra media hora, me quiero morir. Pero ya está. No hay fórmulas, nada está definido en un documental, nada es ciento por ciento seguro. En el mío solo tenía que aterrizar y ex-

plorar los caminos que no me llevaban a nada y volver a la raíz de todo.

¿Estás trabajando en algún otro proyecto?

No tengo nada en mente ahora. La gente tiene demasiadas expectativas... Y yo quiero hacer otro proyecto, pero lo importante es enamorarse de un tema y no hacerlo porque la gente lo espera. En mi cabeza estoy en busca de un tema. 🍷



"La gente tiene demasiadas expectativas... Y yo quiero hacer otro proyecto, pero lo importante es enamorarse de un tema y no hacerlo porque la gente lo espera".

Making Of *Con mi corazón en Yanbo*. Archivo: Fernanda Restrepo

Rodajes y posproducción

Redacción 25 Watts



Cortesía: Emilia García

La descorrupción

La ópera prima de Emilia García fue filmada a mediados de año en Guayaquil. Este *thriller* nos muestra un país plagado de corrupción, a la que una empleada pública honesta, protagonizada por Ángela Peñaherrera, encontrará la forma de combatir, matando a los corruptos. Este largometraje es el primer ejemplo en el país de desarrollo de un proyecto *transmedia*, que consiste en que el público podrá participar con sus propias historias ya sea durante el guión, producción, o en juegos interactivos que saldrán luego de la película.

Alba

Esta ópera prima, escrita y dirigida por Ana Cristina Barragán, trata sobre la relación de Alba, una niña de 11 años, con su padre Igor, un introvertido fotógrafo del Registro Civil.

Ellos no se han visto en muchos años y sin embargo ahora deben vivir juntos. Para la directora y guionista, esta es una historia muy íntima, porque además está basada en varias vivencias de su infancia y la relación con su propio papá.



Ana Cristina Barragán. Cortesía: Caleidoscopio Cine

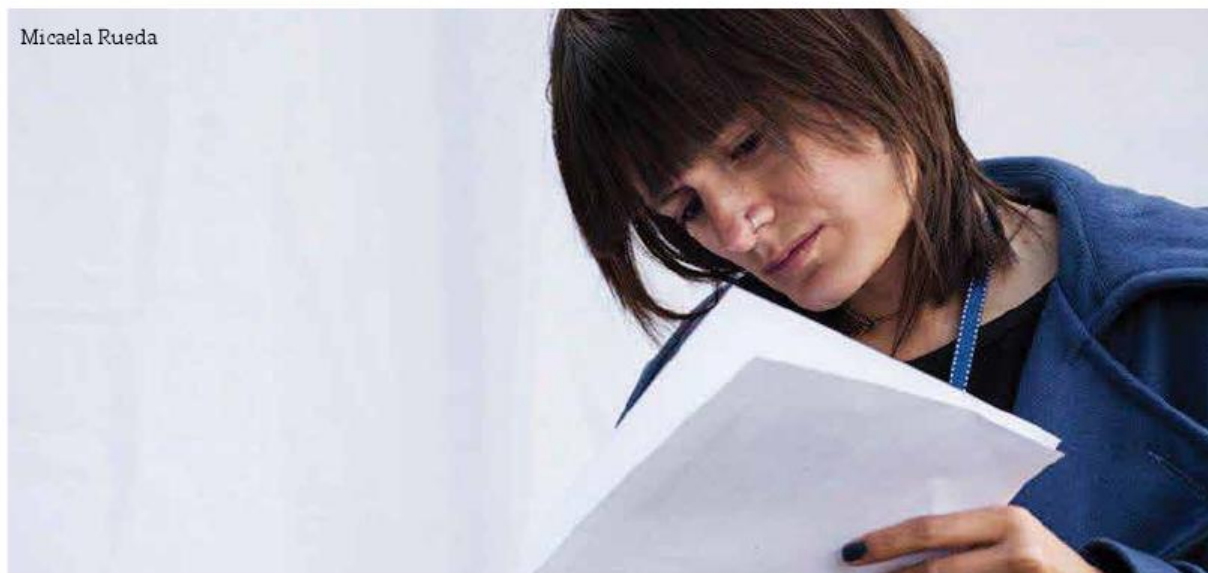
Ochentaísiete

Luego del estreno de *Esas no son penas* en el 2007, los directores quiteños Anahi Hoeneisen y Daniel Andrade están por terminar su segundo largometraje que lleva el sugerente título de *Ochentaísiete*. El filme es una coproducción con Argentina y Alemania y hasta la fecha ha recibido importantes aportes financieros como del fondo Ibermedia, además, el año pasado ganó el premio de posproducción del Festival de Cine La Orquídea. Para los directores, esta historia ubicada en el año 87 una parte y otra en el 2002, habla de “descubrir sentimientos complejos por primera vez y redescubrirlos cuando uno ya es una persona distinta”. En el filme actúa Nicolás Andrade, hijo de los directores, quien debutó en *La llamada* de David Nieto.



Cortesía: La Maquinita

Micaela Rueda



UIO

Micaela Rueda finalmente rodó su primer largo de ficción *UIO* y actualmente se encuentra ya en la etapa de posproducción. El título de la película está inspirado en la canción (del mismo nombre) de la conocida banda de rock quiteña *Cau Cau*. Este filme se centra en la historia de amor lésbica-adolescente entre Sara y Andrea, ambas compañeras de clases del colegio. Ellas se verán presionadas a definir su relación frente a una sociedad quiteña pacata.

Próximos estrenos

Cortesía: Luna Films



Feriado

Diego Araujo está en la recta final para terminar su ópera prima *Feriado*, hacer esta película le ha tomado cuatro años (desde que empezó el levantamiento de fondos). Durante la etapa de desarrollo ha recibido algunos premios entre los que destaca el del Tribeca Film Institute.

La película está inspirada en los días previos al feriado bancario de 1999. Juan Pablo, un adolescente de 16 años, viaja a la hacienda familiar en la que se refugia su tío: un banquero involucrado en graves escándalos de corrupción. Durante su estadía Juan Pablo conoce a Juano, joven metalero que vive en uno de los pueblos aledaños a la hacienda. Su relación pronto se convertirá en un frágil romance que cambiará sus vidas.

Feriado se estrenará en abril de 2014.

A estas alturas de la vida

Manuel Calisto no únicamente disfrutaba de actuar un buen papel, también le interesaba filmar y lo logró, poco antes de su triste partida se juntó con su mejor amigo, Alex Cisneros, para codirigir la que sería su ópera prima: *A estas alturas de la vida*. Esta cinta será estrenada en la Competencia Oficial del prestigioso Festival de Cine de Mar del Plata.

