



www.cinematecaecuador.com

25 WATTS

25 Watts

Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana



Revista25Watts

No. 7 – Año 3 Septiembre 2016

Presidente CCE Raúl Pérez Torres Vicepresidente **Gabriel Cisneros** Abedrabbo Directora de la Cinemateca Wilma Granda

Directora y Editora General Isabel Carrasco Escobar (revista25watts@gmail.com)

Asistencia de Edición: **Paulina Simon Torres** Corrección de Estilo Flor de Té Chiriboga Diseño y Diagramación Rafael Castro (rafacs@yahoo.com)

Colaboran en este número: Ana Cristina Barragán, Pedro Adrián Zuluaga, Fredy Alfaro, Lorena Salas, María Eugenia Rojas, Libertad Gills, Yor Moscoso, Isabel Dávalos. Colaboradores en el especial de La Educación sentimental a través del cine: Pocho Álvarez, Anna Muylaert, Víctor Arregui y María Alché Imagen de Portada: Ilustración Rafael Castro





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.casadelacultura.gob.ec www.cinematecanacionalecuador.com

Quito - Ecuador

Editorial

EXHIBIR LO NUESTRO

ada año, en la Sala Alfredo Pareja de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cincuenta y cinco mil personas han tenido la posibilidad de ver películas de Nuestra América y del mundo, que no se verán en salas comerciales.

Estamos conscientes de la necesidad de pensar en alternativas tanto para la exhibición como para la distribución de películas de la región que, sin políticas públicas adecuadas, se pierden por la apabullante y excesiva presencia mercantilista del cine norteamericano.

Hemos trabajado insistentemente para ello, las tres ediciones de la Casa Cine Fest, que ha cobijado lo mejor del cine de este lado del mundo, la puesta a punto de la Sala Alfredo Pareja, que la ha convertido en la mejor sala pública del país y la constante labor de la Cinemateca Nacional "Ulises Estrella", nos permite pensar que en algún momento el cine ecuatoriano y latinoamericano podrá tener ese protagonismo que anhelamos todos.

Estamos pues, combatiendo contra la liviandad y el mercantilismo permanente que ha convertido las salas de cine de antaño en templos evangélicos o en salones de juegos electrónicos. Por ello, nuevamente digo que la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sus autoridades nacionales reelegidas para el período 2016-2020, tenemos un nuevo reto y enfrentamos una nueva utopía. En un mundo utilitarista donde se ha globalizado el mercadeo y la trivialidad, en un mundo donde se ha invisibilizado cualquier saber que no produce réditos económicos, donde 'se consideran inútiles los saberes humanísticos que no producen beneficios', nosotros, los artistas, los escritores, los cineastas, los músicos, todos los trabajadores de la cultura, tenemos que unirnos más y estar conscientes de que este post modernismo naranja nos está llevando a la degeneración del espíritu, transformándonos en mercancías autónomas dentro de un universo utilitarista donde "un martillo vale más que una sinfonía, un cuchillo más que una poesía, una llave inglesa más que una pintura", como lo dice Nuccio Ordine en su extraordinario manifiesto, La utilidad de lo inútil.

Ojalá, en la nueva Ley de Cultura, se contemple políticas públicas que promuevan y apoyen la circulación y exhibición del pensamiento, de la imaginación y el talento demostrado por los mejores cineastas y artistas de nuestra región y del mundo. Esta revista también es un instrumento para ello.

Raúl Pérez Torres

ÍNDICE

















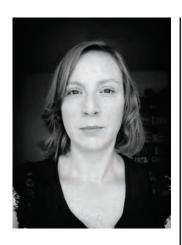


| Review Mirror <i>La mujer sin cabeza</i> : La cabeza imponente, la cabeza rubia, la cabeza | 1 |
|--|----|
| hueca, la cabeza que olvida | 6 |
| Por: Ana Cristina Barragán | |
| Conversación con Jorge Forero | 10 |
| Conversación con María Campaña | 18 |
| Conversación con Marcelo Cordero | 26 |
| Entrevista a Vanessa Vergara | 30 |
| Entrevista a Arturo Yépez | 34 |
| Happy Together | |
| La distribución alternativa | |
| un oficio a contracorriente | 39 |

| Desde La Cinemateca Wilma Granda Noboa Gerardo Fernández García | 50 54 |
|---|-----------|
| Dolce Vita | |
| Pedro Adrián Zuluaga | 56 |
| Fredy Alfaro Reyes | 58 |
| Lorena Salas | 60 |
| María Eugenia Rojas | 62 |
| Libertad Gills Arana | 66 |
| Dossier | |
| La Educación sentimental | |
| a través de cine | 69 |
| La Imagen, por Yor Moscoso | 76 |

Nota de la Editora

UNO ES LO QUE VE



ace un tiempo el director de cine filipino Raya Martin publicó en su cuenta de Twitter: "Uno es lo que ve", la primera imagen que se me vino a la mente fue la de unos ojos gigantes alimentándose desaforadamente de imágenes provenientes de salas de cine, dvd's, computadoras, celulares, televisores, etc. Con los días, aquella frase se fue transformando en lecturas y preguntas, muchas de las cuales finalmente desembocaron en este nuevo dossier de la revista.

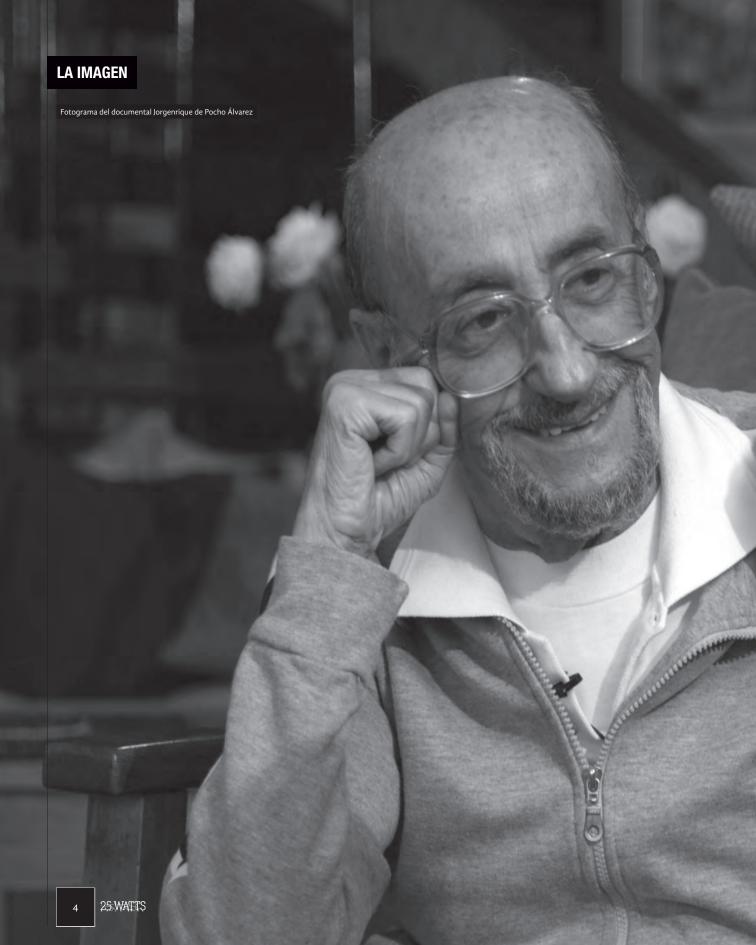
¿Qué consumimos los ecuatorianos en las salas de cine?¿Cuál es el estado actual de la distribución y exhibición de cine independiente en el país? ¿Es posible crear un modelo de negocio de distribución independiente? ¿Cuál es la importancia de los festivales de cine? ¿Estamos frente a la muerte de la sala de cine? ¿Dónde miramos las películas latinoamericanas? ¿La piratería y el internet van a suplantar a la sala de cine?

Las respuestas son amplias y diversas, por eso para este séptimo número de 25Watts proponemos profundizar la reflexión, a través de textos y entrevistas a personajes del cine nacional y latinoamericano. Cada uno de ellos, desde sus diferentes espacios, han venido trabajando en modelos propios de circulación de cine, cuyo objetivo es enriquecer las maneras de consumir el audiovisual en la región.

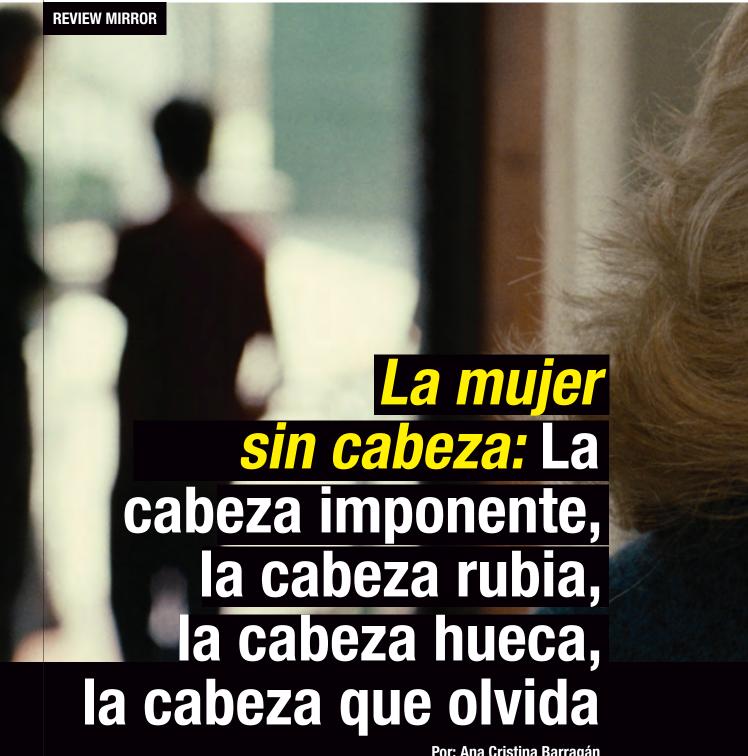
Como un bonus track, para esta edición de la revista invitamos a los cineastas Pocho Álvarez, Anna Muylaert, Víctor Arregui y María Alché para que compartan las películas que marcaron su educación sentimental.

¡Buen provecho!

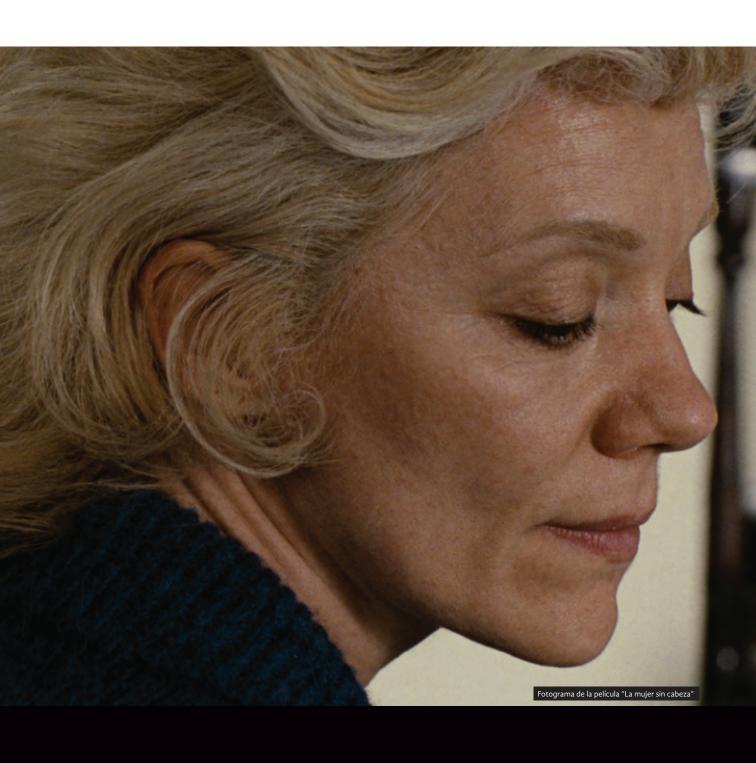
Isabel Carrasco Escobar







Por: Ana Cristina Barragán



e las películas de Lucrecia Martel nunca me acuerdo de qué iban, sino sobre todo como se sentían. Como si todas habitaran en una misma casa, llena de primos y tíos, de voces bajitas y sonidos que angustian. Y dentro de los armarios la sangre, los incestos, la servidumbre, la soledad de las señoras burquesas.

Como pocas directoras, su manera de ver y de escuchar el mundo, trasciende la historia que cuenta. Su mirada rotunda y sin concesiones en esta película se siente aún más madura y descabezada. Su escucha aguda nos invita a tejer un lazo con otros tiempos que dan cuenta de las estructuras sociales de los personajes.

Vero, la mujer sin cabeza, un día atropella a alguien. Recién teñida de rubio, esta mujer de clase acomodada comienza a perder el sentido de las cosas. Pasa los días aturdida, escuchando los juegos de sus sobrinos y las voces de las empleadas domésticas que la atienden, sin recordar si a quien ha matado es a un niño o a un perro. Nosotros compartimos la misma confusión.



Ella actúa y es tratada como una niña: la visten, la masajean y peinan. Desorientada, se deja mimar. Nadie sabe que algo terrible ha pasado y, cuando por fin logra decirlo, la mandan a descansar. Que vaya a la casa, que se acueste en la cama. Los demás, los hombres, se encargan de arreglar el problema, mientras ella en su ineptitud se siente sedada, distraída, calientita.



"La historia se cuenta desde los oídos. Nos sobresaltamos con Vero cuando una ambulancia se escucha a lo lejos o un chico cae desmayado en una cancha de fútbol..."

La historia se cuenta desde los oídos. Nos sobresaltamos con Vero cuando una ambulancia se escucha a lo lejos o un chico cae desmayado en una cancha de fútbol. Esporádicos golpes de cosas que suenan. Días que pasan confusos, acciones que se repiten. Susurros que aparentan ser parte de la atmósfera y que cuando se escuchan bien, son los únicos que cuentan realmente. El chico que viene a lavar el auto manchado, el hombre que ya no puede bajar las macetas porque el niño que lo ayudaba ha muerto, la infidelidad. Secretos bajo la alfombra, voces que hablan de la enfermedad; la sobrina que tiene que descansar, las radiografías, el incesto, el óxido, no



quedarse dormida porque la sangre se detiene.

El lenguaje visual se construye con imágenes de escalofriante naturalidad. Ningún plano es filmado al azar. Caras cortadas, encuadres asfixiantes, detalles llenos de intención. Después del atropellamiento, Vero mantiene por unos segundos la mirada fija en el volante y atrás, unas huellas de niño sudadas se delatan en la ventana. Son las manos de su sobrino que minutos antes jugaba contra los vidrios. Ahora se ven ahí suplicantes, hablando de una clase social invisible, atropellada, mientras una música alegre sale de la radio y Vero contiene su ataque de ansiedad para sequir manejando.

"El lenguaje visual se construye con imágenes de escalofriante naturalidad. Ningún plano es filmado al azar. Caras cortadas, encuadres asfixiantes, detalles llenos de intención. Después del atropellamiento"

Esperé con ansias ver esta película y pasó mucho tiempo, nunca se estrenó comercialmente en el cine, aunque sí se pasó un par de veces en el extinto festival *Cero latitud*. Un día finalmente un amigo me la pasó en un dvd pirata.

La mujer sin cabeza es de esas películas que te muestran una mirada del mundo verdaderamente particular, es tan auténtica que no pueden haber salido de nadie más, porque delatan una infancia, un mundo interior poderoso, un mundo de provincia. Para mí todas las películas de Lucrecia Martel merecen ser vistas porque en cada una se descubre un poco más ese mundo y a mí me inspiran a sequir encontrando el mío propio.

CONVERSACIÓN CON JORGE FORERO

"Creo que nuestras películas deben ser pensadas y hechas para el mundo"

Conversamos con el productor y director de cine colombiano Jorge Forero unos pocos días después de la clausura del Festival Internacional de Cine de Cartagena, el evento cinematográfico más importante de Colombia. Él fue parte del equipo de programación y tuvo actividades como panelista y moderador en varios espacios. Jorge es parte del equipo de Burning Blue, empresa productora con sede en Bogotá responsable de algunos de los más interesantes títulos del cine colombiano contemporáneo como Violencia dirigida por él mismo y La tierra y la sombra de César Acevedo, ganadora de la Cámara de Oro en la edición de Cannes del 2015.

Eres productor, guionista y director de cine, cuéntanos cómo combinas estos oficios.

Creo que estamos en un proceso de formación, dentro del mismo tenemos claro que nuestra industria en desarrollo no es igual a la gringa o a la europea, entonces estamos recorriendo nuestro propio camino y tratando de encontrar nuestra manera de hacerlo. Como he tenido la oportunidad de ser tanto director como productor te puedo decir que son oficios muy diferentes. Por ejemplo dirigir me ha llevado a ser mejor productor, mientras que ser productor definitivamente me lleva, no sé si a ser mejor director, pero sí a entender todo lo que conlleva hacer una película desde la promoción hasta la distribución.

El discurso del mercado internacional tiene mucho peso al momento de hacer cine, por un lado un cine comercial cuyo objetivo es la taquilla y por otro un cine que tiene distintas búsquedas y que tiene como principal plataforma a los festivales de cine. Dentro de esta dicotomía ¿cómo encuentras la libertad para crear y desarrollar tus proyectos?

Creo que mucho de lo que se llama cine comercial está apalancado



"Estamos en un momento coyuntural en el que los modos de distribución y exhibición están cambiando y los productores también debemos estar atentos y modificar ese chip: No todas las películas son para el cine..."

con grandes capitales y esos grandes capitales bien jugados te van a llevar a que tengas buena recuperación monetaria y grandes resultados de público, independientemente de la obra. Creo también que buenas películas con un esfuerzo económico y mediático importante pueden tener grandes reconocimientos. Esto es más o menos lo que pasó con la película El abrazo de la serpiente (Ciro Guerra) en Colombia: Es un filme de corte independiente, blanco y negro, con un tema más antropológico. En su primera etapa, si bien tuvo buenas críticas, así como la coproducción con uno de los grandes canales colombianos y un premio en el Festival de Cannes, hizo cien mil espectadores. Mientras que una comedia popular colombiana hace millón y medio de espectadores. Aunque esa cifra de cien mil suena mucho para el promedio de lo que hace una película independiente, a la final no es tanto porque sigue siendo una película que depende de fondos privados, públicos, de foros, etc.

Lo interesante es que luego con la atención que obtuvo su nominación a los premios Oscar, va a llegar al medio millón de espectadores siendo exactamente la misma película que la gran mayoría de colombianos no le había puesto la atención que se merecía desde un principio, la valoraron luego de que tuvo una plataforma mediática grande. Esto da señales de que hay muchas más cosas en juego que la calidad misma de una película.Por eso cuando yo hago una película debo estar consciente del tipo de película que es, este ejercicio nos da la posibilidad de tener mucha libertad creativa pero muy aterrizada también.

Los productores de El abrazo de la serpiente presentaron a los canales de TV un proyecto de una película independiente, es decir siempre hay un margen en el que no se puede garantizar el éxito de una película ¿Cómo ha sido la relación entre tus proyectos con los canales de TV?

Ciertamente el ejemplo de *El* abrazo de la serpiente y el canal Caracol es un caso excepcional, porque la persona que tomó la decisión es una persona que admiraba mucho la película anterior de Ciro Guerra, *Los viajes del viento*, y creía mucho en él, entonces se jugó sin tener mayores certezas de que vaya a ser un éxito de taquilla. Casi nunca se dan esos casos, por lo general en los canales de TV hay una persona que únicamente está mirando recuperaciones e inversiones.

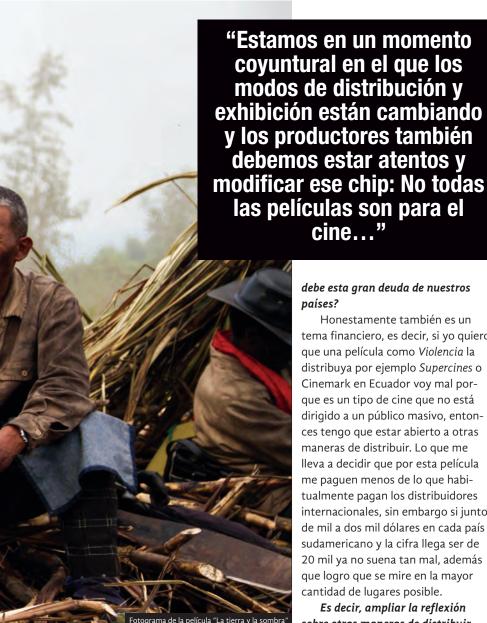


"... hay iniciativas interesantes como Cine bus que es un bus que viaja por el país mostrando cine, también hay esfuerzos de alcaldías de pueblos pequeños, etc. Nosotros lo que queremos es poder llegar a ese circuito y apoyarlo, porque no es lo mismo cobrar un fee al señor del cine bus que al señor de Netflix"

Hubo una época de dos o tres años en los que los canales de tv sí apoyaron películas independientes, pero dejaron de hacerlo hace mucho tiempo. Han tomado una línea de hacer más *TV movies*, pero como productos propios.

¿Crees que ese giro de los canales de TV colombianos únicamente tiene que ver con el tema financiero?

Es por eso, para ellos es un ne-



gocio en el que no hay ningún otro interés más allá del financiero, los números son la prioridad y como dejaron de ganar, también dejaron de participar.

Sobre la distribución y exhibición de cine independiente, desde hace décadas se habla y discute, sin mucho efecto, de la falta de distribución y exhibición de cine latinoamericano en la propia región ¿A qué crees que se

debe esta gran deuda de nuestros

cine..."

Honestamente también es un tema financiero, es decir, si yo quiero que una película como Violencia la distribuya por ejemplo Supercines o Cinemark en Ecuador voy mal porque es un tipo de cine que no está dirigido a un público masivo, entonces tengo que estar abierto a otras maneras de distribuir. Lo que me lleva a decidir que por esta película me paquen menos de lo que habitualmente pagan los distribuidores internacionales, sin embargo si junto de mil a dos mil dólares en cada país sudamericano y la cifra llega ser de 20 mil ya no suena tan mal, además que logro que se mire en la mayor cantidad de lugares posible.

Es decir, ampliar la reflexión sobre otras maneras de distribuir y exhibir nuestras películas...

Estamos en un momento coyuntural en el que los modos de distribución y exhibición están cambiando y los productores también debemos estar atentos y modificar ese chip: No todas las películas son para el cine, segundo no todas son para hacer millones de espectadores y tercero cada película tiene una vida en diferentes plataformas y ventanas, inclusive en la piratería. Si a esto le añades que no tenemos una educación audiovisual sólida en la mayoría de nuestros países y tampoco estamos viendo nuestras propias películas latinoamericanas, entonces tenemos que trabajar en construir otras formas de distribuir y exhibir.

¿Cuáles son esos otros modos que proponen desde Burning Blue?

Este es un momento en el que es mucho más fácil acceder a todos los cines del mundo, entonces a la par de abrir otros modos de mirar cine, también hay que generar otras audiencias. Desde Burning Blue estamos empezando a trabajar a partir de ese deseo de permanencia de una obra en el tiempo, por ejemplo mi película Violencia es el primer ejercicio de ventas y distribución internacional que hemos asumido, así que de alguna manera estamos creando un modelo a partir de la práctica.

Sin embargo muchas películas de la región están representadas por agentes de venta y distribuidores europeos o norteamericanos a quienes poco les interesa la circulación en Latinoamérica ¿Cómo evitar esta situación?

Ahí yo creo que hace falta el ejercicio del productor, nosotros sufrimos ese tipo de situaciones con las primeras películas que produjimos, luego nos dimos cuenta de que uno como productor tiene opción y posibilidad de negociar mejor. Por ejemplo nosotros en las ultimas 3 películas que hicimos y que tienen agentes de venta internacional, les dijimos que el territorio de Latinoamérica nos lo quedábamos y ni siquiera hubo discusión, ellos aceptaron. Por otro lado existe un problema porque si el agente de venta europeo no va a vender películas en la región, tampoco tenemos agentes de venta latinoamericanos que lo hagan de manera consistente. Ahí hay un hueco o un espacio que no se

ha podido llenar, ahí es donde nosotros tenemos que crear un modelo que funcione, y no esperar a que los europeos o los norteamericanos lo llenen.

¿Piensas que en Colombia ya existe un circuito alternativo y otras plataformas de exhibición para poner en práctica estos otros modos de distribución y exhibición?

Honestamente creo que no todavía, pero sí está en formación. No existe un circuito que nos dé las posibilidades de llegar a todos los lugares que queremos, hay cinco salas alternativas en todo el país y fíjate que es un país de 45 millones de habitantes. Hay muchas ciudades donde nos piden las películas, pero no hay quien la muestre. Sin embargo hay iniciativas interesantes como Cine bus que es un bus que viaja por el país mostrando cine, también hay esfuerzos de alcaldías de pueblos pequeños, etc.

Nosotros lo que queremos es poder llegar a ese circuito y apoyarlo, porque no es lo mismo cobrar un fee al señor del cine bus que al señor de Netflix.

A nivel regional mi película Violencia fue vendida en Ecuador, a Vaivem, la negociación fue simple, priorizamos el mejor modelo de negocios para cada parte, en la que haya una sinergia y si ganamos un dólar nos los repartimos igual que si hay un millón. A nosotros esta venta nos tiene muy felices porque más allá del cliché de "países hermanos" con Ecuador compartimos muchas cosas y era una situación triste que nuestras películas no se vieran allá y viceversa.

Desde tu punto de vista qué ha funcionado (y qué no) en la distribución y exhibición de cine independiente (colombiano y de otros lugares) desde que existe la Ley de Cine en Colombia.

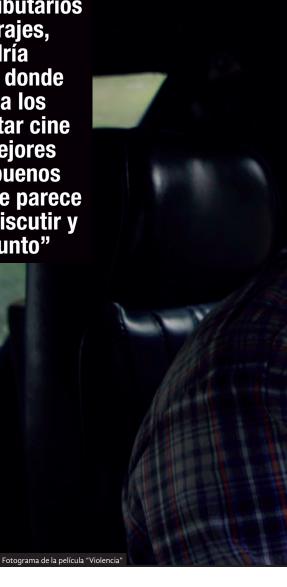
"pienso que así como
existen incentivos tributarios
con los cortometrajes,
también se podría
desarrollar formas donde
sea atractivo para los
exhibidores proyectar cine
nacional en las mejores
condiciones, con buenos
horarios, etc. Esto me parece
algo que debemos discutir y
construir en conjunto"

La ley colombiana tiene algo muy bueno que es que existe un estímulo económico automático para la exhibición y promoción de las películas nacionales, entonces puedes contar con un dinero para invertir en la promoción y distribución de tus películas. Esto es bueno porque antes muchas veces era la taquilla la que cubría esos gastos, ahora ya tienes una base sólida para hacer una promoción decente.

¿Los cines están obligados a cumplir una cuota de exhibición nacional?

No, y ese es el hueco que hay. Hay unos incentivos muy buenos para los exhibidores, si ellos exhiben un cortometraje nacional antes de una película de Hollywood por ejemplo, tienen una exoneración de impuestos, pero hecha la ley hecha la trampa. Lo que ha sucedido es que para acceder al beneficio tributario exhiben cortometrajes de muy mala calidad que pueden comprar muy baratos, y esto nos ha hecho daño como cineastas porque si el corto es malo y se lo exhibe como cine colombiano, la audiencia generaliza y dice "el cine colombiano es pésimo".

Por otro lado hay un cuello de botella, ya que si bien Proimágenes da incentivos para producir, para distribuir, para exhibir, para promoción en festivales internacionales, etc. para estrenar una película estamos amarrados al gusto del exhibidor, si a éste no le gusta, pues no la muestra. Tampoco podemos escoger horarios o cantidad de salas, así que a pesar de que puedes invertir mucho dinero en promoción del estreno, si te ponen





sirvió tu campaña porque en el último paso de la cadena todo se va al traste.

¿Estás de acuerdo entonces con que haya cuota de pantalla para el cine nacional?

Es un tema complicado porque hay dos frentes al mismo tiempo: El uno luchar porque exista una legislación que proteja la producción local. El otro es que no se puede olvidar que la exhibición en salas

sobre un negocio privado. En todo caso, pienso que así como existen incentivos tributarios con los cortometrajes, también se podría desarrollar formas donde sea atractivo para los exhibidores proyectar cine nacional en las mejores condiciones, con buenos horarios, etc. Esto me parece algo que debemos discutir y construir en conjunto.

entonces consumo

mucho cine en

otras plataformas

en el que internet

sigue siendo la

numero uno"



En Ecuador y en muchos otros países de la región la piratería de dvd's o internet, más allá de su ilegalidad, también es vista como la única opción de acceso a otros contenidos cinematográficos ¿Qué piensas sobre esto?

Cuando entré a la Universidad en el año 97 la única posibilidad de ver ese otro cine era la piratería. Ahora que estamos distribuyendo la última película de Luis Ospina (*Todo comenzó por el fin*) él decía que Polvos Azules en Perú (centro comercial conocido por la cantidad de locales de piratería) era el equivalente de la Cinemateca francesa en el Perú. Este comentario tiene mucho sentido porque los locales piratas en nuestros países muchas veces son espacios donde podemos descubrir, aprender y mirar otros cines.

viejo, sino me

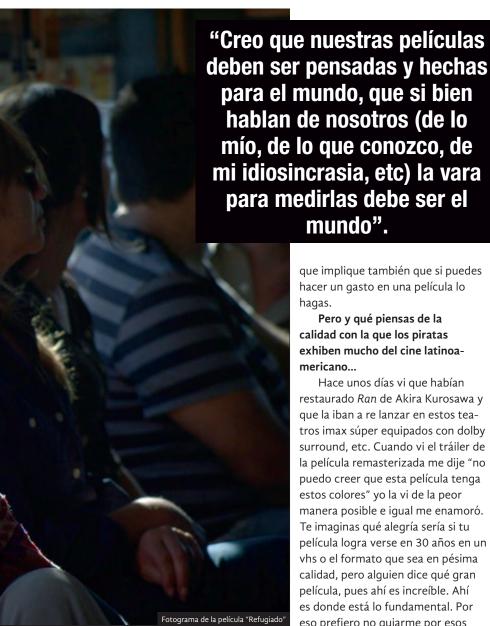
siento un mal

director. Están

haciendo cosas que

a mí a esa edad

ni siquiera se me ocurrían".



Si Violencia no se exhibiera en Ecuador por la vía "normal", para mí estaría bien que se lo haga a través de un torrent porque esto también da cuenta de que la película finalmente ha sido importante o inspiradora para alquien. Ahora, si logro meter la película en itunes es mejor que me puedas pagar un dólar por verla. En todo caso creo que la piratería también debería ir en relación a la ética y moral de cada uno, pero

que implique también que si puedes hacer un gasto en una película lo hagas.

mundo".

Pero y qué piensas de la calidad con la que los piratas exhiben mucho del cine latinoamericano...

Hace unos días vi que habían restaurado Ran de Akira Kurosawa y que la iban a re lanzar en estos teatros imax súper equipados con dolby surround, etc. Cuando vi el tráiler de la película remasterizada me dije "no puedo creer que esta película tenga estos colores" yo la vi de la peor manera posible e iqual me enamoró. Te imaginas qué alegría sería si tu película logra verse en 30 años en un vhs o el formato que sea en pésima calidad, pero alquien dice qué gran película, pues ahí es increíble. Ahí es donde está lo fundamental. Por eso prefiero no quiarme por esos purismos.

¿Dónde miras esos otros contenidos ahora?

Soy una persona que cada vez va menos al cine, pero no por eso veo menos películas. Voy menos porque la oferta no va con el tipo de películas que quiero ver, entonces consumo mucho cine en otras plataformas en el que internet sique siendo la numero uno. Desde Netflix, Mubi, torrent, etc. Si la película que quiero ver no se encuentra en

ninguna de las plataformas a las que puedo tener acceso, pues siempre habrán otros sitios donde la puedo encontrar.

¿Cómo miras al cine que se hace en Latinoamérica en el presente?

Así como evito ponerle fronteras a los países, intento ver al cine como una representación del espíritu humano, independientemente de donde venga, en ese sentido no consumo cine colombiano por ser de acá o cine latinoamericano por ser hecho acá, consumo el cine del tipo de películas que me interesa por el trailer, la sinopsis, por las imágenes, por lo que me está contando independientemente de la frontera. Creo que nuestras películas deben ser pensadas y hechas para el mundo, que si bien hablan de nosotros (de lo mío, de lo que conozco, de mi idiosincrasia, etc) la vara para medirlas debe ser el mundo.

Y el futuro del cine que hacemos por acá ¿cómo lo ves?

Lo que veo es que hay gente súper talentosa acá, mira a los mexicanos, están en la cima de la industria del cine en el mundo, los argentinos también, lo que quiero decir que sí es posible para un ecuatoriano, colombiano o boliviano acceder a ese puesto también. Y ellos no lo hicieron por obra y gracia del Espíritu Santo ni con magia, fue una tradición, ellos también hicieron una primera película. Como estamos construvendo nuestras industrias ojalá nos ayudáramos más y aprendiéramos de nuestros errores en conjunto y pudiéramos crecer más rápido, en todo caso estamos en un proceso para hacer mejores películas. Detrás de mí hay una camada de jóvenes colombianos talentosísimos, no sólo me siento viejo, sino me siento un mal director. Están haciendo cosas que a mí a esa edad ni siquiera se me ocurrían.



de los festivales en la exhibición de cine según María Campaña

"La mentalidad política latinoamericana se basa en comenzar siempre de nuevo; vivimos empezando. Así no se puede asegurar permanencia a nada"

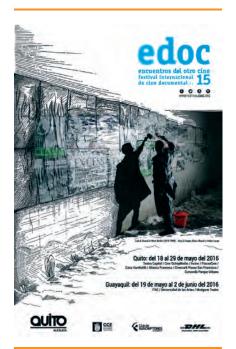
María ha sido columnista, crítica de cine y reportera en medios de Ecuador y el Reino Unido. Como documentalista ha estrenado dos filmes: Mi abuelo, mi héroe (2005) y Derivadas (2015). Entre 2007 y 2016 estuvo a cargo de la dirección artística del que es el festival de cine más importante del país, nos referimos al Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine EDOC. Sus actividades de curaduría y programación de cine le han permitido participar en otros espacios como el prestigioso Instituto Moreira Salles, en Río de Janeiro, ciudad donde vive desde hace algunos años, y en la tercera edición del Festival de Cine La Orquídea de la ciudad de Cuenca, en 2013. Como investigadora en el 2012 co-editó el libro El otro cine de Eduardo Coutinho.

La situación de la distribución de cine independiente en la región es bastante compleja, los exhibidores comerciales dicen que los públicos no quieren ver el cine que se hace acá y los distribuidores y productores independientes sostienen que el problema es la falta de regulación del sector ¿Cómo ves esta situación?

Como programadora de un festival, no me sitúo en ninguno de los dos lugares. De entrada sé que las películas que programemos tendrán un paso muy puntual por las salas y que su éxito no se medirá alrededor de cifras -recaudación en taquilla, número de espectadores, semanas en cartelera— sino más bien de la recepción que le dé la prensa y el público. En ese sentido soy afortunada como programadora, pues logro escapar de la lógica mercantilista del negocio de la exhibición cinematográfica en multisalas. Pero esta situación, aparentemente ventajosa, prolonga los desafíos de mi trabajo y me lleva a hacerme otro tipo de preguntas. ¿Cómo acercar al público a un tipo de cine que no es masivo por definición? ¿Cómo evitar hacer concesiones y al mismo tiempo proponer una programación accesible para un público más variado? ¿Cuál es mi responsabilidad frente a producciones independientes que difícilmente encontrarán un espacio por fuera del festival?

En todo caso, intentando acercarme más a tu pregunta, no pue-

do aceptar una afirmación tan tajante como "el público no quiere ver cine hecho en Ecuador", menos de parte de un exhibidor, como si el cine ecuatoriano cupiera todo en un mismo saco. Una prueba de que el interés es genuino, es el éxito y expectativa que generan los estrenos de los documentales ecuatorianos en los EDOC. Creo que es urgente una regulación de la exhibición cinematográfica en nuestro país que favorezca al cine nacional y que se fortalezcan los programas de incentivo a la distribución



"Los EDOC abrieron la puerta al cine documental en Ecuador.

Antes del festival
este era un género
prácticamente desconocido por la audiencia y completamente ignorado en
los cines"

de contenidos alternativos a las grandes *majors*. Por otro lado es importante que el Estado y los propios gremios hagan mayores esfuerzos para promover la circulación y posicionamiento del cine nacional en el exterior: no solo de las películas terminadas sino también promocionar las locaciones, los festivales, las publicaciones, el trabajo de investigadores y críticos y, evidentemente, los equipos técnicos.

Dadas las limitaciones y ausencias que arrastra la distribución tradicional e independiente de cine en el país, los festivales se han convertido en puentes entre la obra y el público ¿Cómo ha funcionado este diálogo propuesto desde los EDOC desde hace 15 años? ¿Qué aspectos son los que destacas luego de este ciclo?

Los EDOC abrieron la puerta al cine documental en Ecuador. Antes del festival este era un género prácticamente desconocido por la audiencia y completamente ignorado en los cines. Sin duda, el festival ha formado una generación de documentalistas y, creo yo, ha interpelado también a la sensibilidad de muchos profesionales del cine (realizadores de ficción, programadores, fotógrafos, académicos, e incluso gente de teatro) cuyo trabajo no lidia directamente con las convenciones de la no ficción, pero cuya producción artística e intelectual se ve permeada año tras

año por la programación de los EDOC y las intervenciones de sus invitados.

Ante la hegemonía de Hollywood en la distribución cinematográfica, el festival ha tendido un puente entre el Ecuador y otros territorios remotos y desconocidos al presentar sus problemáticas, su historia y su cine. Si bien es cierto la presencia sólida de documental —por lo menos durante el mes de mayo— ha enriquecido la cartelera y la oferta cultural de Quito, Guayaquil y otras ciudades



"Ante la hegemonía de Hollywood en la distribución cinematográfica, el festival ha tendido un puente entre el Ecuador y otros territorios remotos y desconocidos al presentar sus problemáticas, su historia y su cine"

por las que EDOC hace itinerancia, sobre todo pienso que ha enriquecido nuestra mirada y nuestra postura sobre el mundo. El cine documental tiene la ventaja de acercarte al otro desde la imagen, la proximidad y la cotidianidad, entonces resulta difícil quedar indiferente ante la situación de los demás cuando tienes un acceso tan cercano a su vida.

Como señalas, entre las principales contribuciones de los EDOC ha sido el desarrollo del cine documental en el país, háblame más sobre esto.

El festival, a través de su programación y sus actividades paralelas, ha contribuido a afianzar la mirada de

nuevas generaciones de realizadores. De hecho, al mismo tiempo que nacían los EDOC, algunos de ellos concluían sus estudios universitarios y comenzaban a definir el eje de sus carreras, por citar solo un par de ejemplos Carla Valencia y María Fernanda Restrepo, cuyos documentales Abuelos y Con mi corazón en Yambo, respectivamente, tuvieron un muy exitoso recorrido por festivales y en el caso del segundo, una cifra de espectadores sin precedentes luego de su paso por los cines comerciales. EDOC ha sido también un espacio para la difusión de valiosos trabajos de realizadores jóvenes como Paúl Narváez, Juliana Khalifé, Adrián Balseca, entre otros.



"EDOC es un festival de cine realizado por gestores culturales independientes, que no responde a agendas políticas, comerciales ni mediáticas. Tampoco somos ni queremos ser un festival con alfombra roja y fotos en las páginas sociales. Esa gran dosis de libertad con la que hacemos el festival es quizás su principal impronta"

Asimismo, la existencia del festival ha contribuido a la difusión de películas ecuatorianas en festivales internacionales, gracias a la presencia de programadores, críticos, productores y realizadores extranjeros invitados en cada edición. Por otro lado, Cinememoria —la corporación detrás del festival— ha realizado una serie de talleres y laboratorios de formación que han tenido un impacto importante en el resultado de varias obras.

Has colaborado también con varios festivales de cine internacionales ¿Cuáles piensas que son las principales diferencias con el festival EDOC?

EDOC es un festival de cine realizado por gestores

culturales independientes, que no responde a agendas políticas, comerciales ni mediáticas. Tampoco somos ni queremos ser un festival con alfombra roja y fotos en las páginas sociales. Esa gran dosis de libertad con la que hacemos el festival es quizás su principal impronta.

El festival, a través de su programa y los textos publicados en su periódico *El otro cine*, toma una posición frente al estado del país y del mundo. EDOC es un festival claramente político, sin embargo, como responsable de la programación, he intentado llegar a lo político de otra manera y acceder al espectador por una vía menos evidente. Me interesa mucho lo infrapolítico, lo personal,

lo transgresor, lo mínimo y sobre todo lo imperfecto.