La película, filmada en blanco y negro, cuenta la historia de dos amigos, Daniel (protagonizado por Alex), un mujeriego un poco perdido con un don para las matemáticas, y Martín (protagonizado por Manuel), un burócrata que busca una mejor vida, aunque en el fondo sabe que muy difícilmente podrá dejar su escritorio de funcionario



Cortesía: Caleidoscopio Cine

público. Ambos se sienten frustrados y parias en una sociedad excluyente. Un día conocen a Alicia, una vecina que invade su rutina y su espacio de libertad. Los tres buscan un cambio en sus vidas y la oportunidad se les presenta cuando descubren en un apartamento cercano la solución a sus problemas o por lo menos eso es lo que creen. "*A estas alturas de la vida* juega con el voyerismo, el suspense y la sensación que causa el estar a grandes alturas, la mayor parte de la historia transcurre en una terraza mientras el entorno de la ciudad queda en segundo plano. La terraza toma un protagonismo especial puesto que solo ahí los personajes se sienten a gusto y alejados de lo que les causa dolor y angustia".

Cortesía: Mateo Herrera



Tinta sangre

El cineasta Mateo Herrera nos había tenido acostumbrados a estrenar una película cada dos años desde el 2002; sin embargo, este año batió su récord y estrenó dos películas. La primera, *Resonancia*, estrenada el pasado octubre, es un documental que captura el trabajo prolijo y detallista del *luthier*

quiteño Raúl Lara, mientras construye una guitarra de jazz gitano.

La segunda es *Tinta sangre*, su cuarto largometraje de ficción. Una película coral, en tono de comedia negra, que hace un recorrido a través de una cadena de fallidos romances unidos por la misma crudeza. Para Mateo, los protagonistas de este filme son una parte importante del paisaje urbano del Quito actual, gente que se pregunta constantemente por qué lo llamamos amor cuando queremos decir adicción...

La película será estrenada este 13 de diciembre en salas.

Silencio en la tierra de los sueños

Después de vivir fuera del país durante una buena temporada, en la que dirigió varios trabajos como el documental *Por qué mueren los castaños*, Tito Molina regresa al Ecuador y filma su primer largometraje de ficción. *Silencio en la tierra de los sueños* surge a partir de reflexiones personales del director: "¿Qué forma tiene la soledad?, ¿se puede visualizar el silencio?, ¿es la vejez el destierro a un lugar apacible o un estado de terror permanente? Casi nunca las respuestas a estas preguntas coinciden con lo que la vida es capaz de mostrarnos".

La película retrata la cotidianidad de una mujer adulta de unos 70 años, cuyos días transitan entre la soledad y el silencio de una casa vacía, pero llena de recuerdos de otra época. Sólo en sus sueños ella logra escapar de esta realidad.

La película inició su recorrido de festivales en el prestigioso 31 *Torino Film Festival*, será estrenada en salas el 2014. 🐼



Cortesía: La Facultad

Primera vitrina del cine latinoamericano. Festival de la Casa

Apostar por el cine independiente, apostar por el público

Paulina Simon Torres
Programadora de la Cinemateca

En la Cinemateca trabajamos desde hace muchos años con un modelo de programación al que denomino mixto. Por un lado, está nuestra curaduría y presupuestos volcados al cine ecuatoriano, a Cineclub y algunos posibles estrenos y, por otro, la colaboración y el trabajo conjunto que hacemos con embajadas, institutos de cine del mundo, escuelas, etc. Este último segmento de la programación es un trabajo conjunto y una negociación

constante. Cada institución o embajada se interesa por exhibir el cine de su país y promocionar su cultura, y nuestra labor es guiarlos en términos cinematográficos para que las películas que vamos a mostrar tengan ese doble valor: hablar de una sociedad y su cultura y ser relevantes también como material audiovisual.

En ese contexto, en la sala de cine Alfredo Pareja tenemos siempre muestras y ciclos de cine de todo el mundo. En 2013 hemos exhibido películas de más de 25 países, de casi todos los

continentes, hemos otorgado un espacio preferente al cine ecuatoriano y latinoamericano.

Este último cine, el de nuestra región, es el que nos ocupa ahora a finales del año y el que nos va a motivar de modo especial para 2014. Es una apuesta que hacemos porque estamos conscientes de que necesitamos servir de escenario para las películas que producimos en Ecuador y necesitamos referentes de América Latina, que nuestras películas se mantengan en



un diálogo permanente, atravesadas por sus técnicas, preferencias temáticas, síntomas estéticos, etc. En Ecuador, las pantallas de cine comercial dejaron hace mucho tiempo de ser un espacio para los estrenos latinoamericanos y, aunque estrenan cine ecuatoriano, muchas veces su éxito o fracaso es un evento aislado en el enorme espectro del *mall*. Para poder valorar el cine independiente, diferente, las pequeñas producciones, el cine de otras latitudes, creo que no existe un espacio mejor que

el de las salas alternativas, públicas y el de los festivales.

Me atrevo a decir que desde la existencia de las multisalas, los cinéfilos y espectadores que desean acceder a otro tipo de programación se han podido formar gracias a los festivales de cine. En Ecuador la tradición de festivales tiene un poco más de diez años y solo gracias a ellos —EDOC, Cero Latitud, Chulpicine, Cine en la calle, El lugar sin límites, y desde hace poco el Festival La Orquídea, entre otros— el

público ha podido ampliar los horizontes de su bagaje audiovisual.

Por qué hacer un festival más, es la pregunta. Desde la Cinemateca de la CCE sentimos que nuestro aporte al público es necesario. En el último año hemos tenido un promedio de 4 mil espectadores mensuales, esto implica una ocupación de la capacidad de la sala de cine de casi 80% al día. Sala llena cada mes, público satisfecho y programadores ansiosos de poder brindarles nuevas y mejores experiencias.