A veces al revisar la programación de ciertos festivales, me desconcierta la forma cómo presentan su programa, cómo dividen las secciones, incluso los filmes seleccionados. Alguna vez Roberto Bolaño dijo, en alusión a los éxitos de ventas y ciertos premios literarios, que "eso es confundir el hit parade con la literatura". Nada me produce más desconfianza que los festivales que confunden la lista de éxitos con el cine.

A pesar de que ya no somos un festival pequeño —en 2015 casi alcanzamos los 20 mil espectadores y actualmente programamos más de un centenar de películas— el festival conserva su espíritu familiar. Deliberadamente EDOC es un festival no competitivo. Intentamos poner el mayor énfasis en la relación del público con lo que ve, con los invitados y con los organizadores. A diferencia de otros festivales que funcionan también como un mercado y reciben centenas de delegados internacionales, no es prioridad de EDOC ser un punto de encuentro de la industria tanto como de la comunidad.

Buscamos desarrollar un pensamiento alrededor del cine de lo real, a través de clases maestras, conversatorios, actividades paralelas y el Coloquio Internacional de Cine Documental que realizamos conjuntamente con la Universidad Andina Simón Bolívar desde 2013. Por este motivo valoramos profundamente nuestra línea editorial que incluye el periódico, el catálogo que tradicionalmente ha contado con sinopsis originales de todas las películas

(lo cual este año no fue posible por las limitaciones económicas), y la todavía pequeña colección El Otro Cine que hasta ahora cuenta con tres volúmenes.

Quince ediciones es un buen momento para hacer un balance del festival y mirar con cierta distancia también las debilidades o desaciertos que quizás se dieron...

Hemos tenido una real dificultad para diversificar las fuentes de financiamiento del festival, dependiendo demasiado del sector público para su realización. Por cuestiones económicas, la oficina

"Hemos tenido una real dificultad para diversificar las fuentes de financiamiento del festival, dependiendo público para su realización"

demasiado del sector

de trabajo. Por otra parte, a lo largo de los años hemos logrado acercar al espectador y a los realizadores audiovisuales al cine documental, pero no a los compradores o ejecutivos de los canales de televisión, ni a los programadores de las mul-

del festival no puede mantener-

se abierta todo el año, causando

faltado consolidar una estructura

dispersión en el equipo. Nos ha

tisalas que podrían enriquecer su oferta estrenando comercialmente documentales presentados en los EDOC. Considerando el papel fun-

damental que juega la televisión en la producción de cine documental de autor a nivel mundial —a través de franjas destinadas a la difusión de contenidos propios— nos ha faltado propiciar encuentros entre los realizadores locales y los ejecutivos de las cadenas de televisión nacionales que bien podrían convertirse en commissioning editors de documentales ecuatorianos.

En efecto, el prestigio de los EDOC en estos 15 años no ha logrado evitar el hecho de que cada año el festival enfrenta su supervivencia por varias razones ¿Cuáles piensas que son las principales?

En Ecuador la cultura no es, ni ha sido tradicionalmente, una prioridad real del Estado. Las políticas de financiamiento de eventos culturales, tanto del gobierno central como de los gobiernos seccionales, son caprichosas. La forma de acceder a los recursos no está reglamentada, salvo las subvenciones del CNCine que, sin embargo, no siempre acoge a muestras y festivales en su convocatoria y además este año se han suspendido indefinidamente.

> Para financiar los EDOC cada año empezamos la gestión desde cero, y hablamos del festival de cine más antiquo y consolidado del Ecuador. Para esta, la decimoquinta edición, EDOC no recibió ni un solo centavo del Ministerio de Cultura que aludió a la crisis económica que atraviesa el país para finalmente declinar su auspicio. Sin embargo, basta estar medianamente informados para saber que a este Gobierno dinero no le ha faltado, sino prioridades.

Como agravante está el vacío de la legislación tributaria. En nues-

"La mentalidad política **latinoamericana** se basa en comenzar siempre de nuevo; vivimos empezando. Así no se puede asegurar permanencia a nada"

tro país no contamos con una ley de incentivos fiscales para el fomento de las artes y la cultura. Como resultado, la empresa privada no se involucra en la gestión cultural, a no ser que se prevea un importante rédito económico, o que tengas un contacto por aquí o por allá que espera llegar a tu audiencia con su marca y que contribuirá con unos pocos miles de dólares o con la donación de productos o servicios. Desde luego toda ayuda es bienvenida pero sique siendo muy informal la interacción con la empresa privada local. Si te fijas en sus catálogos, la mayoría de festivales internacionales de cine se apoyan mayoritariamente en empresas y marcas fuertes para su realización, como consecuencia de las exenciones amparadas en el régimen tributario de sus países. Creo que tenemos que caminar en esa dirección.

Muchos de los temas que mencionas podrían, no siempre resolverse, pero al menos regularse a través de una Ley de Cultura, sin embargo todavía el país no cuenta con una propuesta de ley sólida que garantice cambios estructurales.

Hemos esperado demasiado tiempo por la una Ley de Cultura y a pesar de los avances en ciertos aspectos que propone el borrador que ha circulado en redes oficiales, hay muchos que resultan escandalosos.

Desde el año 2007 en que Correa asume la presidencia y crea el Ministerio de Cultura, como una cartera independiente a Educación, nueve ministros han pasado por ella sin desarrollar los proyectos de sus predecesores ni mantener cohesión en sus propuestas. La mentalidad política latinoamericana se basa en comenzar siempre de nuevo; vivimos empezando. Así no se puede asegurar permanencia a nada.

Por otro lado, es muy preocupante que el Estado tome el lugar que le

"Este fue mi último año como directora artística del festival; he decidido retirarme de la organización de EDOC luego de 12 años maravillosos, para emprender otros proyectos. Manolo Sarmiento también deja de la dirección del festival, de modo que es una época de cambio v transición en el equipo"

"Lógicamente un festival como los EDOC es importante también porque funciona como una escuela para el espectador

y acerca a los documentalistas locales con el trabajo de sus pares fuera del Ecuador" corresponde a la sociedad civil, por ejemplo ahora mismo el Gobierno prepara un festival de artes vivas en Loja, que le va a costar una millonada al país. El Estado, que debería dar sustento a iniciativas ciudadanas independientes de largo aliento, de pronto se ha convertido en gestor cultural y productor de contenidos.

Frente a esta situación, sumada a la crisis económica mundial, parece que es necesario regresar al inicio: ¿por qué piensas que es importante que exista un festival como los EDOC en el país?

Principalmente porque nunca serán suficientes las iniciativas culturales y sociales organizadas por la ciudadanía e independientes de cualquier filiación política o lógica empresarial ya que estimulan el pensamiento, pluralismo y libertad. Un festival de cine —y en particular un festival de cine documental— es un espacio generador de encuentro, conocimiento, opinión, debate y diálogo en la comunidad. Necesitamos más espacios para encontrarnos, para distraernos, para intercambiar opiniones, para ejercer nuestra condición de seres sociales por definición.

Lógicamente un festival como los EDOC es importante también porque funciona como una escuela para el espectador y acerca a los documentalistas locales con el trabajo de sus pares fuera del Ecuador.

¿Cuáles piensas que son los retos a futuro para un festival como los EDOC?

Este fue mi último año como directora artística del festival; he decidido retirarme de la organización de EDOC luego de 12 años maravillosos, para emprender otros proyectos. Manolo Sarmiento también deja la dirección del festival, de modo que es una época de cambio y transición en el equipo.



"La mayoría de festivales internacionales de cine se apoyan mayoritariamente en empresas y marcas fuertes para su realización, como consecuencia de las exenciones amparadas en el régimen tributario de sus países. Creo que tenemos que caminar en esa dirección"

Entre los retos más importantes que quedan para el futuro es ser más ejecutivos y proactivos en la consecución de fondos públicos y especialmente privados. Realizar el festival debe convertirse en una actividad rentable y "profesionalizante".

A pesar de que los EDOC tienen muy buena reputación a nivel internacional, tenemos una seria limitación económica que nos impide viajar a otros festivales en busca de programación, invitados, contactos, intercambios y alianzas que nos permitan posicionarnos mejor en el circuito internacional de festivales y estar más atentos a lo que pasa por fuera de nuestras fronteras.

Lastimosamente volvemos a lo económico pero es que sólo de ese modo es posible configurar una estructura de trabajo estable y más ordenada, un equipo de trabajo permanente que se mantenga edición tras edición y con el que sea posible desarrollar y dar continuidad a proyectos paralelos al festival durante todo el año.

También es muy importante fortalecer la presencia en Guayaquil y en otras ciudades, llegar a otras audiencias, a comunidades que tradicionalmente no tienen acceso al cine documental, y movernos en otros campos como educación, formación continua, distribución, edición de textos sobre documental, entre otros.

La distribución y exhibición

de cine independiente según Marcelo Cordero

"la piratería es también la respuesta a todos los errores que la distribución de cine en general y del independiente en particular, viene cometiendo"

Marcelo circula entre varios oficios de la creciente industria cinematográfica latinoamericana: Escribe sobre cine en varios medios y en su blog Lagaña de perro, presenta semanalmente un programa de crítica de cine en una radio paceña; es director y programador del Festival Internacional Pachamama — Cinema de Fronteira en Rio Branco, Brasil y desde hace algunos años dirige la empresa Yaneramai Films, dedicada a la venta, distribución y exhibición cinematográfica independiente. A continuación conversamos con él sobre la situación de la distribución y exhibición de cine en la región.



La distribución independiente de cine pasa por un momento de crisis, esto pese a que varios países de la región cuentan con cuotas de pantalla y otros incentivos ¿Cuáles son los problemas que enfrenta un distribuidor independiente con los cines comerciales?

La distribución independiente de cine en el continente siempre estuvo en crisis, hay varios problemas básicos que enfrentamos, el principal tiene que ver con la colonización cultural que vivimos en la región. Por otro lado existe una falta de plataformas propias de circulación y exhibición ya que las existentes pertenecen a las grandes corporaciones (que además se manejan monopólicamente) y están concentradas sobre todo en las grandes capitales. También me parece que no hemos sido capaces de crear sistemas propios de trabajo en la distribución, los modelos actuales en su mayoría son copiados.

¿Cómo crear esos modelos propios sustentables frente al monopolio de la exhibición?

El consumidor es la base de cualquier industria, el problema del mercado latinoamericano es que no tiene ese consumidor o es muy reducido. El público de cine de la región se ha acostumbrado a consumir una y otra vez lo mismo, entonces resulta difícil sacarlo de su zona de confort a nuevas experiencias cinematográficas. Por eso en primer lugar me parece necesario formar al público, ya que esto puede permitir la construcción de una industria democrática y diversa. También es necesario que desde los Estados se regule el mercado cinematográfico, el monopolio actual debe ser enfrentado desde políticas a largo plazo. Por ejemplo no se puede seguir pensando a la producción y distribución de cine de manera aislada (cine boliviano, brasileño, ecuatoriano, etc.) son necesarias políticas públicas que sean pensadas y construidas para un mercado común regional.

Proyectos como Ibermedia, y otros a nivel regional, si bien han promovido la integración a través de la coproducción todavía no logran que el cine hecho en la región se mire en la región ¿piensas que todo se resume a decisiones políticas?

Efectivamente existen plataformas de coproducción como Ibermedia, sin embargo como dices este mismo programa no garantiza la circulación de los filmes que fondea muchas veces ni siquiera en los países involucrados en la coproducción. Entonces, es indispensable hablar de políticas públicas regionales para la distribución y exhibición, esto es lo único que puede garantizar un desarrollo a largo plazo, más allá de quienes sean las autoridades cinematográficas de turno. Creo además que esta visión más regional nos permitiría innovar y darle la vuelta al modelo actual, ya que es evidente que el modelo dominante perjudica el desarrollo de las cinematografías independientes en todos sus niveles.

Los circuitos alternativos de distribución y exhibición de cine son espacios necesarios, sin embargo en muchos casos no ofrecen condiciones óptimas de exhibición (buen proyector, sonido 5.1, etc.)

"El público de cine de la región se ha acostumbrado a consumir una y otra vez lo mismo, entonces resulta difícil sacarlo de su zona de confort a nuevas experiencias cinematográficas"



"es indispensable hablar de políticas públicas regionales para la distribución y exhibición, esto es lo único que puede garantizar un desarrollo a largo plazo, más allá de quienes sean las autoridades cinematográficas de turno"

¿Cómo mejorar las condiciones de exhibición?

El cine en su forma tradicional de circulación necesita de los medios tradicionales para su difusión. Algo que nos afecta de manera directa en la cadena de producción de cine es que no tenemos soberanía tecnológica y la que está disponible en su mayoría es manejada por las grandes corporaciones transnacionales y resulta muy cara. No obstante muchos proyectos alternativos se han desarrollado en el continente de forma periférica, muchos al no contar con apoyo para su desarrollo terminan desapareciendo, pero esto no quiere decir que el formato artesanal de exhibición y distribución no sea una alternativa en países como los de América Latina.

¿Qué rol juegan los festivales de cine como medios alternativos de distribución y exhibición de cine?

Los festivales de cine cualquiera que sea su tamaño juegan un rol fundamental en la promoción y difusión de películas, además de formación de públicos, inciden en el desarrollo de un mercado y generan conocimiento. Sin embargo como en la distribución no puedes medir a todos con la misma vara, cada evento tiene sus alcances en el contexto que le corresponde. Curiosamente hace un tiempo, a pesar de ser espacios con los atributos mencionados, se han convertido en plataformas de explotación económica por parte de los productores, distribuidores y agentes de venta, tergiversando la finalidad de esta plataforma. Se ha llegado a tal grado de desesperación, mezquindad y falta de visión en el rubro de la distribución y producción, que los festivales de cine se han convertido en circuitos de distribución, donde el evento paga para promocionar y fomentar las películas,



"es indispensable hablar de políticas públicas regionales para la distribución y exhibición, esto es lo único que puede garantizar un desarrollo a largo plazo, más allá de quienes sean las autoridades cinematográficas de turno"

una paradoja de palabras mayores.

Los fees que los festivales de cine tienen que pagar para exhibir ciertas películas se han incrementado entre otras razones por el sistema impuesto por los agentes de venta: Se compran películas hechas acá a agentes europeos o norteamericanos en la mayoría de casos. Háblanos un poco de esta problemática.

Voy a decir una obviedad: El productor produce, el agente representa, el distribuidor distribuye y el exhibidor exhibe. Ideal perfecto de la cadena, pero lastimosamente inaplicable en todos los casos y países, particularmente en nuestro continente. No todos los contextos económicos,

culturales y sociales son iguales, no se puede comparar el mercado de Quito con el de São Paulo, algunos dirán: El problema se resuelve trabajando con costos diferenciados, sin embargo al final del día el problema sigue siendo el mismo, porque el asunto de fondo es que no existe un mercado, entonces bajo este principio no puedes especular sobre lo que no existe y el éxito anecdótico de algunas películas no hace la regla.

Los agentes de venta funcionan bastante bien donde hay mercado por eso es que las mayores empresas de venta y distribución se encuentren en Europa y Estados Unidos, y que los agentes y distribuidores latinoamericanos concen-

tren su energía en llegar a estos territorios antes que trabajar en los suyos. Bajo este panorama es lógico que el modelo de negocio no se pueda aplicar en todos los países, mucho menos con todas las películas.

Por otro lado el objetivo de un agente de venta o distribuidor es lucrar, pero esto se convierte en un problema cuando los intereses corporativos y privados se anteponen a los intereses públicos, no sólo del derecho de las personas a acceder a una diversidad de contenidos audiovisuales, sino que en muchos casos las producciones de la región han sido financiadas con recursos fiscales de los que se alimentan la mayoría de fondos de cine de la región. Este es otro problema de falta de regularización del sector.

En el Ecuador el CNCine local creó un proyecto de distribución para que la producción nacional se exhiba en circuitos alternativos ¿Cómo piensas que afecta positiva o negativamente a las iniciativas de distribución independiente este tipo de proyectos desde el estado?

Lo más importante de este proyecto es que tenga como finalidad crear núcleos articulados de distribución y exhibición independientes en el futuro cercano. Si el CNCine realmente está pensando éste proyecto de esta manera podrá contribuir al desarrollo de la soberanía audiovisual, de lo contrario será difícil que dure en el tiempo porque no sé si es sano que



el mismo estado distribuya. Me parece que además de cine nacional siempre se debe pensar en al menos el cine regional porque únicamente mirarse el ombligo nunca hace bien.

Cómo miras el tema de la piratería, por un lado es una competencia desleal para los distribuidores independientes, pero por otro ha democratizado de alguna manera el consumo del cine.

"La piratería no robó el negocio a nadie, en realidad tria tradicional no quiso trabajar e intervenir"

aprovecho los huecos donde la indus-

Seamos sinceros: Desde la última década del siglo XX hasta hoy, buena parte de la nueva generación de cineastas latinoamericanos se han formado o se están formando a través de la piratería. Críticos, productores y directores le deben mucho de su profesión a la piratería, incluso quienes la ven como enemiga de sus intereses.

Fuera de cualquier satanización y de su evidente origen capitalista, su competencia desleal y su relación en muchos casos a delitos mucho más serios, la piratería es también la respuesta a todos los errores que la distribución de cine en general y del independiente en particular viene cometiendo.

La piratería no robó el negocio a nadie, en realidad aprovecho los huecos donde la industria tradicional no quiso trabajar e intervenir. El negocio pirata demuestra que sí es posible otro modelo de mercado. El problema de la piratería como está planteada es que reproduce el cine hegemónico, no son gestores, son negociantes, entonces no resuelve el problema, sino lo agrava. Sería interesante poder medir su impacto económico que con sequridad es de lejos mayor a lo que produce la industria cinematográfica de la región, para así regular la actividad y que contribuya al desarrollo de una industria sostenible que beneficie a los sectores que hacen cine y a la sociedad en general.







Chulpicine: 15 años exhibiendo cine para niños y jóvenes

Vanessa Vergara es la directora del Festival de Cine Infantil y Juvenil *Chulpicine* que llegó a su edición decimoquinta este año. Ella ha sido parte del Festival desde sus inicios en varias áreas: ha sido productora, parte del comité de programación y ahora lo dirige. Con Chulpicine ha recorrido buena parte del país exhibiendo una diversidad de cine en lugares con poco acceso a él.

¿Cuál es el aporte del Festival en los últimos 15 años a la construcción de públicos jóvenes?

Uno de los objetivos de *Chulpicine* es la formación de públicos, siempre hemos tratado de mostrar cine diferente, alternativas de imagen y técnicas para que el público pueda elegir. En esa elección se apoya la formación de públicos. Lo hemos visto en 15 años, público que venía de niño al Festival y ahora son grandes, algunos incluso estudiantes de cine. El Festival es itinerante, entonces no podemos tener una visión muy clara de que ha pasado con el público en lugares en los que solo hemos estado dos años por ejemplo, pero en Quito, sí podemos ver año a año el crecimiento, el cambio de los niños. Lo vemos en las entrevistas, están siempre más interesados en opinar, a expresar con claridad lo que quieren, lo que han visto, lo que les gusta y no les gusta. Cuando han podido acceder a realidades estéticas diferentes, a otro tipo de historias, se nota como empiezan a valorar los contenidos.

¿Se ha vuelto el público más exigente con los años?

Totalmente. En provincia es más difícil monitorear. Pero apenas termina una función uno puede ver el interés, la diferencia. Hay niños que comparan con las películas de años anteriores. Sobre los cortometrajes vemos mucho esto, hablan por ejemplo de la animación, del estilo. Más que exigir, lo que sucede es que tienen una visión más clara de lo que les agrada.

Al final de las funciones conversamos, hacemos entrevistas, los chicos dibujan y eso nos ayuda a ver con más claridad cómo han recibido las películas.

El dibujo es una forma de interiorizar lo que han visto. Empiezan a pensar para sí mismo que fue lo que vieron y luego presentarle esa visión al resto. Interiorizan no solo los mensajes de las películas, sino la estética y cómo eso les ha hecho sentir.

¿Cómo elige Chulpicine la programación para cada función y cuáles son las fuentes de programación del Festival?

Para programar el Festival necesitamos empezar entre febrero y marzo a hacer la programación para llegar a tiempo en agosto. Para hacerla solicitamos material a productores específicos, pero también tenemos varios aliados de organizaciones culturales, de escuelas de cine, somos parte de redes de festivales de cine infantil y juvenil. Es importante tener estos aliados. Consequir películas dobladas al español es muy difícil y en eso nos ayudamos entre todos, algunos gestionan derechos y comparten los contactos, otros comparten copias dobladas y así se ahorran gastos. Es un trabajo muy minucioso seguirle la pista a cada película que nos interesa y lograr finalmente exhibirla aquí.

Todos los años es muy difícil conseguir programación, aunque lo hayamos hecho 15 años, no se ha vuelto sencillo. Cine latinoamericano se produce poco, muchos cortos,



"Todos los años es muy difícil conseguir programación, aunque lo hayamos hecho 15 años, no se ha vuelto sencillo. Cine latinoamericano se produce poco, muchos cortos. pero pocos largometrajes. Los países nórdicos o Francia producen mucho, pero es una larga espera hasta que las película se doblen, etc".

pero pocos largometrajes. Los países nórdicos o Francia producen mucho, pero es una larga espera hasta que las película se doblen, etc.

Desde que empezamos hemos hecho mucho énfasis en programar y pensar que cada película, cada corto es para una edad diferente. Cuando haces funciones abiertas para todo público, tienes que pensar que va a haber público de todas las edades, nos preocupa que las programaciones tengan contenido para todos, que no afecten la sensibilidad de niños más pequeños y que tengan ritmo. No es cuestión de tener diez cortometrajes y ponerlos todos juntos. Cada programación debe combinar animación, imagen real, sonido; no es cuestión solo de que se vean las técnicas, sino de crear sensaciones, de generar reflexiones. Vamos combinando siempre piezas más alegres, con otras más introspectivas, siempre en el afán de que la gente se pueda mantener atenta.

El Festival cumple 15 años y cada año vuelve a buscar financiamiento desde cero. Háblanos de esta experiencia.

Esto es lo que más conflicto nos ha generado. No existen políticas claras frente a los festivales. Nosotros hemos pasado por diferentes administraciones municipales, diferentes ministros y cada vez es borrón y cuenta nueva. Con el Municipio tuvimos los fondos por unos años, mediante gestión propia del Festival. Con el Ministerio de Cultura sucedió algo que no existía antes que fue empezar a concursar en el Sistema Nacional de Festivales. Esto, que ayudó mucho, igual no nos daba ninguna seguridad de que ese año íbamos a poder hacer el festival. Daban los resultados apenas en julio y nosotros teníamos que hacer el festival en agosto. Un año tuvimos que moverlo diciembre, porque no nos entregaron los fondos a tiempo. Es difícil hacer el Festival si cada año tenemos esa incertidumbre.

Debemos, sin dinero, comprometer el pago de personal, de diseño, de programación sin saber hasta último minuto si lo vamos a poder hacer o no.

Luego, pasamos a concursar en el Consejo Nacional de Cine y unos años recibimos un fondo como festival ya establecido, porque tenemos históricamente buenos resultados. No eran fondos muy altos, pero ya nos daban una base para poder arrancar. Ese fondo nos dio una mínima seguridad, pero nunca se convirtió en una política. Cada año debíamos esperar para saber si habría el fondo y ya en este año se terminó. Para estos 15 años no tenemos ninguna certeza no hay fondos del CNCINE, en el fondo del ministerio no podemos concursar, porque no hay cine. Estamos en una situación muy difícil.

El Festival es un evento que se ve afectado por la falta de políticas públicas claras, ¿Crees que en general las políticas no son claras tampoco en relación a la infancia y a los contenidos de calidad a los que deberían acceder?

En las instituciones públicas cambian los funcionarios tanto, que cuando llega alguien nuevo, los procedimientos cambian, olvidando por completo el anterior, eso es porque no existe ninguna política pública. No es que los funcionarios no hagan su trabajo, lo intentan, pero el sistema está cambiando cada vez y las políticas deberían ser inmutables.

Franjas como "Veo veo" aportan muchísimo, en relación a los contenidos para niños y jóvenes pero una vez más son proyectos que no van a estar siempre. Nosotros hicimos un seminario para la contribución a la Ley de Comunicación para contenidos para la infancia. Yo veo la televisión y esos contenidos no existen. El Consejo Nacional de la Niñez, la Adolescencia y la Familia ha luchado muchísimo para tener las franjas, para que no se permitan contenidos en cualquier

"Nosotros
hemos pasado
por diferentes
administraciones
municipales,
diferentes
ministros y cada
vez es borrón y
cuenta nueva"



"Hay políticas para la niñez, para protección de niños niñas y adolescentes, se ha avanzado mucho en relación a sus derechos, pero el derecho a la televisión de calidad sigue faltando"

horario, pero ves que sigue sin haber control, siguen pasando la publicidad de la programación para adultos a la hora de la programación infantil, etc.

Hay políticas para la niñez, para protección de niños niñas y adolescentes, se ha avanzado mucho en relación a sus derechos, pero el derecho a la televisión de calidad sigue faltando.

Ecuador TV hizo convenios con España, con Argentina, pero no hay suficiente material y tampoco es el más adecuado, si es educativo, no es entretenido y viceversa. Y muchas veces son contenidos que vienen del exterior, que aunque son muy buenos, son específicamente de otras realidades. El CNCINE estaba tratando de fomentar producción nacional para niños y jóvenes, pero no ha pasado mucho.

¿Hay muchos festivales en el mundo que hace programación vía streaming, algo así le funcionaría a Chulpicine?

No lo entendemos mucho aún. Se requiere unos aparatos, que no podemos costear, unos servidores y una cierta capacidad técnica, o de internet, etc. que nosotros no tenemos. Mucha de nuestra programación ya nos llega de manera digital, vía descargas, etc. pero no más que eso. Tendríamos que tener siempre internet según entiendo, pero para nosotros con la itinerancia, no sé como funcionaría. Tampoco es que por entrar a una plataforma de streaming, vas a tener un catálogo de contenidos. Quizá en el futuro sí y ahí sería más conveniente.

¿Qué va a pasar este año con Chulpicine?

No sabemos. El Consejo de Cine ya nos dijo que no. El Municipio también. El Ministerio de Cultura no tiene fondos para cine. La empresa privada ha dedicado sus presupuestos de responsabilidad social a ayudar a las personas damnificadas en el terremoto. Ya todo el mundo nos ha dicho que no. En este momento estamos esperando un milagro.

"Hay que tener muy claro quién es tu público y dónde está"

Arturo Yépez se ha convertido en un personaje clave de las últimas producciones de cine en el país. Su vida profesional la divide entre sus tareas como profesor de cine de la Universidad San Francisco; y como asistente de dirección y productor de películas. Desde hace un par de años creó, junto a Sebastián Cordero, la productora Carnaval Cine para producir su última película. A continuación la conversación que mantuvimos con él sobre la situación actual de la distribución de cine nacional, así como las estrategias planteadas para Sin muertos no hay carnaval.



Como productor de películas ¿Cuáles piensas que han sido los errores y cuáles los aciertos de los estrenos en salas de esas películas?

Es importante en primer lugar decir que las salas comerciales responden a un modelo específico de distribución comercial, entonces cuando vas a estrenar tu película tienes que estar consciente de que estás compitiendo con las grandes majors, quienes crearon ese modelo e invierten cifras gigantes en la distribución y promoción de las películas que distribuyen. En ese sentido entrar con una película nacional a ese circuito es complicado porque juegas con sus reglas. Por otro lado en el país no hay todavía un circuito de cine alternativo o arthouse que pueda significar una recuperación en taquilla como sí lo hay en otros países.

Entonces frente a esta realidad, pienso que no siempre hemos sabido medir las expectativas que tenemos sobre una película con respecto al público y las condiciones de estreno, en algunos casos por ejemplo el error fue que invertimos en demasiadas copias y no supimos definir con claridad quién era nuestro público. Pienso que nuestra mayor debilidad no sólo de mis películas, sino del cine nacional en general, es que no trabajamos en procesos de marketing tempranos, no pensamos en cómo se venderá la película desde el proyecto, sino cuando la película está terminada y consiques dinero para su distribución. Todo es apurado y hecho al final del proceso, este es un gran problema. A esto añádele que en el país todavía no tenemos profesionales expertos en hacer marketing cinematográfico.

Otro tema es que el sector de cine no cuenta con cifras que le permitan a un productor o distribuidor independiente definir la mejor vía para el estreno de su película en salas ¿De quién piensas que es la responsabilidad de esta carencia de datos?







"en el país no hay todavía un circuito de cine alternativo o arthouse que pueda significar una recuperación en taquilla como sí lo hay en otros países"

Pienso que es una responsabilidad compartida, sin embargo creo que la principal responsabilidad es del estado. Desde hace tiempo venimos pidiendo realizar un observatorio del sector, también hemos pedido que el estado, a través del CNCine, proponga una mesa de diálogo con distribuidores y exhibidores comerciales para poder obtener cifras. Ahora bien, esas cifras de películas internacionales también pueden ser una trampa porque puedes pensar que si haces una película de género y comparas las cifras que hace una internacional te puedes confundir. No hay que olvidar que las películas internacionales que se estrenan en salas comerciales vienen con un paquete gigante de promoción.

Por eso me parece que es fundamental trabajar en las cifras del cine nacional, eso además es más cercano porque somos los mismos productores los que deberíamos sistematizar y compartir esos datos y tener un tipo de sistema que nos permita tener claridad sobre la situación del cine nacional con el público de las salas comerciales.

¿Por qué crees que los productores nacionales no entregan esas cifras?

El tema se ha tratado varias veces en espacios como la COPAE (Asociación de Productores) y aunque han habido ideas para hacer un estudio, nunca se ha concretado, así mismo el CNCine ha realizado estudios, pero que al final no han servido para tener datos concretos, o en algunos casos tienen cifras, pero que no son públicas o que están publicadas en la web pero no de manera tan clara. Me parece que las asociaciones y gremios organizados del sector deberíamos asumir que esa es una prioridad y conseguirlas a mediano plazo.

Hay una especie de "aura" en el estreno de una película en una sala comercial, sin embargo no todas las películas están hechas para esta ventana ¿Qué piensas de esta situación?



"...me parece que es fundamental trabajar en las cifras del cine nacional, eso además es más cercano porque somos los mismos productores los que deberíamos sistematizar y compartir esos datos y tener un tipo de sistema que nos permita tener claridad sobre la situación del cine nacional con el público de las salas comerciales"

El problema es complejo porque por un lado los exhibidores mantienen ese discurso de "nosotros exhibimos cine nacional" y bajo ese paraguas aceptan prácticamente todo lo que les envían, no importa si la película tiene o no los requerimientos técnicos mínimos para proyectarse en una sala.

Pienso que productores muchas veces no saben dónde está su público y no buscan otras alternativas de exhibición. Nuestra responsabilidad como productores es reflexionar sobre cómo estamos mirando la distribución de nuestras películas.

Todavía pensamos en la sala como el principal espacio de exhibición y aunque todavía está consolidándose un circuito alternativo, hay muchas otras ventanas que están a disposición. Hay plataformas de internet nacionales que buscan contenidos; hay plataformas gratuitas internacionales como YouTube o Vimeo (si no necesitas recuperación económica) la misma televisión nacional tiene que pautar contenido nacional, etc.

Ahora, el tema es que frente a esta gran variedad de opciones y plataformas tienes que tener muy claro quién es tu público y dónde está. Tienes que ser mucho más creativo al momento de saber en dónde inviertes los recursos. Por ejemplo nosotros para el pre estreno de Sin muertos no hay carnaval alquilamos una pantalla inflable con proyector dcp y proyectamos al aire libre en Monte Sinaí, donde se filmó parte de la película, ante 400 personas. Fue una experiencia increíble.

¿Qué piensas sobre la regulación de la exhibición a través de cuotas de pantalla?

Te confieso que yo era un opositor a las cuotas de pantalla, sin embargo con el tiempo me he dado cuenta de que es una gran herramienta de distribución si se la maneja bien, porque ahora, como te mencionaba, los exhibidores aceptan casi todas las películas nacionales que piden espacio y eso ha ido en detrimento de la imagen del cine local. Entonces cuota de pantalla sí, pero primero se debe definir muy bien qué producciones tienen lo requerimientos técnicos mínimos para estar en una sala de cine (dcp, mezcla final de sonido, corrección de color, etc). Además de esto los productores y distribuidores independientes debemos entender muy bien qué tipo de película tenemos para plantear estrategias que puedan funcionar con el público que consume cine en las salas.

Hay algunas películas que son más de cine de autor, entonces hay que tener claro en dónde pueden funcionar, con cuántas salas, en qué complejos de cine, etc.

Por otro lado, actualmente el cine de Hollywood ocupa un 98% de las salas locales, entonces la cuota de pantalla también debería servir para que se exhiba otro cine, es súper importante que se promueva el acceso para el público de las salas a un cine diverso y de calidad. Esto a mediado y largo plazo tendrá impacto en el consumo de cine local y en la creación de nuevos públicos.

Regular la calidad técnica de las películas que se exhiban en la sala de cine podría prestarse a malas interpretaciones ¿Quién piensas tú que debería estar a cargo de esta tarea?

En principio debería ser el Instituto de cine quien emita ese certificado. Quizás para que no quede en manos burocráticas la decisión y evitar cualquier tipo de censura, lo mejor sería crear una comisión mixta (del sector profesional independiente, privado y del estado) que se enfoque concretamente en cuestiones técnicas mínimas.

Han pasado más de dos años desde la aprobación de la LOC (Ley Orgánica de Comunicación) que fue presentada como una alternativa de financiamiento para el audiovisual independiente, sin embargo su beneficio para el sector es casi nulo ¿Cómo ves esto?

Hay un serio problema con la LOC. Una vez que se emitió su reglamento se dio una salida fácil para los ca-

"Pienso que productores muchas veces no saben dónde está su público y no buscan otras alternativas de exhibición. Nuestra responsabilidad como productores es reflexionar sobre cómo estamos mirando la distribución de nuestras películas".

nales de televisión con un artículo que dice, en término generales, que quienes no cumplan con la inversión del 5% de las utilidades anuales en producciones de cine independiente, deberán pagar 10 salarios mínimos vitales como multa. Esto representa alrededor de 4mil dólares. Así las cosas, los canales de tv prefieren obviamente pagar la multa porque resulta una ganga para ellos.

Cuando lo que el reglamento lo que debería haber exigido es pagar la multa y además cumplir con la ley. Es un tema grave y complicado, que pese a que ha sido denunciado públicamente no ha tenido eco en los asambleístas que supuestamente "defienden" nuestros intereses.

Frente a todo este contexto que hemos conversado ¿Cómo trabajaste, en términos generales, la estrategia de distribución de Sin muertos no hay carnaval para las

salas de cine locales?

Desde que empezamos a trabajar en el desarrollo del proyecto reflexionamos sobre el tipo de película que estábamos haciendo, y sí nos planteamos de entrada un tipo de película que tenga distintos niveles de impacto, es decir que haga un interesante recorrido en festivales de cine, y que también sea cercana a un amplio rango de audiencias. Además este impacto es el que el cine de Sebastián había tenido con sus películas anteriores.

Con esto en mente, conseguimos que uno de nuestros primeros socios sea Corporación el Rosado, con quienes a través de su distribuidora Entretenimiento del Pacífico definimos las estrategias de promoción y distribución de la película en salas de cine.

Lo otro que nos planteamos fue realizar una promoción extendida, con varios productos como una serie web sobre la producción de la película, para que la mayor cantidad de público local se entere sobre ella y se cree expectativa.

Para el estreno de la película nos planteamos una campaña que empezó en enero de este año en la que nos planteamos objetivos muy concretos, como pasar un teaser en el cine desde febrero, y lo otro que resultó muy bien la promoción que hicimos a través del canal nacional GamaTv.

Al término de esta entrevista Arturo se preparaba para ir al estreno en cines de su película Sin muertos no hay carnaval.

LACIONALBUCIONALIERNATIVA UN OFICIO A CONTRACOPor Paulina Simon Torres

La distribución y exhibición de cine independiente en tiempos de Netflix, Torrents, dvd's piratas, salas de cine comerciales monotemáticas, circuitos alternativos con condiciones técnicas limitadas y pocos distribuidores alternativos, es el oficio más complejo y quizás el menos desarrollado y fomentado de la cadena de producción de cine en el país y en la re-

Pese al claro aumento en la producción independiente, a los estímulos de la coproducción
regional, y no obstante los discursos políticos de unidad latinoamericana: el aumento del
consumo de contenidos nacionales y regionales
es limitado. El cine hecho acá, no se ve acá.
Ante esta situación siempre surgen más preguntas que respuestas ¿Será que al público local
no le interesa ver otros cines aparte del de
Hollywood, o será que ese es sólo un discurso que manejan los exhibidores y sus majors?
¿Será que es poco probable establecer modelos
de negocios de distribución y exhibición independiente en el país?

Desde hace algunos años se han dado pequeños pasos para diversificar la oferta de cine, la gran mayoría se ha centrado en Quito y en pocas ciudades más. Podemos decir que hay películas que se ven, hay ciclos y semanas de cine que se llegan a exhibir, hay algunos estrenos de latitudes lejanas que están unos pocos días en cartelera, sin embargo, el trabajo es a contracorriente, por eso resulta difícil medir el éxito de estas experiencias, que en términos económicos no aportan demasiado, y en términos de público, no agregan números contundentes. Queda esperar que el esfuerzo haya llegado a algunas personas y el gestor cultural y cinematográfico de turno pueda en algún momento liquidar su pequeña taquilla.

Arriesgarse a distribuir cine independiente en un país sin políticas culturales, ni cinematográficas claras, con muy pocas salas de cine alternativas, con una arraigada cultura de la gratuidad, es realmente una tarea que obliga al distribuidor a ponerse el traje de gestor y empezar de cero.

A continuación tres experiencias actuales en el Ecuador.



Al público no se le puede forzar a ver cierto tipo de cine, aunque las cadenas comerciales lo hacen a su modo ¿Cuál crees tú que es la manera de atraer al público a que vea cosas distintas?

No es casual que el público asista y llene las salas de tipo comercial, Hollywood ha invertido en eso desde el siglo pasado. Son décadas moldeando en el gusto del público y tampoco es casual que uno asocie el canguil, los nachos y el queso derretido con la experiencia de ir a una sala de cine. Entonces para espacios como el Ochoymedio el público sigue siendo un terreno por conquistar. Estamos 15 años en esto y es un proceso que no viene solo, es un proceso que está relacionado con cada sociedad. Yo no creo que el consumo de cine en este caso sea independiente de la sociedad en la que existe.

¿Crees que funcionaría en el Ecuador una cuota de pantalla para el cine local y el cine independiente en general?

Por supuesto, eso ya no es siquiera una novedad. Hay muchos países que lo han puesto en práctica y funciona. Por ejemplo el Ochoymedio era parte del programa Europa Cinema, que lastimosamente con la crisis terminó, pero era un programa completo desarrollado por la Unión Europea que contaba con un fondo de fomento para su cine, que incluía a la promoción en el mundo, entonces apoya-

ban a la película, al distribuidor y a la sala. Este tipo de políticas, llámese cuotas de pantalla, programas de fomento, apoyan a la construcción de un público que luego, acude y llena las salas.

¿Cuáles son las responsabilidades del sector público y privado en esta construcción de públicos?

Yo creo que es una responsabilidad compartida. Nosotros los privados somos los responsables de la oferta y por supuesto, el Estado es el responsable de la demanda. Yo creo que en la demanda hay una responsabilidad y un compromiso muy grande que todavía el Estado no lo asume como tal. Hay miles de ejemplos en los que se podría trabajar la formación de públicos, el más sencillo, el de los estudiantes de colegio. Seguimos pensando que ahí está un nicho de formación, de crecimiento, de pensamiento crítico pero es imposible sacarlos del colegio para que vean una película. No está permitido dentro de sus mallas curriculares, que salgan a un espacio como el cine. Por otro lado los contenidos de esa oferta deberían ser responsabilidad de los productores y distribuidores de cine. Por último existen otros actores como los medios de comunicación locales, su agenda de servicio comunitario a la ciudadanía que pone la cartelera de todos los cines, se limita a repetir la información de aquellos que han pagado el anuncio, que son las películas comerciales y nada más.

¿Cómo defines al público del Ochoymedio?

Tenemos un público fiel, lo que no hemos experimentado es un crecimiento de ese público que nos permita sostener el espacio con la taquilla. Creo que ha sido una conquista más bien de año a año, pero sólo lo hemos hecho 15 años y mucha gente me ha dicho que nos falta por lo menos unos 25 años más y que quizá no seamos nosotros los que veamos ese cambio de preferencia en el consumo. Mientras tengamos tanta desventaja en todos los sentidos en relación a la demanda del público, obviamente nuestro crecimiento será muy pequeño.