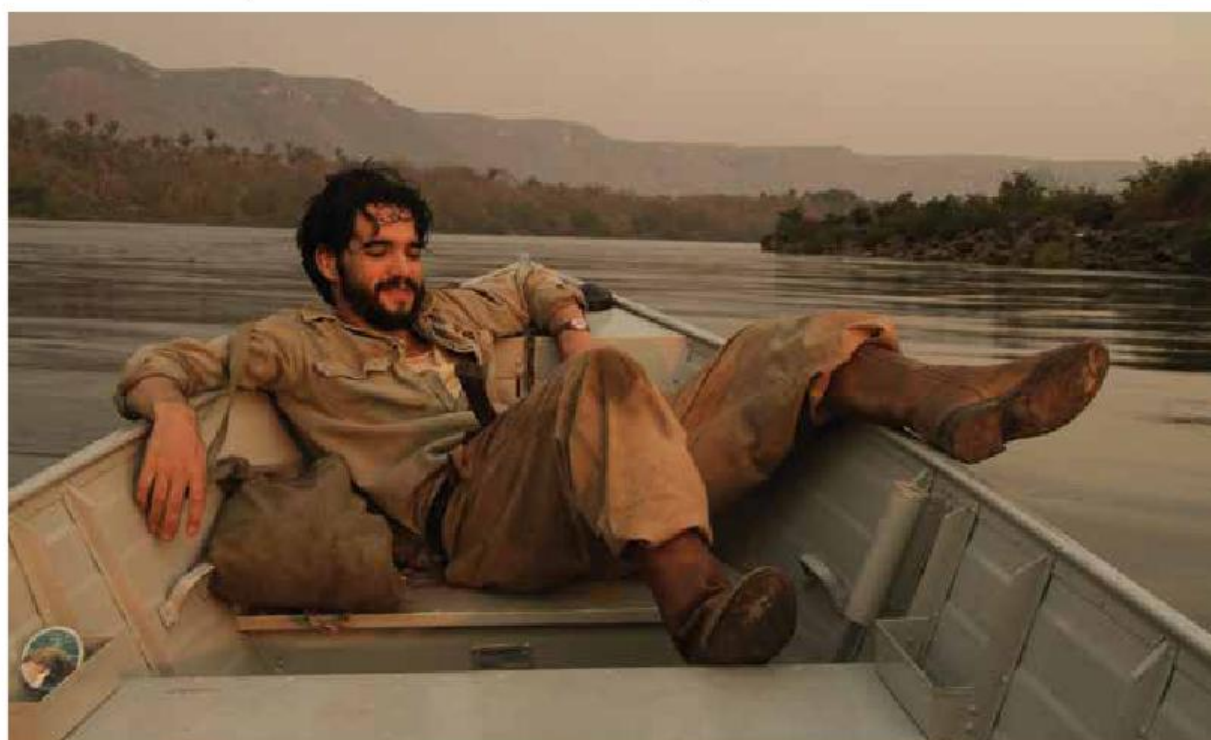
Cuchillos en el cielo



Este año, nuestro trabajo conjunto con las embajadas de los países latinoamericanos ha sido intenso y quisimos aprovechar estas buenas relaciones para preparar el primer Festival de la Casa, una vitrina dedicada al cine latinoamericano en sus expresiones más contemporáneas e independientes, que brindará a los cinéfilos esa oportunidad única que implica sentarse durante diez días a ver cine de diez países de la región, votar por su película favorita, revisitar estrenos nacionales, participar en foros, asistir a una premiación y tener esa experiencia única que brindan los festivales. Con este panorama en mente se realizará del 11 al 22 de diciembre la primera edición de la vitrina del cine latinoamericano, el Festival de la Casa, en

el que contaremos con estrenos de películas de ficción de entre 2010 y 2013 provenientes de México, Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil, títulos que participarán por el Premio del Público. Además, películas ecuatorianas desde 2011 hasta mediados de 2013, que competirán por el Premio a Mejor Largometraje Ecuatoriano, entregado por un jurado conformado por personalidades del cine nacional e internacional. Entre los títulos que exhibiremos están *Xingu*, del reconocido cineasta brasileño Cao Hamburger; *Brecha en el silencio*, de Luis y Andrés Rodríguez, ganadora de seis premios en el Festival de Cine Venezolano y actualmente nominada por Venezuela a competir por un puesto en el Óscar como Mejor

Película Extranjera; *El agua del fin del mundo*, ópera prima de la argentina Paula Siero, del también argentino Gaspar Scheuer, *Samurai*; desde Bolivia, del conocido director Martín Boulocq, su nueva película *Los viejos*. De Perú, las premiadas *Coliseo*, *los campeones*, de Alejandro Rossi y la ganadora en Cannes de la Sección *Un Certain Regard* (2010), *Octubre*, de los hermanos Daniel y Diego Vega Vidal. Esos son solo algunos de los estrenos que tendremos para cerrar el año. A partir del 2014 realizaremos réplicas del festival en varios de los núcleos de la CCE en provincias. Nuestra apuesta es por el cine independiente y así continuar revitalizando la sala de cine de la Casa de la Cultura, como un espacio del público y del buen cine. 🌊



Xingu

Digitalización del patrimonio fílmico ecuatoriano

Fabián Cadena

Mediante la firma de un convenio de

cooperación interinstitucional entre la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Consejo Nacional de Cinematografía se logró la adquisición de un sistema especializado para digitalizar el material fílmico y analógico con el que cuenta el archivo de la Cinemateca. Este equipo de escaneo de películas (film scanner) consiste en un proceso de captura en alta velocidad y resolución de cada fotograma que esté en cinta. Posteriormente, y dependiendo de la importancia histórica del material y del nivel de deterioro, se priorizará los trabajos de corrección de color de la imagen que pudo haberse deteriorado por factores ambientales como humedad y temperatura. Un segundo equipo servirá para digitalizar documentos analógicos en video y el procedimiento es similar, salvo que la fuente de captura no se la realiza a través de un film scanner, sino mediante una tarjeta 'capturadora' que permite no perder la resolución del material original para

preservarlo en las mejores condiciones posibles. Y un tercer equipo del sistema es el almacenamiento de datos ya digitalizados en un equipo LTO 6, recomendado para preservar digitalmente las películas patrimoniales. Debido a que los documentos audiovisuales que conserva Cinemateca Nacional del Ecuador son un patrimonio incomparable y son requeridos por diversos tipos de usuarios, existen varias ventajas al digitalizar el material, a continuación nombro las más importantes:

- Se puede acceder a la información con mayor facilidad, las personas podrán revisar todos los

archivos que posee la Cinemateca desde el espacio de la Consulta Pública.

- La digitalización ayuda a la conservación del soporte.
- Varios investigadores puedan manejar el mismo documento a la vez, sin tener que esperar.

El objetivo final del proceso de digitalización es la implementación de la Cinemateca Digital, que permitirá ampliar el rango de cobertura de nuestro servicio a escala nacional e internacional. Tenemos claro que lo primordial de preservar un documento histórico en un archivo es mostrarlo al público. 🇪🇨



Ecuador y Corea: **Convenios de cooperación** entre sus **cinematecas**

Redacción 25 Watts



Kim Ki-duk, director de cine coreano, y Laura Godoy coordinadora de la Cinemateca Nacional.

Laura Godoy, coordinadora de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, fue invitada por el Servicio Coreano de Cultura e Información, a través de la Embajada de Corea en Ecuador, a participar en el Programa K-Fellowship, cuyo objetivo es promover el intercambio cultural entre Corea y Ecuador.

En el evento que se realizó del 1 al 7 de octubre en Seúl, se firmaron varios acuerdos de colaboración y se establecieron contactos con la Cinemateca de Corea y el Archivo Fílmico Coreano. La Cinemateca Nacional de la CCE recibió tres colecciones de películas de destacados directores coreanos, entre ellos Kim Kee-duk e Im Kwon Taek, consideradas tesoros del Archivo del Cine Coreano, así como una colección temática sobre mujeres, de varios directores.

Asimismo, la Comisión de Promoción del Cine Coreano entregó a la Cinemateca del Ecuador 17 películas contemporáneas premiadas internacionalmente, entre las que podemos destacar algunas del laureado director Kim Ki-duk. Godoy participó también en el 18 Festival Internacional de Cine de Busan-Corea, considerado uno de los más importantes del Continente Asiático. Tuvo oportunidad de reunirse con el conocido director coreano Kim Ki-duk, representante de la vanguardia cinematográfica de su país, con quien

intercambió distintas visiones del cine actual. A sus 33 años, Kim Ki-duk debutó como director, a pesar de no poseer ninguna formación académica en la carrera cinematográfica; actualmente posee una extensa e importante filmografía. Kim Ki-duk nació en el seno de una familia obrera, sus vivencias y su entorno desempeñan un importante papel en cada una de sus obras, de ahí que la mayoría de sus personajes sean inadaptados en constante lucha contra valores morales y culturales hegemónicos. 🌐

Redacción 25 *Watts*

Raúl Pérez Torres,
presidente de la CCE, y
Brontis Jodorowsky, actor
y director de teatro.

bagaje, y ha compartido también con los directores más importantes de Europa, entre los que destacan: Irina Brook, Simón Abkarian, Bernard Sobel, Paul Glolub, Jorge Lavelli, Antonio Arena y Jacques Osinski. En el cine ha participado en: *El topo* (1970), *Pubertinaje* (1971), *El muro del silencio* (1974), *Black Mirror* (1981), *Santa sangre* (1989), *Gialloparma* (1999), *Echiek* (2000), *Jái vu tuer Ben Barka* (2005), *A Season of Jodorowsky* (2010), entre otras. Actualmente acaba de protagonizar el más

reciente filme de Alejandro Jodorowsky *La danza de la realidad*, estrenado recientemente en Cannes y en el cual Brontis encarna a su propio abuelo. Como parte de las actividades del taller, cuyos cupos se agotaron, se organizó un ciclo abierto sobre el teatro de grupo, con la participación de Yolanda Acosta (sobre el TEC de Cali y Enrique Buenaventura), Luiz Amorim, del centro ITI Brasil; Marcelo Luje, del grupo Tentempié; y, Zaydúm Choez, de Cactus Azul. 🍷



Cineclub 2014. Cine Latinoamericano Contemporáneo

Óperas primas:

El riesgo de mirar a otra parte

Paulina Simon Torres

Programadora de la Cinemateca



Prometeo deportado

La tradición del Cineclub de la Cinemateca tiene más de 20 años, cada edición ha tenido un tema, se ha dedicado a autores específicos, a nacionalidades, a estilos y estéticas. Durante 2013 estuvo designado al cine ecuatoriano de los últimos diez años, una combinación de 16 largometrajes de ficción y documentales que se presentaron cada vez en presencia de directores, productores, actores y a lo

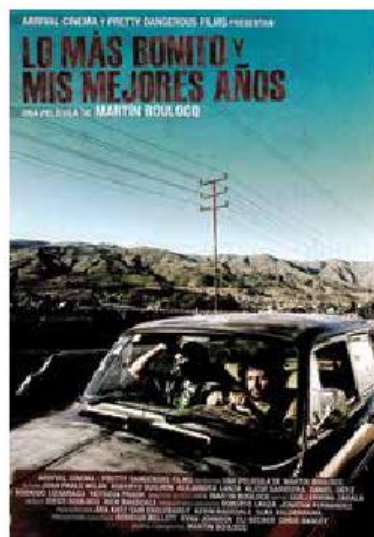
largo del año contamos con 3.500 espectadores.

Para 2014 haremos una apuesta por óperas primas latinoamericanas contemporáneas. Este ciclo está pensado como un panorama, un síntoma y un antecedente. Se puede decir que hay un cierto tipo de cine latinoamericano antes y después de estas películas que propondremos, y también cineastas que empezaron sus carreras corriendo el riesgo de posar su mirada en nuevos tipos de conflictos, con bajo

presupuesto y una frescura contagiosa.

Exhibiremos diez películas de nueve países latinoamericanos, desde 2001 hasta 2010, de directores y directoras que empezaron en ese punto sus carreras y a continuación han seguido produciendo el cine latinoamericano más actual, vigente e importante, no solo para la región, sino mundialmente.

Estas diez obras abren un camino a temas como la adolescencia, las ciudades, las rutinas, la mujer y la



familia. Muchas de ellas encuentran como punto en común lo cotidiano, este espacio que se construye desde el ocio, el absurdo y el tiempo muerto. Lo cotidiano que se expresa en la sencillez narrativa, visual, técnica; que se exalta desde el desasosiego, el humor negro y lo antinatural de la vida en tiempo real. Casi todas las películas rinden un homenaje o personifican a las ciudades y pueblos. Los espacios tienen vida propia, aburrimiento propio, encierro propio. Ciudades y pueblos bellos y claustrofóbicos a la vez; contaminados y desérticos: Montevideo, Paraná, Santiago, México, Bogotá,

Cochabamba, ciudades que son escenarios vivos de los anhelos y despechos de los protagonistas. La juventud como un despliegue de vitalidad y apatía, un doble estado de ánimo que le brinda los altos y bajos a la narración. Este cine latinoamericano como un síntoma de que hay otras verdades necesarias, distintas a las de las historias contadas por el realismo social. Algunos de los títulos que exhibiremos son la icónica *25 watts*, de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, que da nombre a esta publicación; *Prometeo deportado*, del ecuatoriano Fernando Miele; la boliviana *Lo más*

bonito y mis mejores años, de Martín Boulocq, una muestra de la frustración juvenil; *Play*, de la directora chilena Alicia Scherson, a quien haremos lo posible por tener como invitada en septiembre durante el ciclo de cine chileno. *La casa de Alice*, de Chico Texeira, un retrato de familia y un duro despertar de una mujer frente a su realidad insostenible. Esperamos nuevamente con este ciclo de Cineclub, seguir con el objetivo primordial que es compartir y formarnos como público, como cinéfilos, comprendiendo el cine que nos ha tocado vivir y que remueve los cimientos de las películas que se producen hoy. 🐼



A casa de Alice



Prometeo deportado

Claudia Sainte-Luce:
**‘Una carrera
de resistencia’**

La ópera prima *Los insólitos peces gato*, de la directora mexicana Claudia Sainte-Luce, ha tenido un intenso recorrido por reconocidos festivales de cine. Hasta la fecha el filme ha ganado premios en Locarno, Toronto, Biarritz La Orquídea y Mar del Plata. Claudia hace una pausa en su apretada agenda festivalera y conversa con nosotros sobre su filme.



Luego de dirigir tu corto *Muerte anunciada*, estuviste algunos años trabajando como asistente de dirección, cuéntame cómo fue el proceso de lanzarte a dirigir tu ópera prima.
El proceso fue inesperado. Si no hubiera conocido a Paula Markovitch (guionista

y directora argentino-mexicana, cuya ópera prima, *El Premio*, recibió también varios galardones internacionales) nunca hubiera hecho este guión. Necesitas siempre gente que crea en ti. Su confianza y apoyo para con la historia fue indispensable.

Me pregunto si siempre supiste que esta historia sería tu ópera prima o ¿cómo llegaste a escogerla?
Sí, por haberla vivido. Conocí a Martha (personaje que inspiró a la protagonista de su película) en sus últimos años de vida. Y la fuerza que ponía en el día a



día, a pesar de la inminente muerte, fue lo que me llevó a contar esta historia.

Ahora que la película ha recibido reconocimiento y premios en importantes festivales, ¿sientes que tus objetivos con ella se han cumplido?

Mi objetivo principal fue terminarla con gente que admiro y aprecio profundamente. El otro objetivo, un poco más complicado, es lograr que se estrene, que dure en cartelera, para que llegue a muchas personas. Espero lograrlo...

Dicen que lo único más difícil que hacer la primera película, es hacer la segunda, ¿qué opinas?...