¿Crees que en los 15 años de Ochoymedio han decaído sus contenidos?

No. Justo pensaba recientemente en todos los cambios que hemos vivido y creo que principalmente lo que necesitamos es un cambio de formato. El formato de 35mm pasó luego a digital, y ahora a DCP, y para nosotros es urgente hacer ese cambio, pero sin recursos es muy difícil. Lo que ha sucedido con el Ochoymedio es que hay contenido que viene en DCP y no lo podemos pasar por el tema tecnológico. Si hacemos esta transición tecnológica ganaríamos espacio como distri-

buidores y exhibidores. Tendríamos un material importante de cine independiente que no llega a ninguna sala comercial.

¿De qué manera crees que esa falta de cambio tecnológico afecta al espectador de la sala del Ochoymedio?

Los espectadores no se enteran. Con la calidad de una proyección digital buena como la que tenemos en Ochoymedio, los espectadores no se ven afectados. Los que se enteran son los cuatro cineastas que asisten al Ochoymedio y exigen ese cambio. Yo incluso ahora mismo siento más placer exhibiendo películas en 35 mm de nuestro archivo, que además lo cuido como tesoro, porque para mí es una experiencia que no tiene comparación con la experiencia digital.

¿Piensas que es un tema del formato de proyección el hecho de que llegue tan poco cine latinoamericano contemporáneo a la sala del Ochoymedio?

Sí llega. Lo que pasa es que nos falta promoción. Como alquien me decía, en el Ochoymedio cada mes hay una



"para espacios
como el
Ochoymedio el
público sigue
siendo un terreno
por conquistar.
Estamos 15 años
en esto y es un
proceso que no
viene solo, es un
proceso que está

relacionado con

cada sociedad"

fiesta, pero de esa fiesta la gente no se entera. Hemos establecido redes de distribución en América Latina, yo siempre creo en el trabajo de redes. Pero aún quedan muchas cosas por hacer y muchas redes por construir en conjunto como por ejemplo con salas públicas.

El CNCine realizó un estudio de los espacios de exhibición alternativa en todo el país ¿Conoces sobre este estudio, que opinión tienes?

Cuando me vino a preguntar sobre este tema la persona que estaba haciendo la consultoría, el Ochoymedio venía haciendo Ruta 8 hace ya muchos años. Pienso que no era necesaria una consultoría para identificar dónde estaban estos espacios. Ahí viene precisamente esto del país de la marea, que baja que sube, que vuelve a bajar. Se refunda todo, todo el tiempo. Cuando me entrevistaron para esa consultoría nosotros ya trabajábamos en 24 provincias con varios proyectos y ya habíamos identificado donde estaban estos espacios culturales alternativos, públicos y privados, que podían ser considerados para la exhibición de cine ¿Qué ha pasado con esta consultoría? Yo la he leído y vi que hay cerca

de 119 espacios alternativos de exhibición ¿Cuáles son las políticas del CNCine, hasta que no se transforme en instituto, para priorizar estos espacios? Entras al sitio web del CNCine y está la información de las consultorías, ¿Y? ¿Por qué no se hacen programas diseñados con experiencias ya probadas? ¿Por qué en lugar de volver a contratar una consultoría no se investiga y fomenta lo que ya existe?

¿Qué opinión tienes de que el CNCine tenga entre sus responsabilidades ahora la distribución con su proyecto Territorios de Cine?

Equivocado totalmente: El Estado no puede precarizar más las iniciativas independientes que hemos apostado por la distribución. Por otro lado Territorios de Cine, que en un año tiene cerca de 8 mil espectadores, según los mismos datos que están en su página, con una inversión de no sé cuánto, porque no lo dice, y haciendo, alrededor de 120 funciones ¿justifica tener un proyecto así? El Estado no tiene que ser ejecutor. Es como dijo recién el Ministro de Cultura actual (Raúl Vallejo) y que me llamó la atención, y

estoy de acuerdo, "es como cuando el Estado quiere publicar libros y se quedan embodegados".

Que el Estado quiera organizar un programa como Territorios de Cine es justamente eso, películas que se van a quedar en la estantería de un burócrata de la institución que no sabe qué hacer con ellas. Eso no es distribución o difusión. Distribución es ganar el mercado con modelos de gestión, de exhibición, de comunicación alternativos y diferentes, que nosotros los distribuidores independientes ya venimos haciendo.

¿Cuál es el proceso? ¿Cuál es el modelo de gestión local que tienen? ¿Se forman gestores alrededor de estas iniciativas? No, ¿Se forman modelos de exhibición y distribución? Tampoco.

¿En relación a la piratería, la oficial del cine nacional y la no oficial, cómo te afecta como exhibidor?

Ya no me importa. Si le hice pelea dura a la piratería, pero ya está todo tan al acceso de todo el mundo. En países como el nuestro adquieres colecciones enteras, videotecas enteras. Yo ya no peleo con eso. La gente que prefiere ir al cine, elige otras cosas: el encuentro, la conversación, el café, el vino. No es lo mismo que ver una película en una computadora.

El cine se va también al Internet, hay varios portales de exhibición VOD (video on demand) en Latinoamérica hay el caso de Retina Latina ¿Qué piensas de esta iniciativa?

Yo estuve en el lanzamiento de Retina Latina en Bogotá, porque nuestro documental, Más allá del mall (de Miguel Alvear) es parte de la colección, pero yo tengo muchas objeciones a ese programa. No estoy de acuerdo con que no se reconozca el trabajo de los realizadores, de los productores a través del pago de derechos. Entonces se siguen organizando plataformas digitales, sin considerar que hay espacios y formas en exhibición que deberían haber sido fomentadas y estimuladas primero. Pero esta batalla con el internet es una batalla que no quiero tener.

¿Piensas que hay algo de un tema generacional con esto del cine en internet?

Yo seguiré siendo una gestora cultural que piensa y cree en el territorio como la clave. Ocupar un espacio, es ahí donde se le da sentido a una ciudad, a una comunidad. El internet es otra comunidad, donde no hay contacto, no hay rostros, no hay nada.

Es igual que las bibliotecas. Como cuando dijeron que los libros iban a morir. No han muerto. Hay ibooks, pero también hay gente que sigue consumiendo libros de papel y cartón.

"La gente que prefiere ir al cine, elige otras cosas: el encuentro, la conversación, el café, el vino. No es lo mismo que ver una película en una computadora"

El hábito es diferente y habrá cambiado, puede que sea un tema generacional, pero a mí me tocó pelear por esto, por el espacio, por la sala de cine. Soy parte de una generación que prefiere el contacto humano, la palabra dicha, oída, escrita, los olores, la cercanía y sí, prefiero eso a la frialdad de un mundo cibernético que no conozco, ni me interesa. Tal vez la humanidad va para ese lado, yo no, prefiero quedarme en este espacio y desde ahí seguir pensando que otra humanidad es posible.

Vamos a hablar ahora de la distribución, cuéntame sobre los programas "8D" y "Ruta 8".

8D lo que plantea son tres circuitos: El primero está constituido por salas como Ochoymedio, que lamentablemente se va quedando cada vez más sola. Debería en algún momento incorporarse la Casa de la Cultura y los MAAC Cines.

El circuito dos, pretende integrar a salas de cine periféricas en ciudades pequeñas que lo que necesitan es programación, porque sino solo recurren a la piratería y el circuito tres que es el que maneja *Ruta 8*, busca espacios que son el equivalente a los caminos vecinales. Exhibir en espacios no constituidos como salas, pero que tienen mucho público ávido de cine.

El modelo de exhibición que proponemos para estos tres circuitos contempla tener un catálogo de cine independiente con mucho potencial. Al momento contamos con unos 30 títulos sobre los que hemos gestionado derechos, en varios casos con un riesgo económico. Hacemos estrenos, armamos muestras temáticas y mantenemos exhibiciones de largo aliento, para que las películas puedan verse por lo menos un año y no desaparecer después de que pasó su estreno. Lo que no hacemos con este catálogo es entrar a salas comerciales. Nuestra inversión está enfocada en el fomento de circuitos independientes, la formación de nuevos espacios y crear en ellos una conciencia de cómo trabajar fuera de la piratería.

¿No sientes que hay un conflicto de intereses cuando eres exhibidor y distribuidor?

No. Durante 15 años funcionamos como exhibidores. Recibíamos y exhibíamos. Ahora tenemos que pasar a otro momento, en el que también somos responsables de salir a otros espacios. El Ochoymedio recibió por muchos años, mucha programación de varias fuentes. Ahora queremos entrar en la selección de esta programación para compartirla y fomentar la creación y fortalecimiento de nuevos espacios. Hay cinematografías periféricas que no llegan nunca, y ese es nuestro objetivo, que lleguen.



¿Cuál es el modelo de negocio que proponen desde Vaivem Ecuador?

Vaivem es una distribuidora-productora con base en Lisboa, Río de Janeiro, Buenos Aires y Quito, de la cual somos representantes aquí junto con Pedro Orellana desde 2015. Vaivem empezó como una asociación cultural que tenía como principal proyecto la realización de la Semana del Cine Portugués en Buenos Aires (en mayo se realizó en nuestro país) y la Semana del Cine Argentino en Lisboa. Luego, ese proyecto empezó a derivar en armar un pequeño catálogo muy cuidadoso, que incluye películas de Pedro Costa, Jem Cohen, Hermes Paralluelo, Joaquim Pinto, entre otros. El año pasado decidimos mover el catálogo en el Ecuador e incluir películas que nosotros produzcamos. El primer caso de este tipo es el largometraje documental *Un Secreto en la Caja* de Javier Izquierdo.

¿Tienes desde acá injerencia sobre el catálogo internacional que adquiere Vaivem?

Sobre la selección de las películas, nosotros partimos de un catálogo pre-adquirido. Tenemos la libertad de elegir las películas que vienen a Ecuador y además, de adquirir películas nuevas que son solo para nuestro territorio, este es el caso de Últimas Conversaciones de Eduardo Coutinho o Todo comenzó por el fin de Luis Ospina.

Ecuador es un país al cual normalmente los distribuidores internacionales no toman en cuenta y eso nos permite gestionar derechos de varias películas con condiciones adecuadas a nuestra realidad. También es importante señalar que nosotros no adquirimos las películas en términos económicos. Nosotros hacemos un acuerdo con los productores y distribuidores para repartir taquilla o pago de derechos.

¿Qué resultados han tenido en este primer año?

Para nosotros ha sido un año intenso de experimento y aprendizaje. En primer lugar tuvimos la Primera Semana de Cine Portugués, donde proyectamos 12 películas representantes del cine contemporáneo luso y de gran prestigio mundial como *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa y *Tabú* de Miguel Gomes. Hicimos esta muestra con muy pocos recursos económicos pero con un trabajo de producción previo exhaustivo a través de alianzas fuertes de cooperación con varias instituciones. Tuvimos prácticamente todas las funciones llenas y una buena repercusión en medios de comunicación.

Otra experiencia fue el estreno de *Un secreto en la caja* de Javier Izquierdo. Para su distribución diseñamos un circuito alternativo a través del estreno en internet por tiempo limitado, seguido de una serie de proyecciones en espacios tradicionales y nuevos en varias ciudades

del país por tiempo indefinido. Este documental ya lleva cuatro meses en pantallas y seguirá todo el 2016 en cartelera.

Finalmente hemos estrenado cuatro largometrajes internacionales: Aventurera, Todo comenzó por el Fin, Paula y No todo es vigilia. Cada película ha tenido una recepción particular y una ruta propia debido a sus complejidades (duración, temática, formato, etc.). Todos estos estrenos han sido muy satisfactorios y los resultados se traducen no solo en números de audiencia, sino en acogida en festivales, crítica del público y de los medios, o simplemente en la posibilidad de poder mirarlas en una ciudad con pocas salas y escaso cine.

Cuéntanos sobre tu relación con los exhibidores locales alternativos ¿han podido distribuir sus películas a otras ciudades del país?

Hemos trabajado todo este año en Quito en varios espacios que no son necesariamente salas de cine (Ochoymedio, Cinemateca Nacional, FlacsoCine, Casa Humboldt, Alianza Francesa, Centro Cultural Metropolitano, Fondo de Cultura Económico) y ahora empezamos también en Guayaquil con Un Secreto en la Caja en Espacio Muégano. Cada sala tiene condiciones particulares y nos adecuamos en ese sentido, por ejemplo en el caso de la Semana del Cine Portuqués no exhibimos en Ochoymedio porque se trataba de una muestra gratuita. Sin embargo, este mes de julio ya estrenamos Tabú en esta sala.

Háblanos sobre las condiciones técnicas con las que se han topado en esas salas

Algunas de las complicaciones más grandes que tenemos con las salas son el equipamiento (falta de DCP), condiciones de repartición de taquilla, así como número de pasa"Sobre la selección de las películas, nosotros partimos de un catálogo preadquirido. Tenemos la libertad de elegir las películas que vienen a Ecuador y además, de adquirir películas nuevas que son solo para nuestro territorio"



"También es importante señalar que nosotros no adquirimos las películas en términos económicos.
Nosotros hacemos un acuerdo con los productores y distribuidores para repartir taquilla o pago de derechos"

das y horarios disponibles. Las salas de Quito no abren todos los días de la semana o los horarios son muy temprano para un público potencial. El manejo de la comunicación propia de cada sala también puede ser un limitante.

Creemos que hay que buscar al público. En ese sentido, lo más importante de Vaivem, tanto aquí, como internacionalmente, es que trabajamos en la comunicación y el acompañamiento de las películas. Trabajamos con medios tradicionales, redes sociales e instituciones aliadas quienes manejan también sus propias redes: embajadas, sector público, gestores culturales y empresa privada.

¿Por qué Vaivem no exhibe su catálogo en circuitos de cine comerciales/tradicionales?

Las películas que distribuimos no tienen el corte ni las expectativas de un complejo de salas comerciales, están fuera de ese contexto. Buscamos espacios alternativos en los que se pueda proyectar en buenas condiciones y donde el público paque una entrada de un valor coherente o bien tenga un acceso libre en donde el espacio paque el derecho de exhibición. El rédito obtenido es repartido con el productor de la película y nuestra ganancia cubre los gastos operativos, gestión de copias y publicidad. Ya que el tiempo en cartelera no es limitado, varias veces, en acuerdo mutuo con el productor acordamos reinvertir lo ganado en promoción de la misma película.

Cuéntanos un poco más sobre su estrategia de promoción y distribución de Un secreto en la caia.

Cuando haces una película en la que inviertes dinero, el modelo clásico de distribución es recuperar esta inversión en la taquilla. En el caso de *Un secreto en la caja*, las últimas eta-

pas de la película fueron financiadas por el CNCine. La película obtuvo los premios de postproducción y distribución. Frente a esto y en coordinación con la producción, de la cual soy parte con Ostinato Cine, decidimos que lo que queríamos ganar era espectadores y generar crítica. Pensamos que el internet era la plataforma más indicada para dar a conocer la película y por eso decidimos subirla de forma libre por dos semanas a YouTube. Tuvimos 8 mil vistas en internet, que es un número que supera el promedio de entradas de películas nacionales del último año en las salas.

Sin embargo al pasarla en YouTube ¿es posible diferenciar entre espectadores y clics? ¿Qué tan confiable es la estadística de internet?

No es fácil definir, quizás la estadística más confiable es el tiempo de reproducción total dividido para el tiempo de duración, el resultado es de 4 mil espectadores. Sin embargo muchas personas vieron en grupo con un solo clic u otras vieron varias veces y el clic ya no cuenta. 8 mil clics no son 8 mil entradas vendidas, pero están muy cerca según yo.

También un medidor importante para la película es la crítica que ha recibido. Esta película ha hecho que la gente hable y opine, desde su estreno en la web hasta ahora que siguen apareciendo comentarios. Un artículo a veces puede generar más lectores y más debate que la propia película y eso es muy satisfactorio. Todas las películas deberían generar debate y opinión, no es algo particular de *Un secreto en la caja*, y con las películas del catálogo de Vaivem y su acompañamiento buscamos estas consecuencias.

El CNCine ha invertido en un programa de distribución llamado Territorios de Cine ¿Cuál es tu "Algunas de las complicaciones más grandes que tenemos con las salas son el equipamiento (falta de DCP), condiciones de repartición de taquilla, así como número de pasadas y horarios disponibles"



"Vaivem no está
en contra del
acceso libre o de
la gratuidad, y
nos parece que
la alternancia es
posible"

percepción como distribuidor del papel del Estado en este campo?

El hecho que el CNCine tenga un aparato de distribución me parece una posibilidad más. No estoy de acuerdo en que su catálogo ocupe la totalidad en algunas salas o espacios. Eso es un riesgo para nosotros como distribuidores, sobre todo porque ese catálogo de Territorios de Cine se exhibe de forma gratuita. Nosotros no podemos entrar en algunos espacios, especialmente en provincia. Estos espacios, al no tener una cultura de programación, ni de curaduría, eligen las películas a partir de un catálogo que ya viene dado y que además es gratuito. No se genera una línea crítica desde un espacio de cine, sino la selección es por ser cine de un país.

Los espacios en Quito o en provincia deberían poder alimentarse de varios distribuidores: Trópico Cine, de Vaivem, de 8D y también de Territorios de Cine, con un punto de vista político, social y de entretenimiento, pero el problema es que hay una cultura de facilismo, muy pocos buscan nuevas fuentes. Programar cine es un oficio y no se puede depender de un solo catálogo. No es un problema de Territorios de Cine concretamente, sino de la falta de preparación que puede tener un gestor.

Pero Vaivem ha pasado películas de manera gratuita también

Vaivem no está en contra del acceso libre o de la gratuidad, y nos parece que la alternancia es posible. Por ejemplo en FlacsoCine, hasta mayo pasado no se podía cobrar taquilla, pero se ha trabajado sobre eso y ahora un distribuidor puede tener una ganancia por la venta de sus entradas en esta sala. Cuando realizamos funciones de acceso libre (Semana de Cine Portugués) es porque ganamos en capital humano y experiencia.

"desde un punto de vista político, uno de los grandes problemas de la circulación del cine en el Ecuador es que no hay distribuidores"

Entrevista a Lucas
Taillefer, fue durante
mucho tiempo programador del cine Ochoymedio y ahora es socio
fundador de la distribuidora Trópico Cine.



¿Cuál es el modelo de gestión de Trópico Cine y cómo piensas que se diferencia de otras experiencias de distribución locales?

Lo interesante es que desde hace muy poco tiempo en Ecuador hay una variedad de modelos que nacieron de manera intuitiva. Empezó con el modelo de 8D propuesto por Ochoymedio, que era claramente, solucionar un problema logístico de la sala. Era decir, no tenemos forma de programar películas contemporáneas porque no hay distribuidores, entonces vamos a empezar a comprar contenidos para estrenar en nuestro propio cine y vamos a tratar de salir a otras salas para amortiquar la inversión. Cuando yo me fui de Ochoymedio seguí con esa idea, pero desde afuera, como un distribuidor clásico, voy a comprar películas, formar un catálogo y también tengo VOD. Obviamente, entre la teoría y la práctica hay un trecho. Cuando compré la primera película me topé con el desinterés total de las salas comerciales y la complejidad de estrenar en el Ochoymedio que estaba estrenando sus propias películas.

Cuéntanos cómo funciona Trópico Cine

Lo que nos salva a nosotros en Trópico Cine es que logramos mover cada película como un proyecto individual. Si bien proponemos un catálogo, cuando compramos una película, la pensamos como un proyecto independiente. Entonces buscamos un apoyo institucional para cada una. Por ejemplo yo busco una película como *BoiNeon* de Gabriel Mascaro y de inmediato para entrar en el negocio hablo con la Embajada de Brasil, les aviso que estoy comprando una película brasileña contemporánea excelente. Y ellos me apoyaron, entonces el costo de inversión por la película baja drásticamente. La cuestión es entonces buscar socios estratégicos, porque si vas donde un socio con todo el catálogo y ahora en plena crisis pides auspicio, no funciona.

Es decir trato de cruzar todos los ejes: busco las películas, pienso en los aliados, busco quién es el agente de venta, en cómo va a funcionar esa película en el Ecuador, etc. Todo esto hace que el modelo de gestión sea mucho más viable, pago las películas, pero su costo esta amortiguado casi enseguida. A partir de ahí estoy mucho más tranquilo a la hora de estrenar.