... Y la tercera, y la cuarta. Esto es como una carrera de resistencia. (ICE) 🐻



La epifanía de Augusto San Miguel: El tesoro de Atahualpa

Wilma Granda



La primera obra de cinematografía nacional! ¡Hoy en todos los cinemas! ...noche memorable... éxito jamás alcanzado por película alguna... serie ininterrumpida de aplausos... ¡Los artistas a la salida del teatro reciben calurosa ovación!

El 7 de agosto de 1924, en los teatros Edén y Colón de Guayaquil se estrena la primera película nacional con argumento. *El tesoro de Atahualpa*, anunciada con ocho días de anticipación, se mantiene en cartelera dos semanas.

El rol de Augusto San Miguel es múltiple: gerente propietario de la Ecuador Films Co., codirector junto al chileno Roberto Saa Silva y actor que interpreta a Jaime García, personaje que hace de estudiante de medicina quien, a cambio de salvar la vida del indio *Bananchen*, recibe las señas para encontrar el tesoro, que hubiera ocurrido si un extranjero ambicioso y rapaz (Richard Van den Enden), no frustraba los planes de una alegre camarilla de

exploradores comandada por García. Hasta aquí —como diría Walter Benjamín—, la situación de epifanía —que solo el cine la logra— permite al hombre actuar con toda su persona viva, ligada para siempre a ese instante fugaz. Pues, por primera vez unos aficionados al teatro experimentan con cámara filmadora un anuncio familiar e inverosímil realizado por conocidos —se cita en la prensa— para

convocar en uno solo de los locales, el Edén, a más de cuatro mil personas, para mirar lo filmado en ensayo perenne. La audacia inicial no podemos siquiera vislumbrarla. No se exhibe en el teatro Olmedo, expresión consolidada del poder guayaquileño, sino en dos teatros populares que, juntos, sobrepasan las cinco mil personas. La convocatoria es enorme. Las ligas patrióticas no pueden impedirlo y, por

Blak Mama:

una película de largo
aliento



Cuando Miguel Alvear estrenó su ópera prima *Blak Mama* en el 2009, ya había realizado varios trabajos audiovisuales reconocidos en el mundo del arte contemporáneo. Luego de cuatro años de aquel estreno, la polémica *Blak Mama* encontró finalmente su espacio dentro del mundo del arte en la prestigiosa Bienal de Venecia.

La película se estrenó en el 2009, fue vetada en un festival de cine local (que luego programaste) y discriminada por exhibidores de cine comercial. Sin embargo, luego de cuatro años la película encontró su espacio en la importante Bienal de Arte de Venecia. Me gustaría que nos hables sobre la expectativa que tenías sobre la película (hace cuatro años) vs. los resultados obtenidos.

La miopía de los programadores del Cero Latitud no nos sorprendió porque sabemos en general que en Ecuador predominan las visiones conservadoras y hay poca gente o instituciones que están dispuestas a correr riesgos. Lo de las salas fue

diferente. Fue muy difícil entrar en el circuito de distribución porque en el 2009 las salas no estaban equipadas para video, nosotros decidimos no inflar a 35mm por el alto costo que implicaba dar ese paso. Supercines nos había ofrecido sus proyectores 3D, pero en la práctica se requería de un esfuerzo muy grande para garantizar que la película se pasara en las salas que contaban con esa tecnología en todo el país. No tuvimos la capacidad de hacer el monitoreo adecuado. Paradójicamente, al no tener mucha exposición, *Blak Mama* se convirtió rápidamente en una película de culto y fue muy bien recibida en los festivales internacionales

donde se mostró. Levantó mucho entusiasmo entre jóvenes cineastas, artistas y públicos superdiversos en distintos lugares del mundo. Paralelamente al circuito de cine, varias versiones de la película recorrieron exposiciones de video arte, hasta que finalmente fue invitada a participar en la última Bienal de Venecia. La noche del estreno de *Blak Mama*, en Quito, un amigo belga se me acercó y me dijo que esta no era una película de ahora, sino que sería una película de largo aliento. Y por lo que ha pasado parece que tenía razón.

En el mundo del cine, a pesar de que las fronteras entre ficción, documental

y arte cada vez son menos visibles, el recorrido de obras 'fronterizas' (por ponerles un nombre) no es sencillo. Quisiera saber cómo fue el proceso de desarrollo de *Blak Mama* y cómo esta película se convirtió en tu ópera prima.

En realidad la película es una versión más de muchas otras. Este proyecto se inició como una colaboración con el coreógrafo Patricio Andrade. Nos interesaba

mucho experimentar con la fusión danza/video/performance. Hicimos varios viajes de investigación, en los que poníamos a prueba ciertas ideas y procedimientos y poco a poco se fue armando algo que podíamos pensar como una 'obra'.

Antes de hacer la película habíamos hecho ya dos montajes escénicos con bailarines y actores, un cómic. Después de la película hubo una

exposición de arte llamada 'Me gustas pero me asustas', en la que invitamos a varios artistas a producir una obra en diálogo con la película. Cuando decidimos hacer la película trasladamos muchas de las ideas con las que habíamos trabajado, a otro lenguaje, a otro vehículo expresivo. No estábamos pensando en términos de ópera prima, porque el proyecto se gestó fuera del cine. Todas estas cosas le ponen en un



Blak mama. Cortesía: Miguel Alvear

lugar de excepción dentro de la cinematografía ecuatoriana.

¿Crees que una ópera prima debe tener como principal característica ser arriesgada?

Creo que idealmente antes de lanzarse con un largometraje el director o directora deben haber puesto a prueba sus ideas, conceptos, métodos de trabajo. En Ecuador hacer un largometraje toma en promedio unos cuatro años. Un director se hace dirigiendo, si diriges una vez cada cuatro años tu 'habla' se desarrolla muy despacio.

Hacer cine es supercomplejo, por eso creo que los que llegan a la ópera prima con más cancha, serán los que se arriesguen menos, pero que sin embargo nos ofrezcan visiones más potentes.

Cuando desarrollabas *Blak Mama*, ¿pensaste alguna vez en el público al que estaba dirigida?

Claro que sí. Estábamos hablando principalmente a un público local. Trabajamos sobre la interpelación de ciertos sentidos de lo que se llama 'lo nacional'. No intentamos construir un guión perfecto en términos de estructura y dramaturgia, quizás lo que opera es una especie de flujo del subconsciente, con signos y símbolos reconocibles.

Blak Mama es una película que no parece una película, por esto el desconcierto en alguna gente que está acostumbrada a que la estructura dramática le lleve de la mano.

Es difícil predecir cómo un trabajo que haces será leído. Si algo nos ha sorprendido es el 'pegue' que el filme ha tenido en los niños. Quizá se deba a que es muy intensa visualmente y también porque hay que *entrarle* más con el corazón que con el cerebelo.

Luego de *Blak Mama* hiciste *Más Allá del Mall*, me gustaría saber cómo llegaste de la una película a la otra; es decir, qué cambió en tu manera de mirar-hacer cine para desarrollar un proyecto para TV.

Fue muy fácil porque venía de publicar un libro sobre videografías y cine popular en Ecuador, y muchas de las preguntas que plantea el documental ya me las había hecho: ¿Existe un cine ecuatoriano?, ¿dónde está?, ¿quién lo consume?, ¿por qué el público de la Bahía de Guayaquil no consume el cine de festivales producido en Quito? o ¿por qué el público de Quito no consume las películas de la costa que circulan mayoritariamente en DVD? Entonces, partiendo de mi propia experiencia como cineasta e investigador, las cosas se dieron de manera

natural. Y como dices, al ser un proyecto para TV, tenía que pensar en un lenguaje más asequible y en un tono divertido para que no me cambiaran de canal.

Luego de hacer estas dos películas, ¿cómo ha cambiado tu punto de vista sobre las películas que quieres hacer?

Estos últimos años he estado alejado de la producción, pero como para cerrar los procesos que he abierto, lo más lógico es hacer una película de corte popular para el mercado del DVD, y en colaboración con un cineasta del mundo 'bajo tierra'.

Para el Estado es muy difícil entender lo que estamos planteando, así que estamos desarrollando un sistema de subastas en el que personas interesadas en actuar 'compiten' por entrar a ser parte del elenco, ganará quien ofrezca una mejor suma. La película la estamos escribiendo con Fernando Cedeño y se llamará: *Semen y sangre*.

¿Cuáles son tus óperas primas favoritas?

Las que han sido muy importantes para mí son: *El perro andaluz*, de Luis Buñuel, y Salvador Dalí; *Mysterious object at noon*, de Apichatpong Weerasethakul, y *À bout de Souffle* de Jean Luc Godard. (ICE) 🍷

Santa Elena en bus:

un *road movie* hecho por la comunidad



Isabel Rodas y Gabriel Páez

“Nunca antes había entrado a una sala de cine, ahora vengo por primera vez y es mi película la que se proyecta, no lo puedo creer...”.

Este fue uno de los comentarios más escuchados el día del preestreno de la película *Santa Elena en bus*, en una sala de cine en La Libertad.

En noviembre de 2012, un grupo de 49 jóvenes de comunidades rurales de la provincia de Santa Elena participaron junto a sus familiares, prensa y autoridades, de la *premier* mundial de su película. El ambiente estaba cargado de emotividad, risas nerviosas, comentarios a viva voz, incluso lágrimas. Esto se repitió en los estrenos oficiales en cada una de las

cabeceras cantonales, a las que asistieron alrededor 4 mil espectadores por función. Fue el perfecto cierre de un proceso que duró cuatro meses para los participantes y tres años para los productores.

Santa Elena en bus es la primera película del proyecto Encuentros con el Cine, un colectivo de cineastas determinados a repensar el contenido y formato de distribución de nuestras obras, en función del gran público, el que muchas veces no tiene acceso a una sala de cine.

Con este proyecto de cine comunitario, nuestro colectivo busca, sobre todo, formar a futuros cineastas o comunicadores audiovisuales, que sean capaces de contar sus propias historias y llegar a construir su propio público, que aprecie y valore un cine

‘hecho en casa’.

Para lograr estos grandes objetivos, el trabajo consistió en dar talleres gratuitos para jóvenes de comunidades rurales. Ahí ellos aprendieron a escribir guiones, recibieron clases de actuación para cine, fotografía, iluminación, sonido, arte, producción y puesta en escena. Como resultado de los talleres, ahora ellos preproducen su guión y viven, guiados por instructores profesionales, la experiencia de filmar su propia película.

Un año más tarde del estreno de *Santa Elena en bus*, la semilla plantada ha dado resultado: el filme se ha presentado en salas de cine comercial y alternativo en varias ciudades del país, se sacó el DVD y próximamente se pasará por la televisión. En el ámbito internacional la película se ha proyectado en varias ciudades como La Paz, Nueva York, Buenos Aires, París y Río Blanco. Y lo más importante: muchos de los estudiantes han empezado sus propios proyectos. Encuentros con el Cine se proyecta a todas las provincias del Ecuador, su próxima parada, que se desarrollará a mediados de 2014, es la hermosa provincia del Azuay. 🌿

Gabriela Karolys:

‘Lo importante es que se hagan películas’

Gabriela Karolys vivió varios años en Los Ángeles, ahí codirigió el documental *Elwood Carlisle Superstar!*, filme que fue estrenado en el país en el 2006 durante los EDOC. A su retorno al país vino con la idea de desarrollar y producir su ópera prima: *Flores negras*.



Fotos: *Flores negras*. Cortesía: El taller Films y Dos Hermanos Films

¿Por qué el título *Flores negras*?

Crecí escuchando pasillos y boleros en casa. *Mis flores negras* (escrito por el poeta Julio Flores y la música es de Carlos Amable Ortiz), era uno de esos pasillos que escuchaba tocar a menudo. La letra describe el dolor de perder un ser querido. En este caso, fue esta inspiración inicial la

que me llevó a escoger la canción que necesitaba para la historia y que será representada en la película, ya que la trama gira alrededor de un club nocturno de pasillos.

Cómo decidiste retratar el ‘bajo mundo’ estéticamente...

Me propuse realizar una película en un Quito

atemporal, que pudo o no haber existido, una estética influenciada por los años ochenta, tanto en el arte como en la iluminación. Cuando estaba en rodaje, el *crew* me molestaba y decían que parecía Nueva York en los ochenta: grafitis, madera quemándose dentro de tanques (que provocaba humo), perros de la calle, prostitutas, luces de colores, etc. Recreé así las calles quiteñas porque quise alejarme del realismo social y construir un ‘bajo mundo’ a través de los ojos de Amparo.

Para el bajo mundo de los antagonistas, lleno de morbo, sexo, traición y música, el color rojo predominó, y el uso de fluorescentes, máquina de humo y cortinas de colores fue muy importante para recrear el ambiente decadente que necesitaba para algunas escenas. Cada personaje tenía su manías y sus excentricidades, también



la personalidad de cada uno de los personajes fue muy importante en el momento de construir el arte.

Eres vocalista de una banda de rock, de qué manera esto influye en tu trabajo cinematográfico.

La música siempre ha sido parte de mi vida y siempre ha influido en el momento de creación. Cuando escribo o cuando he estado en el set, siempre me imagino una escena completa con música y sonido. Me gusta que una canción se construya de la misma manera que se hace una película y contar pequeñas historias dentro de una canción. Esto de ser cantante recién surgió hace un par de años, entonces creo que más bien al momento de escribir una canción influye mucho mi manera de escribir para



cine. Incluso en la manera de actuar en el escenario. Es muy difícil hacer cine y al mismo tiempo ser cantante en una banda. Ahora he tenido que retirarme por un tiempo de los escenarios. Pero quiero volver.

Qué te parece el hecho de que tres mujeres hayan filmado sus óperas primas en la misma ciudad, este

año (Alba, UIO, Flores negras).

El hecho que se hicieron tres películas en la misma ciudad casi al mismo tiempo me parece más importante que si fueron dirigidas por mujeres o no. Lo importante es que se hagan películas y que esos filmes puedan atraer al público a las salas. (ICE) 🍷

Mi top 10 de afiches de óperas primas latinoamericanas

Galo Carrión

El diseñador gráfico Galo Carrión, conocido por su proyecto gráfico MazakiSanto y por coorganizar la bienal de tipografía Tipos Latinos en su natal Cuenca, nos comparte un recorrido visual a través de sus afiches favoritos de óperas primas latinoamericanas.