Háblanos sobre lo que conlleva estrenar en salas comerciales locales las películas que distribuyes

Es una pesadilla y por una razón muy simple: ellos no ven las películas. Las películas ecuatorianas se sienten obligados a estrenarlas y de algún modo eso hace un poco más fácil estrenarlas. Pero a mí me han dicho en la cara programadores de salas comerciales que no ven las películas. Ellos reciben *Avengers* ya con número de funciones,

de salas, viene todo programado, es cuestión de llenar un Excel y las demás películas que llegan localmente no las ven. Su criterio es: el juez último de las películas es el público. Pero no hay nada tan falso como eso. Cuando no ves una película, no sabes cómo programarla, entonces no la defiendes, entonces obviamente no va nadie a verla. Que el público sea el juez, sí. Pero hay que proponerle una cosa que esté a la altura de las demás.

¿Cómo les fue con su primer estreno comercial con la película islandesa Carneros?

Al ser nuestra primera película aprendimos mucho. A Carneros pudo haberle ido bien en las salas comerciales pero hicimos cosas que no debimos hacer, sobre todo en cuanto a promoción. Y la sala comercial no ayudó. No usó nada del material promocional que le enviamos, usaron el afiche del estreno español, que no llamó a la película del mismo modo que nosotros aquí, no usaron las imágenes oficiales que les entregamos, sino las que ellos se bajaron de internet. Además, de un doble trabajo para todos, no funcionó el modo de comunicar.

En algunos cines comerciales locales se cobra el VPF (costo por proyección de una copia en DCP) ¿Cómo te afecta este pago?

Ahora Multicines no cobra VPF, Cinemark y Supercines, sí, pero Cinemark no cobra en el Paseo San Francisco porque ya era una sala instalada. Entonces yo estrené solo ahí, hay que intentar hacer esa negociación. Son como \$600 más IVA por pantalla, que yo no puedo invertir. Cuando yo compro una película, compro solo el derecho, nada físico, por eso invertir en esto sería demasiado dinero.

Dada la compleja situación de la distribución local independiente cabe preguntar por qué es importante que se haga

"Si bien proponemos un catálogo, cuando compramos una película,

la pensamos como un proyecto independiente. Entonces buscamos un apoyo institucional para cada una"







Yo intento que sea un negocio y un oficio pero cuando nos lanzamos con Estefanía Arrequi y Christian Obando pensamos además que tiene que ser algo político. Necesitamos distribuidores. Un productor de cine ecuatoriano nos decía, yo ya tengo todos los contactos de las salas ¿para qué te necesito? Primero para sacarte una espina del pie, porque es terrible negociar con las salas, y yo lo hago por ti. Pero también desde un punto de vista político, uno de los grandes problemas de la circulación del cine en el Ecuador es que no hay distribuidores.

Es necesario empezar a cambiar la mentalidad: las películas son un negocio, hay que lograr que se aprenda y se respeten los derechos de autor, las películas se compran, etc. Es lo que estamos intentando, sembrando estas ideas. Y es muy bueno que aunque seamos pocos, podamos trabajar juntos en esto. Nosotros trabajamos muy bien con Vaivem, aunque no compramos películas juntos, nos entendemos, hacemos siempre lo posible por no pasar por encima del trabajo del otro. También es político, que si yo sé de una película que no puedo comprar, pero sé que le puede interesar a Vaivem, les llamó, les puedo dar los contactos, etc. Somos un país tan pequeño que si no nos apoyamos unos a otros, no vamos a lograr nada.

¿Cómo miras las posibilidades de la exhibición en circuitos alternativos?

Los espacios alternativos y los festivales son los lugares en los que el distribuidor puede recuperar algo de dinero. Con *Carneros* por ejemplo, gracias a la exhibición independiente pudimos recuperar la inversión, esto no lo hubiéramos hecho solo con el ingreso de la salas comerciales. Cuando se estrena en una sala comercial, se hace solo por un punto de vista político. Porque creemos que es im-

portante estar ahí para diversificar la cartelera de estas salas, pero no nos representa mucho en relación al resto de exhibiciones. Podríamos no hacerlo, es un enorme trabajo para tan poco dinero, pero nos importa que se vea. En el Ochoymedio, por ejemplo, aunque venga poca gente nos ayuda siempre a sumar taquilla y eso es lo que nos importa. En los espacios públicos, ya no hay plata para pagos de fees, en algunos no se puede cobrar, porque no te permiten liquidar la taquilla, así que nos estamos reduciendo más y más cada vez. Aunque la idea era abrir espacios, pero está sucediendo al revés.

Esta noción estatal de que la cultura debe ser gratis, es demagogia. Ahora que se le está acabando la plata al Estado, entonces se va a acabar la cultura. Si se hubiera pensado en un modelo en el que se cobre, aunque se una dólar, entonces podríamos gestionar las cosas más allá del Ministerio de Finanzas.

¿Cuál es tu opinión sobre el CN-Cine en su papel de distribuidor mediante el proyecto Territorios de Cine?

El problema es que el Estado está jugando al papá que hace todo y eso es un gran problema. Es diferente decir como Estado voy a levantar un

diagnóstico de cuántas salas hay y cuáles son los contactos que estarían interesados en programar cine diferente, eso es una cosa. Otra cosa, es empezar a comprar películas para estrenarlas en estos espacios, porque de repente le estás quitando totalmente el trabajo al gestor independiente. Por más que quieras, desde un punto de vista paternalista, involucrar a ese gestor y enseñarle, el problema es que al final de cuentas le estás entregando todo hecho, y eso no se puede hacer. En el Estado en el que vivimos hay un trecho inmenso entre las buenas ideas y la ejecución de estas.

La idea de "Vamos a formar gestores, y entonces les vamos a ahorrar todo el lío de comprar derechos y demás pero les vamos a formar", es buena idea. Pero en la ejecución, como no hay ningún proyecto sostenido en el tiempo, lo que termina sucediendo es que compran películas y a la final como ven que tienen que exhibirlas, porque ya las compraron y las licencias van a caducar las programan

"Esta noción estatal de que la cultura debe ser gratis, es demagogia. Ahora que se le está acabando la plata al estado, entonces se va a acabar la cultura. Si se hubiera pensado en un modelo en el que se cobre, aunque se una dólar, entonces podríamos gestionar las cosas más allá del Ministerio de Finanzas"

como sea, donde sea y no están formando a absolutamente nadie en nada.

Estas mandando un único mensaje que dice de nuevo: no piratees cine ecuatoriano, pero todo lo demás no es mi problema. No has enseñado nada. Y de nuevo el problema es que si te enfocas únicamente en la producción nacional sin pensar que hacer industria no es solamente el cine ecuatoriano.

Proyectos como Ibermedia, y otros a nivel regional, si bien han promovido la integración a través de la coproducción todavía no logra que el cine hecho en la región se mire en la región ¿Piensas que todo se resume a decisiones políticas?

Esto por ejemplo la Unión Europea es algo que entendió hace tiempo ¿Por qué hay tanta coproducción entre Europa y América Latina? ¿De qué les sirve poner plata en una película guatemalteca, como *Ixcanul* por ejemplo? Hay un agente de ventas que sirve de apoyo a la distribución para películas que tienen coproducción con un país europeo. La Unión Europea le da dinero al CNC de Francia para que apoye la distribución de una película con coproducción fran-

cesa y eso quiere decir que pueden aplicar a un fondo para distribución en ciertos países. Así, para *lxcanul* ganaron un fondo para distribuir en Serbia, Costa Rica, Montenegro y Austria. Cada distribuidor de esos países recibieron un poco de dinero y el agente también, para amortiguar su precio de estreno.

A lo que voy, es que esto que está sucediendo no es la filantropía de la Unión Europea, lo que sucede es que a la UE le conviene tener su nombre en películas de la diversidad mundial ¿Para qué? Para enfrentarse al mercado de Estados Unidos que tienen un modelo hegemónico de películas que llegan e inundan todo el mercado mundial. Así además crean otro modelo, frente a la predominancia del de Hollywood ¿Dónde se ha visto que una película pequeña guatemalteca tenga coproducción con Estados Unidos? Nunca.

No sirve de nada pensar con el prisma de la producción nacional, se tiene que abrir, y se tiene que entender que para crear una industria, hay que apoyar también a los gestores locales que traen películas extranjeras, independientes, porque la palabra final de toda esta historia es diversidad de cine. Y la diversidad es importante para el cine ecuatoriano, así como para entender lo que debería ser una política pública, que permite el acceso a contenidos diversos. Y el Estado ecuatoriano, básicamente desde la creación del CNCine y del Ministerio de Cultura ambos solo han pensado en el producto nacional, sin pensar en diversidad, ni siquiera en la diversidad del propio cine ecuatoriano.

Cuando todavía existía el fondo de fomento del CNCine hubo convocatorias para el premio de distribución ¿crees que esta apertura fue suficiente?

El CNCine hasta hace poco solo fomentó la producción. Seamos sinceros, en las últimas convocatorias crearon ese fondo de distribución, pero es mentira, no era un fondo de distribución, era un fondo para proyectos que ya existían, sin pensar en lo que es la distribución y nuevos modelos de gestión. Como por ejemplo la Ruta8 que hace el Ochoymedio con las películas que compra, pero eso no es distribución porque no estás creando mercado. Si tienes un catálogo y solo vas a lugares específicos que tú creaste, estás funcionando en circuito cerrado, cuando la idea de la distribución es ampliar, abrirse, meterse de cabeza en un mercado, que en nuestro caso, nos está comiendo, pero resistimos.

¿Qué opinión tienes de las pantallas digitales y de que exista una plataforma de cine latinoamericana como Retina Latina creada con fondos públicos?

Yo no logro ver las buenas ideas dentro de lo que está proponiendo el Estado en políticas públicas. Por más que remotamente me parezca una buena idea, soy pesimista de cómo lo están haciendo. Están lanzando cosas

"Cuando no ves una película, no sabes cómo programarla, entonces no la defiendes, entonces obviamente no va nadie a verla. Que el público sea el juez, sí. Pero hay que proponerle una cosa



que esté a la altura

de las demás"

Se habla de generar industrias culturales, pero no se piensa ni siquiera en estas cuestiones básicas de una persona en la sociedad. Trabajo digno, buen vivir, eso está en la constitución, pero no está en a la cultura.

al aire sin ningún aterrizaje y no generan nada, ¿Quién está viendo Retina Latina? He estado dando clases a gente muy joven en la Universidad Católica y a gente mayor, en la Universidad Andina y nadie conocen ni ve Retina Latina, pero muchos tampoco van al cine. La mayoría ve películas en streaming abierto y en dvds piratas y van al mall pero a ver Avengers. Tenemos mucho que aprender de eso, porque ellos son nuestro público y no estamos llegando a ellos y ahí hay un problema que nos compete a todos.

¿Cómo piensas que debería ser la regulación del mercado del cine por parte del Estado?

Soy totalmente partidario del involucramiento del Estado en el mercado para regular y formar, pero al mismo tiempo creo que el Estado debe permitir que los gestores independientes privados puedan sostenerse gracias su apoyo, pero no que ellos lo hagan todo y esto tiene que ver con Retina Latina, Territorios de cine y con todo. En algún momento tienen que darse cuenta que no pueden hacer ellos todo, deben permitir que la sociedad civil pueda vivir de la cultura.

Un ejemplo más, en términos de lo público y lo privado, desde que salí del Ochoymedio no he podido aportar ni un solo mes al IESS. Ese es un problema del Estado. Las políticas públicas deberían permitir que un gestor cultural pueda aportar al IESS y pueda beneficiarse de al menos un servicio básico de salud. No tenemos ningún beneficio, somos trabajadores informales. Yo no puedo estar pagando mi IVA, declarando renta y no poder contar con nada a cambio, ni siquiera lo más básico como la salud. Se habla de generar industrias culturales, pero no se piensa ni siquiera en estas cuestiones básicas de una persona en la sociedad. Trabajo digno, buen vivir, eso está en la Constitución, pero no está en a la cultura.



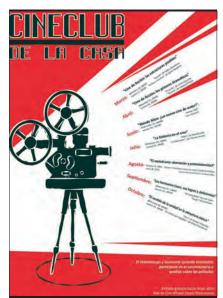


exhibidoras que no tienen interés por el cine local o latinoamericano. Excepto en casos especiales de Argentina, México, Brasil y ahora, Colombia.

El vacío dejado por las grandes majors bien podrían aprovecharlo medianas y pequeñas distribuidoras para circular películas regionales y locales, como afortunadamente ya sucede en Ecuador. Este tipo de experiencia de exhibición alternativa ha sido un sello en Cinematecas que intentamos compensar la escasa exhibición de un cine diferente y nuestro, frente a la excesiva presencia del cine norteamericano en el mundo.

Una forma de exhibición alternativa, aunque sin pago de por medio, ocurrió en los años 80-90, con mucha fuerza, justo cuando la crisis del cine y de las salas hizo que las Cinematecas afiliadas a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) se agencien para alimentar una programación novedosa y de calidad gestionada en América Latina, por el gran Director de Cinemateca Uruquaya, Manuel Martínez Carril, quien comandó un circuito de exhibición independiente para públicos latinoamericanos. Cine europeo, asiático y latinoamericano se mantuvo a disposición de las pequeñas salas públicas o privadas de las Cinematecas.

Lastimosamente, las repetidas crisis de producción y las debacles económicas neoliberales de las que se resarcen grandes corporaciones como las del cine, generó la propagación de salas múltiples y desapareció a las salas convencionales que devinieron aquí, como en otras partes, en templos evangélicos o salones de juegos electrónicos. Se sumó a ello, en nuestros países, la notoria falta de políticas públicas para hacer cine, distribuirlo y exhibirlo. Roque González, investigador del cine y el audiovisual latinoamericano, plantea que el "fomentismo" estatal, pre-



sente otra vez a inicios del siglo XXI para atenuar el desmantelamiento de cinematografías nacionales que ocurrieron al tenor de los modelos neoliberales, incidió nuevamente para que la producción del cine se fortalezca pero no la distribución y exhibición que son puntales para el desarrollo del sector. Añade que en América Latina "...la recuperación de costos por taquilla es nula en los mercados internos y peor en los mercados internacionales donde ni si-



quiera circula". Aún hoy –dice– casi dos décadas después, las políticas públicas siguen dando la espalda a la circulación y exhibición.

El texto en cursivas, al inicio de estas páginas, corresponde a Roque González, quien expresa su buen augurio a la Cinemateca Ecuador para que sostenga la programación de una sala pública como la Alfredo Pareja Diezcanseco y que, a fines del 2012, iniciaba una nueva Administración bajo premisas de democratización del espacio, diversificación de los públicos, multiplicación del acceso a los bienes audiovisuales, como un derecho. Y, lo principal, que el cine ecuatoriano y latinoamericano sean protagonistas principales de una programación incluyente. Y que, como un proceso, se sustente la concurrencia de varias cabezas al programar y sean varios los puntos de vista que importen para una decisión compartida en la elección de qué mirar. Compartida con colectivos de difusión, con redes de circulación e incluso con los públicos, mediante encuestas y expresiones escritas que evalúan las películas vistas o por ver. De tal modo, que la exhibición en Cinemateca facilite el espacio y proponga pero no decida sola. Pues, elegir una película para diversos públicos, en el maremágnum actual, puede y debe llegar a ser también una decisión absolutamente consciente. Y a ello se debería propender. Creemos que corresponde por ahora, como una medida urgente, considerar nuestro cine, no solo como un divertimento, sino como un posicionamiento frente a demandas políticas que presionen a la consecución de rentas para asegurar la presencia de cinematografías locales en nuestras pantallas.

Cumplir el augurio previsto por Roque, no ha sido fácil. Casi desde la fundación de Cinemateca se asumió la tradición de convocar la generosi-

dad de Embajadas acreditadas en el país para exhibir películas donde, sin bien se podían negociar los títulos, no siempre era posible traerlas por las políticas previstas por autoridades cinematográficas de cada país. La decisión, muchas veces, no se amparaba en una política compartida a favor de una institucionalidad que establezca compromisos y procedimientos transparentes de reciprocidad entre países. Ni para el conocimiento mutuo de nuestras cinematografías menos para la creación de redes y esfuerzos económicos que las instituciones estatales provean a favor de los derechos de los públicos para acceder a un cine diferente y nuestro.

De todos modos, un promedio de treinta países y 400 películas (más de una diaria) para alrededor de 55.000 asistentes cada año en la Sala Alfredo Pareja de la Cinemateca y la Casa de la Cultura, su matriz, ha resultado a favor de diversos públicos que han mirado un cine que no se verá en salas comerciales. Llenar una sala permanentemente, en tan difícil contexto y múltiples maneras de mirar imágenes en la actualidad, ha sido excepcional. Aunque con argumentaciones a favor y en contra respecto a su gratuidad, parece recordarnos una canción mexicana "La Calaca" que a todos encuentra y sin embargo, no nos ha achicopalado: "el cobarde ve el peligro y corre... El valiente le entra y muere...por eso quedamos tan pocos..." Y sequiremos así, al son de: me equivocaría otra vez y las que sean necesarias porque todo cambia tan rápidamente que hoy el problema no reside únicamente en el número de películas producidas sino en los eslabones de la distribución y exhibición.

Y, mañana que debió ser ayer, nos hace falta consolidar redes que reflexionen y disputen posicionamientos para exhibir la imagen



filmada en Latinoamérica como una realidad colectiva, cercana y sensible, que nos hermane a través de lo que logremos circular en la región. "Existe una masa crítica de público que podría encontrarse con su cine, con películas del subcontinente que lo acerquen a realidades comunes y al conocimiento mutuo, al revés de lo que hicieron los textos escolares de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en donde el país vecino era considerado sospechoso y potencial enemigo. Construir el imaginario fraterno y la identidad compartida puede ser un objetivo a cuya construcción el cine —aunado inteligentemente con la televisión y las distintas ventanas audiovisuales— puede aportar"(1)

Cuatro años después del augurio de Roque, al final de esta administración, podemos decir que hemos cumplido. La concreción de un film scanner para digitalizar el Patrimonio y exhibirlo en la Consulta Pública con más de dos mil usuarios anuales. El colocar el cine local y latinoamericano como lugar propicio de la exhibición alternativa, a través de un multitudinario Festival llamado "La Casa Cine Fest" que lleva tres

ediciones. Cuatro años después, la instalación de un proyector digital 4k con sonido 5.1 en la sala Alfredo Pareja la convierte en la mejor sala pública del país, demandada por cineastas ecuatorianos que antes prescindían de nuestro espacio. Y, para marcar línea en cuanto a la democratización, implementamos en el 2016 una programación compartida con colectivos de difusión y/o realizadores independientes, mediante convocatoria pública a través de la web, y, a favor de priorizar el interés de miles de jóvenes que se necesita sigan vinculados a la Cinemateca y expongan novedosas propuestas que ni siquiera imaginábamos podían existir: punkeros celebrando 20 años de la movida under en Ecuador, mujeres reivindicando una mirada femenina al uso masculino de la pornografía, cine en el césped, festival de cine ciclista, el regreso de la Noche de los cortos, Cine club de La Casa, Cine comunitario, Festival latinoamericano La Casa Cine Fest, Taller vacacional "Ven a jugar al cine" que pretende involucrar a los niños y adolescentes.

La política de democratización interiorizada ya en el equipo de Cinemateca e impulsada también por jóvenes que se han sumado al trabajo: producción y marketing del Festival La Casa Cine Fest. Edición de la Revista 25 Watts, única de estas características en el Ecuador. La interrupción momentánea de nuestra programación (abril - noviembre 2016) debida al Evento Mundial Hábitat III, mejorará la infraestructura institucional de la sala de la Cinemateca y de la Casa de la Cultura. Esa, la única razón que detuvo este proceso.

González, Roque. Cine, audiovisual y nuevas tecnologías en América Latina: políticas públicas en el contexto de la convergencia digital.

Algunas consideraciones sobre las películas premiadas en la edición III de La CASA **CINE FEST**



Por: Gerardo Fernández García

ue un festival es una fiesta resulta una verdad de Perogrullo. Digamos entonces que puede y debe ser también un medio para ver por dónde andamos, un cinemómetro, nos gustaría apropiarnos del término y función. Ver surgir figuras nuevas y consolidarse o no las que ya conocemos; superar deficiencias o insistir en la improvisación y en los prejuicios contra técnicas más que probadas en veintiséis siglos de existencia del arte, donde se afinca narrativamente el ya más que centenario soporte fotográfico, cuya comunión de contenido y forma tanto amamos.

Eso quiere ser siempre este Evento de la Cinemateca "Ulises Estrella" de la Casa de la Cultura, prestigiar y prestigiarse siendo útil al sector, propiciando el encuentro de lo mejor del cine nacional y latinoamericano; siempre con la normativa de estimular el esfuerzo, pero sólo premiar los buenos resultados.

Y eso se hizo, el comité de admisión recibió un número considerable de filmes nacionales y apreciable cantidad de otros países, y los entregó al Jurado, integrado por su presidente Juan Martín Cueva, Víctor Arrequi, Isabel Carrasco, Juan Guillermo Ramírez y mi persona. Y el resultado fue el siguiente:

Filme nacional premiado: Un secreto en la caja, de Javier Izquierdo y una mención para Sed, de Joe Houlberg. Y el premio latinoamericano fue para: Boi neon de Gabriel Mascaro (Brasil), y las menciones para La mujer de los perros, de Laura Citarella y Verónica Llinás (Argentina), y Dólares de arena de Laura Amelia Guzmán, Israel Cárdenas (República Dominicana).

En sentido general, para comenzar valorando las tendencias del cine latinoamericano hay que decir que de los dos premios y las tres menciones, cinco en total, los relatos de cuatro de ellos fueron diseñados sobre la técnica de la estructura de progresión acumulativa.

En varias oportunidades nos hemos referido a que existe una manera de narrar sin tener que utilizar la acción dramática como recurso estructurador. La existencia de esta estructura –al parecer de origen asiático, pero ya empleada por los griegos en Los Persas, de Esquilo y Las Troyanas de Eurípides- ha confundido a muchos teóricos; los que, por lo regular, se la atribuyen a la aparición del cine, a su modo de narrar imagen tras imagen. Ciertamente la sucesión y relación de imágenes en el cine siguiendo a un personaje o simplemente exponiendo hechos, posibilitan, por la suma de información que se brinda, este método; es decir, contar una historia sin que esté sostenida por una acción dramática estructuradora, como en un documental.

Ni siquiera el mismo John Howard Lawson llegó a explicarse la variante que la existencia de esa forma de narrar produce en el panorama dramático; cuando se tropezó con esta estructura lo único que afirmó es lo siquiente: "Bueno, esas son posibilidades que tiene el cine", sin tener en cuenta –a pesar de que fue un especialista en la historia del teatro y el cine- que meses después de que los hermanos Lumiere probaran en Francia su hallazgo, estrenaba Anton Chejov La Gaviota, en San Petersburgo y con iqual estructura. Por otra parte en su libro "Historia del teatro dramático", Silvio D'amico se refiere a esta técnica como cargada de un gran realismo: "se dispersa en diálogos (...) diríamos descentrados, que no parecen concentrarse alrededor de



una intriga, sino más bien elevarse y descender como llevados por una ola que mezcla los personajes en una especie de vaivén confuso pero que da la ilusión de la verdad".

Así diseñaron sus estructuras cuatro de las cinco películas destacadas en nuestro III Casa Cine Fest, y no porque haya sido una tendencia o preferencia del Jurado mencionado, pues hubo otras no premiadas con igual forma. Se trata, al parecer y en la mayoría de los casos, de no estar atados a la tiranía de la acción dramática, de apegarse más a la vida, de indagar porqué somos como somos



los seres humanos. Y no es que la estructura clásica no permita la indagación, pero, quizás estos creadores prefieran la tensión al suspenso, son partidarios de un cine más puro, es decir, sostenido más en la fotografía y menos en el relato. Si vamos a ser concretos, se trata en todos ellos de una situación dramática y no de una acción dramática estructuradora.

Desde luego que, si no se aclara que esta segunda posibilidad de la forma también tiene que tener una unidad, digamos externa: Bergman acude a los fundidos a rojo en Gritos y susurros, en Whisky de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella a la acción física de abrir la puerta de su fábrica de medias y, para no seguir, en Memorias del subdesarrollo, Gutiérrez Alea a los binoculares que observan La Habana; si no se aclara, insisto, que esta técnica también necesita de una unidad, se cae en la anarquía. Esta forma de hacer cine, que se sostiene en las técnicas del drama en lo que cuenta, necesita también de una unidad. No se narra como una novela, como muchos desconocedores hacen; y la pieza, que es el género dramático propio de esta estructura también tiene sus reglas del juego.

Y finalmente resultó mención un filme estructurado clásicamente, *Dólares de arena*, película fresca y sincera que parece decirnos que la moral debe tener que ver con el sexo sólo en sus excesos o aberraciones, nunca en su esencia existencial.

No hay que dudar que con aquellos postulados que mencionamos al principio, estimular el esfuerzo, pero sólo premiar el resultado, cada año el Festival llamará la atención y será un estímulo para conocernos mejor, para lograr vías de exhibición y comercialización de nuestras buenas películas. Con esos propósitos se trabaja, para que realizadores y cinéfilos sientan que vale la perogrullada, que el CASA CINE FEST es su fiesta.

La distribución cinematográfica: Una guerra contra la diversidad?



Por Pedro Adrián Zuluaga*

*Periodista y crítico de cine colombiano; actualmente es programador del Festival Internacional de Cine de Cartagena-FICCI y blogger en www.pajareradelmedio.blogspot.com.co

na rápida mirada al balance de taquilla de los cines latinoamericanos en 2015, revela, como es habitual, algunas coincidencias, positivas y negativas, entre lo que ocurre en distintos países. Cifras sostenidas de estrenos nacionales en las industrias con más tradición como México, Brasil y Argentina (aproximadamente 80 en México, 130 en Brasil y 180 en Argentina) y un crecimiento de industrias emergentes como Chile, Colombia y Perú, que estrenaron 25, 37 y 30 títulos nacionales respectivamente, en el transcurso del año.

Sin embargo, la participación de estos estrenos en la taquilla total muestra un divorcio del público respecto a los cines nacionales, y un predominio de los tanques de Hollywood en los gustos de los espectadores. Por poner el caso de Chile, los mencionados 25 estrenos nacionales (más del 10% en relación con el total de títulos lanzados en ese país, que fue de 210) solo sumaron un 3.95% del total de boletas vendidas. Si se mira con atención la distribución de la taquilla de los estrenos nacionales, se ve como en cada país unos

pocos títulos (dos o tres a lo sumo) concentran un alto porcentaje del público. En Colombia, un documental de corte institucional y promocional, *Colombia, magia salvaje,* reunió a 2,37 millones del total de los 4,67 millones de espectadores que vieron el cine nacional. Y los puestos 2 al 6, en el ranking de películas colombianas más vistas, son comedias con lenguaje televisivo y actores o figuras reconocidas de la industria del entretenimiento.

Las películas que participan del estilo internacional del cine de autor son, por lo general, recibidas con indiferencia por los públicos locales, a pesar de que muchas de ellas vengan legitimadas con selecciones y premios en los principales festivales de cine del mundo. Este balance hace evidente otro divorcio, que se suma al ya mencionado entre las audiencias nacionales y sus propios cines. Se trata de la supuesta polaridad entre dos tipos de producción: la que estaría subordinada a la taquilla y la que parece ajustarse a los mandatos estéticos de los centros rectores del gusto internacional, donde confluyen instituciones -los festivales o

los fondos de financiación— y personas —críticos, que muchas veces son programadores de estos mismos festivales—. Estos dos tipos de películas, incluso dudando de que existan de forma tan diferenciada, le apuntan pues a compensaciones simbólicas distintas.

La polaridad cine industrial-cine de autor es, no obstante, más un producto del prejuicio y muy difícilmente resiste un análisis objetivo. Infinidad de películas de autor se hacen hoy en Latinoamérica siguiendo rutas plenamente insertadas dentro de lo industrial: apoyos de fondos públicos nacionales e internacionales, inversiones privadas, concertación con televisiones, etc. En cuanto al comportamiento comercial de los dos tipos de películas, la presumible disyunción solo sería verificable si todavía se sique considerando el estreno en las salas de cine como el único o el más importante medidor de éxito en la vida económica de los filmes. Pero sequir pensando así, es no reconocer lo que se cae de su peso: que el consumo de cine ha cambiado de forma extraordinaria, que hoy el público ve más películas que nunca antes en otro momento de la historia de esta forma de arte y entretenimiento y que las obras cinematográficas tienen vida mucho más allá de unos lanzamientos comerciales muchas veces apresurados e impacientes.

Si se estudiara el comportamiento a largo plazo de las películas se vería como ese abismo numérico entre el cine supuestamente industrial y el cine supuestamente de autor, tiende a recortarse; los títulos que pertenecen o son clasificados por alguna razón en el segundo lote suelen tener vidas más largas y sorprendente aceptación de público en otras ventanas: las televisiones, los formatos de reproducción casera y la piratería.



"Las películas que participan del estilo internacional del cine de autor son, por lo general, recibidas con indiferencia por los públicos locales, a pesar de que muchas de ellas vengan legitimadas con selecciones y premios en los principales festivales de cine del mundo"

Estas ventanas y, en concreto, la última, es decir aquella sobre la que pesa el sambenito de lo ilegal, actúan de acuerdo a cierta justicia, devolviendo a las películas esa notoriedad que lo más grueso del mercado les niega arbitrariamente.

Un espectador resignado pasivamente a las leyes del mercado, estaría aceptando una realidad inicua de la que el gran damnificado es el interés común. La legalidad protege unos pocos intereses privados agenciados por organismos tan poderosos como la MPA, que representa en países de Latinoamérica a los estudios asociados en la MPAA (Motion Picture Association of America). La MPA, a través del lobby y el apoyo a las legislaciones más intransigentes sobre la propiedad intelectual, protege el bienestar económico de los grandes de Hollywood y recorta el libre acceso a la diversidad de la cultura mundial.

La persecución a la piratería de contenidos cinematográficos es tan absurda y tan destinada al fracaso, si se vale la equivalencia, como la querra contra las drogas. El furor prohibicionista viene de una misma vocación imperialista y colonial. La alternativa a ese estado de cosas no es ni el cinismo de pensar que el mundo es un hecho dado, y que la historia ya terminó decretando sus ganadores y perdedores; tampoco suponer como deseable una libertad absoluta de acceso a la cultura que pase por encima de los autores y sus derechos morales y patrimoniales. Pero sí un término medio donde prevalezcan los intereses colectivos (que siempre pasan por acuerdos y desacuerdos, y por derechos que entran en conflicto pero que se pueden negociar) por encima de los intereses corporativos que siempre y en todos los casos son unilaterales.

Festival: El lugar sin límites 14 años programando cine con temática LGBTI



Por Fredy Alfaro Reyes

esde temprana edad me di cuenta que era diferente a los demás niños, pero en una franciscana ciudad como Quito si te sentías diferente no debías demostrarlo, así que traté de evadir lo que sabía que era.

En mi adolescencia mis pasatiempos eran caminar, jugar con las mascotas de la familia, leer y mirar la televisión, hasta ese entonces pensaba que era el único maricón del mundo, no fue sino hasta que en televisión nacional proyectaron *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme y *Fresa y Chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío, que se volvió latente en mí la curiosidad por saber si existían más personas como yo.

Cuando busqué más información sobre la homosexualidad en las bibliotecas de Quito, me enteré con sorpresa que no era el único, a lo largo de la historia de la humanidad hubieron, hay y habrán más, muchos más como yo. En esta búsqueda también empecé a frecuentar las salas de cine como el Colón, Fénix, Gemelos, con la esperanza de encontrar más películas de temática LGBTI con las que podría sentirme identificado.

En la universidad trabajé con varios grupos en la defensa de los derechos humanos como Amnistía Internacional, una de las herramientas más utilizadas para tomar conciencia sobre la importancia de respetar y defender los derechos humanos era el Cine Foro. En esa época la información en relación a los derechos homosexuales, hoy derechos

LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, trans e intersex), era escasa, casi nula. Es así que en el año 2000, con mi pareja de ese entonces, creamos la revista en línea www.quitogay.net, un portal de información sobre la comunidad LGBTI de la ciudad, aquí las personas compartían las iniciativas de visibilidad que estaban llevando acabo.

En el año 2001, a propósito de la celebración de los cinco años de la despenalización de la homosexualidad en la legislación ecuatoriana, armamos, en coordinación con Mariana Andrade del Cine Ochovmedio, una muestra de cine de temática LGBTI como una manera concreta de aportar al cambio de mentalidad en la sociedad a través del cine. Así nació la primera Muestra de Cine sobre la Homosexualidad, la misma que para sorpresa de quienes la organizamos tuvo una buena acogida por parte del público LGBTI y heterosexual.

Para el 2002, la muestra se convierte en el Festival de Cine LGBT El Lugar Sin Límites, en honor a la película del mismo nombre de Artu-

ro Ripstein, la cual fue la película de apertura de ese año.

La recepción del festival con el público local permitió que surja el proyecto Noches de Cine LGBTI, evento que proyecta mensualmente una muestra curada de las mejores películas de temática LGBTI, en su mayoría estrenos internacionales. Este espacio es uno de los pocos que ofrece al público local acceso a otros contenidos, a otras maneras de ver el mundo a través del cine. La primera proyección se realizó el 28 de junio del 2003, para celebrar el Día Internacional del Orqullo Gay o LGBTI, con la presentación de la película Mi Vida en Rosa de Alain Berliner. Cuando Berliner estrenó su película en Cannes en 1997, dijo: "Vivimos en un mundo diverso, y en esa diversidad está la riqueza del mundo, debemos aprender a vivir todos en paz con los otros", esta frase es la que inspira a las Noches de Cine LGBTI.

Tras varios años de consolidación en Quito, El Festival: El Lugar Sin Límites se extendió a otras ciudades del Ecuador. A partir del año 2005, el festival se presenta en Guayaquil como segunda sede. Desde un año después se exhibe en Cuenca, mientras que dos años más tarde llegó a Manta, y desde el 2010 a Riobamba.

El crecimiento del Festival no solo se limitó a encontrar nueva sedes y salas de proyección, en el 2009, se estrenó por primera vez un trabajo cinematográfico ecuatoriano, fue el documental A Imagen y Semejanza de Diana Varas. Esta producción abrió el camino para que se produzcan una serie de cortometrajes de ficción, documentales y largometrajes LGBTI, que hoy forman parte de la sección Trabajos Ecuatorianos de la videoteca del festival. Otro momento importante



"En esta búsqueda también empecé a frecuentar las salas de cine como el Colón, Fénix, Gemelos, con la esperanza de encontrar más películas de temática LGBTI con las que podría sentirme identificado"



del Festival es la entrega de los Premios Max, realizada desde el 2010, en el que se premian a los mejores trabajos presentados en diferentes categorías.

A lo largo de estos catorce años, El Lugar Sin Límites, ha promovido los derechos humanos de personas de diversa condición sexual y/o identidad de género y ha trabajado por la promoción de la dignidad humana. Su labor ha contribuido a evidenciar la realidad de personas con orientación sexual diversa y ha convocado a la reflexión de las autoridades, instituciones y a la sociedad civil, para que asuman su compromiso en la construcción de una sociedad más justa y solidaria.



El Lugar Sin Límites es un espacio necesario e importante porque se ha convertido con el paso de los años en un puente para encontrarse entre homosexuales y heterosexuales y contrarrestar estereotipos tan arraigados en una sociedad tan conservadora y machista como la ecuatoriana. Al mismo tiempo ha sido un espejo para los miembros de la comunidad LGBTI, quienes se han visto reflejados en los personajes proyectados en la pantalla.

El Lugar Sin Límites ha creado un espacio que nos muestra que no somos los únicos seres diversos del planeta, y sobre todo que hay otras maneras de ver el mundo y también de estar en él.

Salas de exhibición alternativa: Más allá del

mall



Lo que le pasa al cine independiente, aquí y en todo lado, es que no se ve mucho, no porque no atraiga, sino porque no tiene suficientes circuitos y canales de exhibición.

Por: Lorena Salas

e escuchado varias veces decir que el cine nacional no piensa en sus audiencias, pero vayamos un poco más lejos ¿a qué audiencias nos referimos, a esas concentradas en las salas comerciales, que escasamente llegan a unas 21 ciudades y se concentran mayoritariamente en Quito, Guayaquil y Cuenca? ¿Dónde están las demás audiencias, qué pasa con esas 200 ciudades en donde no existen salas comerciales? Pensar en los dilemas del cine es además de varias cosas, pensar en que uno de los grandes vacíos tiene que ver con la exhibición y distribución.

Durante los últimos tres años se ha registrado una notable disminución de audiencias para la producción nacional en las salas comerciales, lo que da cuenta de un mercado claramente dominado por las producciones extranjeras y de prácticas oligopólicas de las grandes cadenas de cine en el país, sumado a que no existe aún regulación y control del sector. Alerta también, sobre nuevos hábitos de consumo del cine que se hacen a través del internet, VOD, DVD e incluso televisión abierta y por cable. Esta "baja audiencia" además de responder a un modelo de negocio excluyente, tiene que ver sin duda con un tema de acceso y déficit de pantallas de cine. En el Ecuador,

según datos del CNCine, existen aproximadamente 300 pantallas de cine, concentradas en no más de 21 ciudades.

Se puede pensar que existe una "demanda potencial de público" que no tiene acceso a salas de cine y en donde activar circuitos de exhibición contribuiría significativamente a la circulación de las producciones independientes. Bajo esa perspectiva, en el año 2015, realicé un diagnóstico de espacios alternativos de exhibición a nivel nacional para el CNCine, que se articularían a un Sistema Nacional de Difusión (SND) que terminó por llamarse "Territorios de Cine".

Recorrí 17 provincias y descubrí que sí existen salas de cine, así como teatros, auditorios y espacios que presentaban condiciones adecuadas para proyecciones de cine. Cuando salí de Quito había un cierto escepticismo, partimos con la hipótesis de que en Ecuador existían muy pocos espacios de exhibición. Sin embargo, encontré un total de 119 espacios públicos, privados y comunitarios, de los cuales más de un 50% podían articularse al SND en un corto y mediano plazo y cuyo aforo promedio es de 100 butacas con una asistencia promedio de 30 personas por función. Nada mal.

Encontré 24 salas de cine de las cuales el 71% son públicas, la gran mayoría estaban inhabilitadas a pesar de contar con el equipamiento, en Imbabura y Latacunga por ejemplo, existen cines que sirven como sala de reuniones y proyecciones de powerpoint, lo cual resulta, por demás lamentable. Hay auditorios y teatros gestionados por los Gobiernos locales, aptos para realizar proyecciones de cine. También, está una gran infraestructura manejada por la Casa

de la Cultura Ecuatoriana (CCE) a través de sus Núcleos provinciales. Registré 14 cine clubes que funcionan con una frecuencia alta, algunos operan desde hace más de 7 años y ninguno contaba, hasta ese momento, con el apoyo del CNCine u otra institución pública.

Por otro lado levanté información sobre los espacios a cargo del Ministerio de Cultura, a través de sus Direcciones Provinciales. Esta Cartera de Estado dispone de 9 salas de cine (además de varios auditorios y salas de menor capacidad) todas funcionan esporádicamente, muchas de ellas están deterioradas como es el caso de las salas MAAC Cine tanto en Manta como en Guayaquil. El mismo Ministerio tiene a su haber al menos siete equipos de cine móvil que se encuentran deteriorados y no operan constantemente. La gran mayoría de las direcciones provinciales del Ministerio no cuentan con información sistematizada de artistas o colectivos vinculados al área audiovisual, tampoco se evidenció una línea de acción política y prácticas concretas en territorio sobre cine y audiovisual. A esta situación hay que sumarle que en muchos casos el Ministerio duplica funciones con el mismo CNCine a través de su Dirección de Cine y Audiovisual. En provincia se potencia esta confusión y enredo de roles, aumentado así la debilitada institucionalidad cultural en el país.

También encontré muchos espacios auto gestionados en casas barriales, centros culturales, espacios comunitarios y casas okupa, donde el cine llega a zonas periféricas y rurales gracias al esfuerzo colectivo de gestores que procuran sostener procesos artísticos en sus comunidades y lo hacen de manera independiente.

La experiencia del estudio realizado me dejó algo fundamental:



"La experiencia del estudio realizado me dejó algo fundamental: Conocer una diversidad de gestores y colectivos vinculados al cine en cada lugar al que visité, capaces de dar vida propia a proyectos de difusión, incluso muchos de ellos ya venían trabajando en exhibición alternativa por algún tiempo"



Conocer una diversidad de gestores y colectivos vinculados al cine en cada lugar al que visité, capaces de dar vida propia a proyectos de difusión, incluso muchos de ellos ya venían trabajando en exhibición alternativa por algún tiempo.