Tengo que confesar que me gusta el cine y mucho, pero no me considero un cinéfilo. Soy diseñador gráfico por convicción y sobre todo por resistencia. Cuando me preguntaron si podía escribir un artículo basado en una selección personal sobre los mejores afiches de ópera prima de directores latinoamericanos, respondí que sí casi sin pensarlo. Después de



unos días me preocupé ¿10 'buenos' afiches de ópera prima?! Mi selección debía cumplir con estas condiciones: buenos afiches, de la primera película que haya realizado un director latinoamericano. Además, yo debía haber visto esa película. ¡Complicado! Al final no fue tan difícil, decidí hacer mi selección como cuando compro un disco. Hay bandas que sigo y compro sus discos sin condiciones; sin embargo, otras veces una buena portada me convence. Utilizando esta misma estrategia escogí los afiches de esta lista, muchas películas las vi, un par no, en otras el afiche resume la película y contiene detalles significativos para mí; otras veces mi selección responde a una

buena gráfica, a un trabajo sobrio que me cuenta una historia, como lo hace un tráiler —no como esos que resultan ser mejores que las *pelis*— que te deja con ganas de más.

Mientras hacía esta lista pude darme cuenta de que —por lo menos para mí— el póster 'hollywoodense' —salvo contadas

excepciones— resulta ser una fórmula, una repetición aburrida, y que el cine latinoamericano tiene mucho que ofrecer también desde la gráfica, desde la historia que se cuenta con fotografías, ilustraciones y letras.

Tanta agua (2013), la película uruguaya de Ana Guevara y Leticia Jorge, un retrato de unas vacaciones como las de todos: *light*, pero con ese toque de las vacaciones de todos: inolvidables.

Ratas, ratones y rateros, de Sebastián Cordero (Ecuador, 1999). La película que marcaría una época para muchos de nosotros. Yo, prefiero la versión de la trampa de ratones con los colores patrios.

Apenas o fim / *Apenas el fin* (Brasil, 2008), el primer

largometraje de Matheus Souza, con tan solo 20 años. Un retrato de pareja, cuando las cosas están de cabeza y te aferras.

Cronos, del director Guillermo del Toro (México, 1993). La primera película del reconocido director de *El laberinto del fauno*, donde ya se puede ver su gusto por las historias mágicas.

Norberto apenas tarde, de Daniel Hendler (Uruguay, 2010). La permanente búsqueda de ese algo que a veces nos deja solos.

Play, de la chilena Alicia Scherson, una coproducción de Chile, Argentina y Francia. Una *pelí* urbana sobre encuentros, desencuentros y su banda sonora, al menos eso me dice el afiche.

Nortendo, de Rigoberto Perezcano

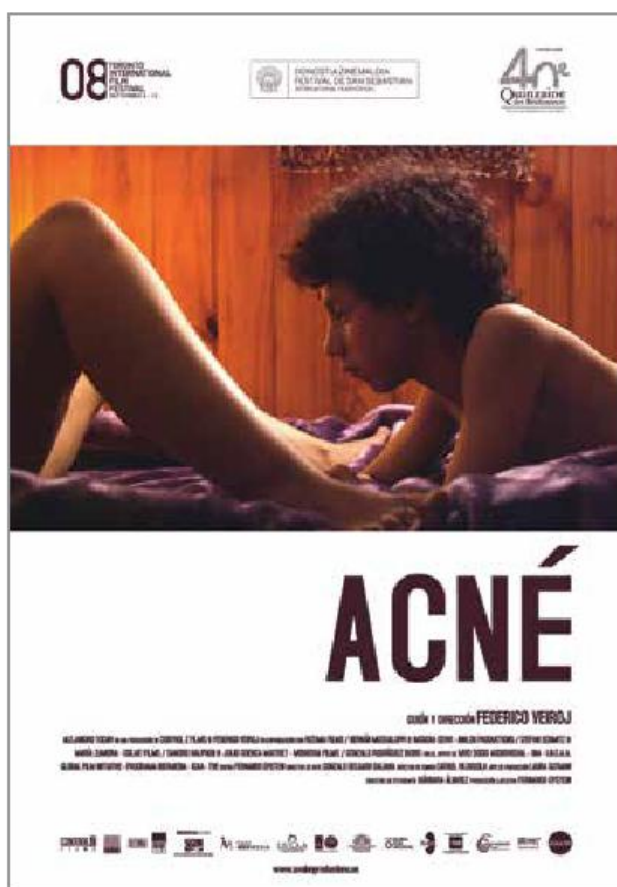
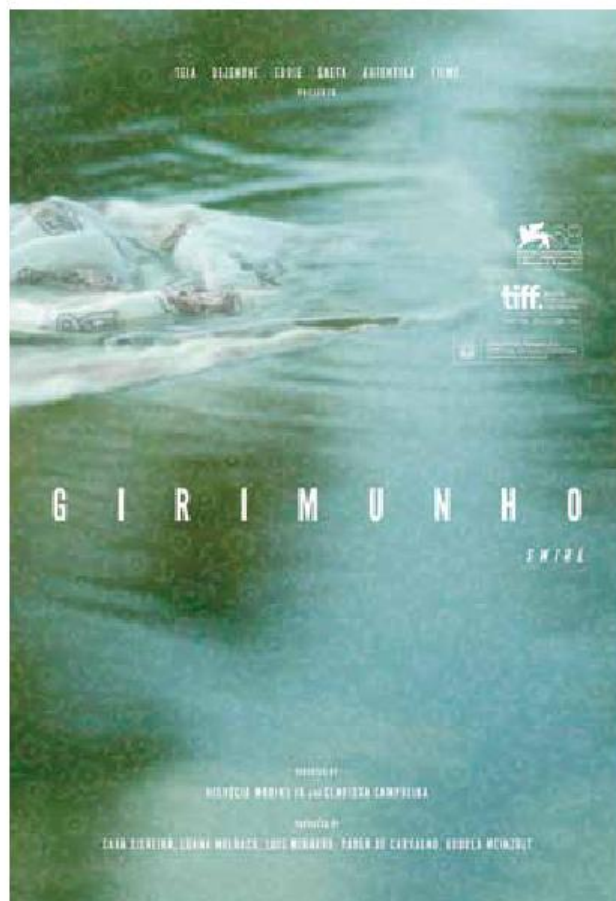
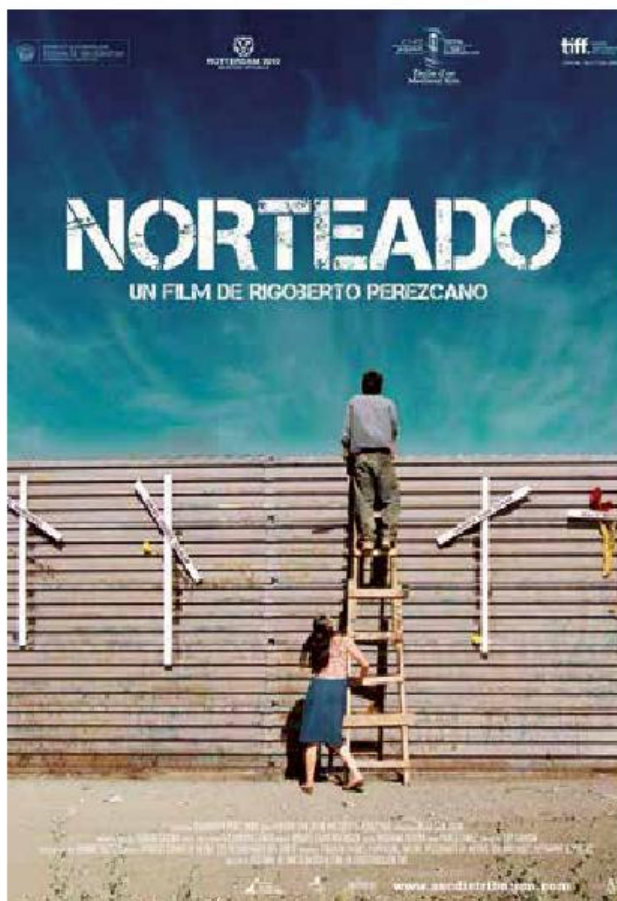
(México, 2009). El drama de no solo querer ver sobre el muro sino estar 'allá', después del muro, donde se cocina el 'sueño norteamericano'.

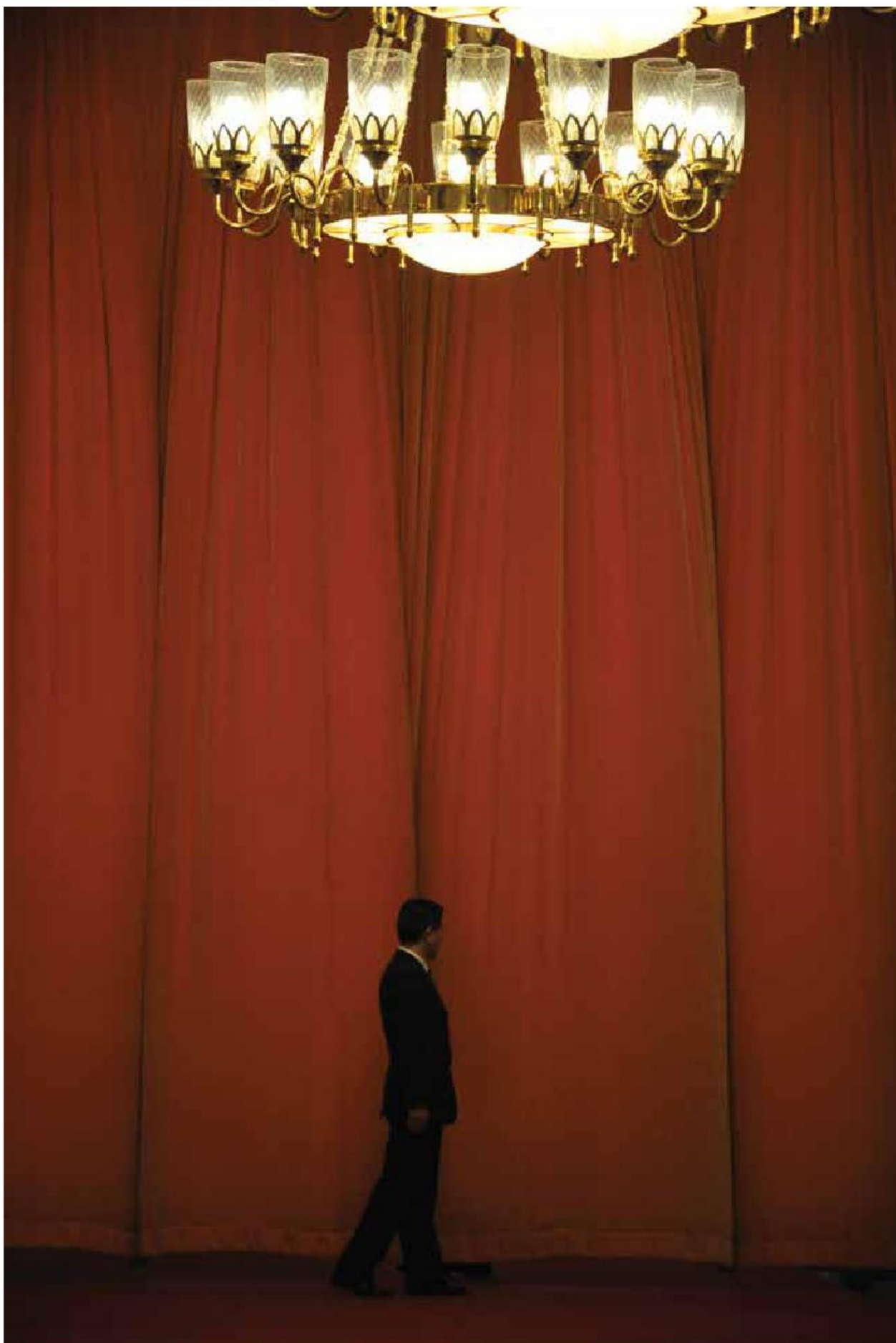
Girimmulho / El remolino, de Helvecio Marins y Clarissa Campolina (Brasil, 2011). Una película de la distribuidora Alfa Pictures la misma de Madrid, 1987, *Blue Valentine* y el documental de Marina Abramovic, con esas referencias y ese afiche vale la pena verla.

Acné (2009), de Federico Veiroj, yo por lo menos tengo mucha ganas de ver esta solo por el afiche.

El limpiador, de Adrián Saba (Perú, 2011), una de las que me gustan, historia de ficción que logra con pocos recursos llevarnos a un paisaje desolado, postapocalíptico. 🍷



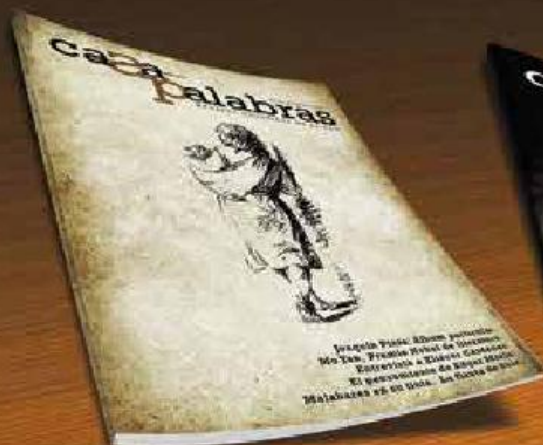




Algíen te está mirando. Foto: Juan Antonio Serrano

caca palabras

REVISTA CULTURAL DE LA CCE



Solicítela en la librería de la Casa

Distribución gratuita
Descárgala en:



itunes store
para ipad

www.casadelacultura.com



Dirección de Publicaciones
Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión



HECHO EN CASA

Sábado 18 de enero de 2014

Casa de la Cultura Ecuatoriana



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Gastronomía •

Trueque •

Música •

Baile •

Teatro •

Danza •

Cine •

Malabaristas •

Libros •