Este estudio que se realizó para justamente visibilizar experiencias y gestores locales, para que fuese el CNCine quien establezca una estrategia de formación de públicos en trabajo conjunto con gestores culturales, emprendimientos privados, comunitarios así como de otros niveles de gobierno (Municipios, Ministerio de Cultura y Patrimonio, CCE, Ministerio de Educación etc), no tuvo consecución. Lamentablemente luego de meses de realizado y entregado el estudio, no conozco que hasta el momento ninguno de estos espacios (ojo que son ciento diez y nueve) haya sido incorporado al proyecto de Territorios de Cine, y tampoco se ha realizado un seguimiento a la información levantada, ni siquiera con los gobiernos locales, por lo cual la información que se capitalizó puede resultar por hoy desactualizada.

Para mí hay algo claro, no únicamente hace falta que conozcamos lo que sucede más allá de nuestros entornos, hace falta que exista una política pública que permita sostener espacios en los barrios, hace falta pensar en estrategias que nos permitan incidir directamente en la formación de nuevos públicos, lograr mecanismos efectivos para modificar y alertar a la población de otros contenidos audiovisuales y alertar también a quienes producen cine de que hay un enorme público en esos lugares que parecerían lejanos, extraños, que no nos permitimos conocer y que son esa audiencia que a lo mejor estamos buscando. Hay lugares, hay gente creo que todavía nos hace falta mirar más allá del mall.

Encuentro con el cine latinoame-ricano: Entre lo posible y lo deseable.

Impresiones de una recién llegada

Por: María Eugenia Rojas

www.viernes3pm.com

os días pasan entre lecturas y películas, dos obsesiones vitales que se retroalimentan y permiten reconciliar la percepción de lo real, la perspectiva literaria y los debates políticos. No cualquier libro, no cualquier cine; la narrativa debe ser absorbente y desmesurada, mientras menos espacio deje a la réplica mejor es la trama.

"Fue esa tarde cuando Léo me besó en la boca. Lo hizo por sorpresa. Experimenté una repulsión verdaderamente indescriptible... A los 18 años envejecí..." escribe Marguerite Duras en su encuentro con El Amante, convirtiendo así su propia vida en literatura y cine.

Hace mucho tiempo vivimos y en estos años cambiamos, crecimos y conocimos otros mundos; también el cine que veíamos mutó y el acceso que tenemos para ver películas se multiplicó con nuevas formas audiovisuales.

Ir al cine siempre fue una experiencia especial; cada vez una sensación distinta que permitía invocar la densidad humana, circunstancias extremas o la calma de protagonistas que tomaron las riendas de una realidad, para moldearla según les fue permitido y posible. Me emocionaba el misterio o la confusión que podía dejarnos una historia con final abierto. Al cine iba yo a plagiar ideas, a reinventarme, a imaginar que poseía algo inconfesable que confesar, fabricar leyendas sobre mi misma para alimentar la idea de que cualquiera podría vivirlas -incluso yo-

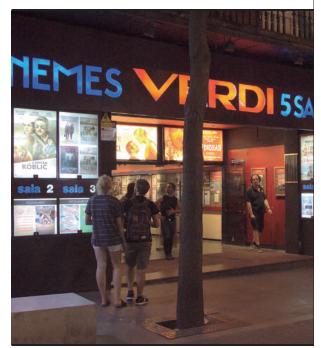
En esta Barcelona me he alejado del espacio físico de la proyección comercial sin que esto suponga que haya dejado de ver cine. En los tiempos que corren, aunque los multisalas se erijan como "sedes oficiales", las películas se proyectan de muchas otras maneras; en mi caso la sala de cine es la de casa, la tv es la pantalla que se alimenta desde el reproductor de Dvds; la selección de películas es la reciente cosecha realizada en la tienda de pelis descatalogadas (que fluctúan desde los 2 a los 13 euros). Sobrevivimos gracias a cine desactualizado -como si tal cosa pudiese ser posible- adquirido a precios accesibles.

El internet, los festivales de cine, las proyecciones en museos y las plataformas online han copado los espacios para ver películas a través de gruesos catálogos, en los que nos perdemos y divagamos en un mar de títulos o con películas que secuestran nuestra atención a través de la etiqueta: "sano entretenimiento".

Mientras pienso en el séptimo arte, busco "cines de barrio", el circuito alternativo presente en toda ciudad; espacios que supuestamente dan cabida a pequeñas y medianas producciones relegadas de la exhibición masiva. Por mi camino se cruza un multisalas con típica cartelera para todo público, léase: Inconsistentes a los que no se les ocurre pensar en el delirante mundo de manipulación que se esconde detrás de historias de retratos de gente normal y súper héroes: odas al estilo de vida reflexivo, dopaje en el ciclismo, otro remake de terror, pelis insufribles sobre videojuegos, alguna de tortugas ninja (¡Puaj!) y como colofón *Capitan Koblic*, que va sobre la dictadura argentina y sus prácticas sádicas mortales. ¡No gracias!



Continúo el tour y encuentro *Un hombre de altura*, remake francés del taquillazo argentino *Corazón de León*, en el cine Verdi.



La brasileña La Orilla, en el cine Girona.



Pido ayuda y mi contacto ecuatoriano me pasa el dato de *El Abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra, director colombiano, una coproducción Colombia-Venezuela-Argentina. Tengo suerte; El Texas, un cine en el barrio de Gracia, la repone después de su sonada selección a los premios Oscares.





Aprovecho la espera antes de entrar y pregunto al boletero del cine si se realizan ciclos de cine latinoamericano; recibí la misma respuesta que antes había recibido en otros cines: "Dependemos más del movimiento del mercado (del cine de autor) y la distribución que, a una verdadera política de buscar y posicionar propuestas, alternando países y continentes". También pregunto si recuerdan la última peli ecuatoriana que proyectaron y la respuesta es NO, matizada así: "Si la podemos conseguir porque tiene un distribuidor en España es probable que se exhiba en las salas de este cine, pero ahora mismo no sé decirte con certeza si hemos pasado películas ecuatorianas. Tendrías que solicitar información en los archivos del cine".

Barcelona, lunes 22:00h horas, voy al cine. Por fin empieza la peli...

Dos horas y pico después las calles están desiertas y no puedo recurrir a nada para consolarme. ¡Cuánta decadencia! pienso mientras camino y fumo a la vez.

Con resignación vuelvo mis pensamientos a la selva amazónica. La película de Cirio Guerra me recordó la tristeza que sentí cuando vi *Blade Runer* o *Akira*, esa ex-

traña mezcla de futurismo de ciencia ficción y el cybernoir-punk, que nos deja al borde del abismo lóbrego al estilo de H.R Giger. Las referencias sobre la devastación mundial han surgido en contraposición del vasto paisaje amazónico proyectado en *El Abrazo de la Serpiente*. El escenario donde sucede la película es verde tupido, con un fondo de agua y reflejo, con la fotografía en blanco y negro. No hay puentes, ni autopistas solo árboles, agua y yerbas medicinales (la variedad curativa del espíritu y de la mente). La selva del Amazonas, ese tesoro en esencia pura.

La sabiduría milenaria de los pueblos originarios gritándonos que somos parte del mal que le achacamos a la cultura occidental. No hay espacio para las bromas; la película es un puñetazo en la cara. Yo que iba a pasar un rato tranquila conmigo misma me encontré carne bajo las uñas y sangre en la nariz. Camino y solo encuentro un NO como conclusión, no está bien, todo es caótico y depresivo, la vida que vivimos se cimienta sobre el dolor y angustias de algún pueblo explotado. El "No" dura poco y al rato lo matizo por pura sobrevivencia; porque la vida es cambio, pero yo ahorita no tengo tiempo de vivir; maña-

na me levanto a las 7am, tengo que preparar a los niños para la escuela, hacer la comida, buscar trabajo y escribir este texto.

Llamo a Ecuador, tengo curiosidad de saber cómo le fue a esta película en los cines de la capital. ¡No la pasaron!, indica mí contacto, no la pasan y tal vez nunca lo hagan porque Latinoamérica no consume cine latino. ¿Por qué? ¿Es la industria del cine la que nos lo niega la oportunidad o somos nosotros mismos? ¿Por culturalmente alienados o simple hándicap contextual? Se acerca la hora en que los incivilizados educarán a los civilizadores, decía Hernández Arregui en los 60. Que lejanas siguen estando estas palabras.

El Abrazo de la serpiente puede ser vista como una llamada de atención sobre el facilismo, la aceptación pasiva, la simplificación y desvalorización de nuestra historia como tribu humana ¿Dónde están los reductos depositarios de lo que somos, lo que pensamos y cómo lo vivimos? Donde está el registro de los aportes cinematográficos a la modernidad global que ha tenido LA. Ese faro que incida y guie la producción nacional: el ideario local que narra historias y que forma parte de nuestro ser social.

Hemos dejado de ser átomos en ebullición para convertirnos en ciudadano consumidor.

Agradecería una regulación más inteligente por parte de los organismos estatales que deben velar por la defensa de la pluralidad. Necesitamos proyectar la diversidad cultural y que todas las formas de pensamiento puedan expresarse. Organismos culturales que canalicen el conjunto de batallas irrenunciables de aquellos que quieren hacer cine y que no encuentran medios económicos para la producción. Aquí entra el juego de la piratería a nivel mundial como vínculo nocivo por la forma de

consumir, pero como difusor masivo de otras formas de ver el mundo.

El cine sueña, pero le faltan recursos para mostrarnos lo soñado. Y, cuando lo logra y tiene éxito, puede ser que no seamos capaces de mirar lo que decimos de nosotros mismos. Porque no habrá sala de cine que lo proyecte o porque la temática no llama la atención de nuestro imaginario colectivo de consumo teledirigido.

Si a fuerza vemos una y otra vez lo mismo, con tediosa repetición sobre la bondad y la maldad estereotipadas, el debate se extingue, la cultura se apaga. Cine de masas irreflexivas, sumergidas en un sistema de comunicación transnacional, deseando ser parte del mercado del fastuoso consumo y de la realidad hipersexualisada. Estamos tan saturados de videos e imágenes que no tenemos tiempo para reflexionar.

Para demostrar lo anteriormente dicho me dirijo a la colonia de ecuatorianos residentes en España, acudientes al típico espacio particularmente organizado, de recreo cinematográfico. Escojo a mis "víctimas" y pregunto: ¿Sabe usted quién es Sebastián Cordero? Un chico/ espectador que presentaba síntomas agudos, empezó a tambalearse de atrás hacia adelante, luego a menear un poco la cabeza y cuando parecía haber procesado la respuesta, se desplomó. Cuando vuelve en sí y ya estamos otra vez de buenas migas, le pregunto si ha desayunado, si responde no, lo dejo en paz; si sí, repregunto: ¿conoce usted a Batman? Si afirma confirmo que sabe de cine; si la respuesta es no, entonces es un caso perdido. Conclusión uno: A Sebastián Cordero solo lo conocen los del CNCine habrá que apuntarlo a la cienciología; conclusión dos: Reflexionar da vértigo por eso la gente se abstiene; conclusión tres: ya me duelen los dedos, me voy a fumar.

Guardar. Enviar.



¿Dónde está la cinefilia?

Por Libertad Gills Arana



n 1996, a los cien años del na-Cimiento del cine, Susan Sontag advirtió que el cine era un arte en decadencia por la muerte de la cinefilia, que es "el nombre de ese amor tan específico que provoca el cine". Como resultado directo del incremento "catastrófico" de los costos de producción cinematográfica, se requiere que una película gane dinero inmediatamente después de ser estrenada. Este proceso de industrialización global del cine favorecía la producción de blockbusters sobre el cine de menor presupuesto; el cine comercial sobre el cine-arte. Esto tuvo consecuencias en los procesos de exhibición y distribución. Las películas pasaban cada vez menos tiem-

po en las salas; muchas salas tuvieron que cerrar.

Veinte años después (de lo mismo), el resultado es muy evidente en una ciudad como Guayaquil donde las únicas salas de cine están en los centros comerciales y exhiben una cartelera idéntica —con muy raras excepciones— a la del cine comercial de Estados Unidos.

El año pasado fui a ver el film Aquí soy José (2004), de Fernando Mieles y Pepe Yépez, sobre el cineasta francés Joseph Morder quien pasó diez años de su infancia en esta ciudad. La película se proyectaba en el Instituto LEXA, como parte del Festival Eurocine. Asistieron unas 15 personas, de las cuales más de la mitad

llegaron después de que el film había empezado. En esta función se hallaba Morder, quien había viajado desde Francia para responder con un entusiasmo y una generosidad inigualable a todas las preguntas y comentarios del público. Algunos aportes del público fueron muy interesantes y originales. Yo jamás había escuchado este tipo de comentarios en un cineclub de Europa o Estados Unidos: "Gracias por mostrarnos la lluvia de Guayaquil. Vivo aquí pero jamás había visto la lluvia de Guayaquil en una película. Gracias."

El film muestra que hace un tiempo, no tan lejano, esta ciudad tenía salas de cine y cinefilia. ¡Fue la ciudad de Guayaquil, y no París, la que formó a Morder como cinéfilo! ¿Dónde están esas salas mágicas que tanto recuerda Morder? Las que visita Morder en este documental ahora son parqueaderos; solo quedan las memorias de Morder y las huellas de las butacas en el piso.

¿Cuál puede ser el futuro de la cinefilia con este panorama? Para Sontag, la muerte de la sala de cine como espacio de exhibición del cine-arte significa el fin de la cinefilia pues es únicamente en la sala que el espectador puede tener la experiencia "mágica" de ver un film en la oscuridad, con un público de desconocidos. Solo así el espectador puede ser "secuestrado" por la película

y por ende, enamorarse del cine. Sin cinefilia, argumenta Sontag, el cine está muerto. Al final de su artículo, sin embargo, nos da pistas para una posible resurrección: "La resurrección del cine solo será posible con el nacimiento de un nuevo tipo de amor por el cine".

¿Quién decide, y cómo se decide, cuándo nace un nuevo tipo de amor por el cine? Pensemos por un instante en el hecho que lo que se considera oficialmente como el "nacimiento" del cine es el 28 de diciembre de 1895, cuando los Lumiere por primera vez proyectaron una serie de cortos y cobraron entrada por hacerlo. Es decir, según esta historia, el cine nace cuando es comercial, cuando el público paga para verlo. Desde esta historia, el cine no nace con su invención, su creación, su exploración, sino en su relación con el dinero. A su manera, Godard hace una interesantísima crítica sobre este hecho en Histoire(s) du Cinéma (1988-1998) (¿Cómo hubiese sido la historia del cine si la fecha de su nacimiento no tuviese que ver con lo comercial sino con la creación artística?)

Reconocer nuevos sentidos de amor por el cine implica necesariamente reconsiderar ¿Qué es el cine? Sin embargo, el crítico Jonathan Rosenbaum en su ensayo titulado Goodbye Cinema, Hello Cinephilia de 2004 (en 2010 publicó una colección de ensayos con el mismo título) dice que antes de preguntar: ¿Qué es el cine? debemos determinar: ¿El cine de quién? Es decir, tenemos que determinar cómo, dónde y por quién es practicada la cinefilia hoy día. Estas preguntas ponen en primer lugar la experiencia real y no idealizada de dónde y cómo (en qué condiciones) vemos el cine hoy en día.

Rosenbaum escribe: "Si comenzamos a pensar en una noción de la cinefilia menos enfocada en un interés especializado y más centrada en



¿Dónde están esas salas mágicas que tanto recuerda Morder? Las que visita Morder en este documental ahora son parqueaderos; solo quedan las memorias de Morder y las huellas de las butacas en el piso"





cierto tipo de necesidad -una actividad que hace posible cosas que de otra manera serían imposibles- entonces comienza a ser posible concebir un nuevo tipo de cinefilia, en la que el cine, en el viejo sentido de la palabra, no desaparece sino que es reconfigurado". No es que el cine y la cinefilia hayan muerto, necesariamente, sino que existen en otros espacios y bajo otras formas. Pero para ver esta reconfiguración de la cinefilia, necesitamos pensar en ella no como una actividad elitista reservada para un pequeño grupo que "sabe", sino como una necesidad general que va permeando distintos estratos de la sociedad.

¿Dónde vive la cinefilia hoy en día en Guayaquil? El film Más allá del mall (2010) de Miquel Alvear parece sugerir que la cinefilia existe en los vendedores y compradores de DVDs piratas. Sin embargo, cuando Alvear quiere vender su película ahí, la señora vendedora le responde con seriedad empresarial: "Primero tengo que ver la película para ver si tiene público". La Bahía, un espacio de informalidad, sique siendo parte de la comercialización del cine. De alguna manera, la compra y venta de DVDs piratas en Ecuador es un microcosmo de la venta de películas en el sistema capitalista pues las mismas películas de la cartelera de los cines comerciales son las que figuran en la primera fila de las tiendas pirata.

El mes pasado, Rosenbaum dio un curso de cinco días en el museo Reina Sofía en Madrid en el marco del Festival Filmadrid, de cuyo jurado forma parte. En una entrevista con El País se mostró optimista sobre el internet en dos aspectos: como un nuevo espacio para la exhibición y la distribución del cine y como un conducto de comunicación e información para la cinefilia y los cinéfilos, sin importar su país de origen. ¿Podrá el internet ser el sitio para un nuevo tipo de cinefilia,

o amor por el cine, en lugares como Ecuador?

En muchas partes del mundo ya se usa el internet para ver, compartir y comentar cine; y en un mundo con cada vez menos salas, el internet es bienvenido como opción alternativa. Recientemente, el film Un secreto en la caja de Javier Izquierdo tuvo su pre-estreno en internet. Tal vez necesitamos reformular la pregunta entonces. Ya no sería si el internet es un nuevo espacio de la cinefilia, sino: ¿qué formas de cinefilia crea el internet? ¿Cómo esta nueva cinefilia se compara a la forma clásica? ¿En qué ha cambiado? Nos permite prequntarnos también: ¿qué queremos cambiar? ¿Qué queremos mantener de las antiquas formas de amor por el cine?

Más allá del internet, Rosenbaum sugiere mirar hacia los espacios alternativos donde el público se apropia del cine, donde lo proyectan, donde lo comparten, donde lo conversan, donde lo gozan, y más importante, donde se construye una comunidad a partir del cine. Es ahí, en esos lugares, donde vive la cinefilia. Y se empiezan a expandir las posibilidades de lo que significa o puede significar el cine (para responder a la pregunta ¿Qué es el cine?). No son necesariamente los mismos lugares en todos los países del mundo. Cada país, como sabemos, tiene un contexto particular y sus propias idiosincrasias.

¿Dónde está la cinefilia en Ecuador? En Guayaquil y en el trópico del país pienso que está en las aulas y cine-clubs de las universidades, en las paredes y en las telas blancas colgadas en los centros comunitarios y en los parques, en las películas proyectadas en los buses interprovinciales. Pienso también en los televisores que aparecen en las aceras cuando hay partidos de fútbol y en la rueda de personas sentadas, mirando fijamente la pantalla y conversando con los vecinos. ¿Y

si la gente también sacara televisores a la calle para ver películas?

Pienso en aquella vez que proyecté mi film Comuna Engabao a uno de los protagonistas y lo vimos con su familia y vecinos, todos sentados alrededor de un televisor en lo alto, afuera de la casa, mientras algunos hombres pasaban por frente de la pantalla cargando y descargando motores y redes de pesca que traían del puerto. Pienso en cuando proyecté la película un domingo en el parque central para la comunidad, y tuvimos que pasarla cuatro veces consecutivamente porque las personas sequían allí (ante el disgusto del sacerdote que se vio obliqado a retrasar la misa).

Pienso en esos lugares e imagino que habrá muchos otros que no conozco y que tal vez nunca conoceré; lugares invisibles porque no son valorados por el mismo sistema que es responsable por la "crisis" de la cinefilia. La cinefilia resiste, eso sí, y si la queremos ver tenemos que movernos, caminar por nuestro barrio y luego ir a otros barrios de otras clases sociales, conocer otros pueblos, otras ciudades, para descubrir cuáles son estas formas actuales de ver el cine y pensarlo.

La elite cultural seguramente no estará de acuerdo; dirá "eso no es cine, eso no es cinefilia". Quizás porque piensan dentro del contexto de un sistema económico que rige la comercialización del cine, un sistema que necesita que el arte sea un negocio excluyente. Pero es precisamente ese sistema y esa forma de ver y pensar el cine lo que está en decadencia. Y antes de sumarnos al coro y ciegamente gritar "crisis", nos vendría bien abrir los ojos y ver lo que está pasando -fuera de las salas, fuera de los festivales, fuera de las ciudades "principales" del cine- y mirar, por primera vez tal vez, lo que sucede en los hogares y barrios de nuestros pueblos y ciudades.

"En muchas partes del mundo ya se usa el internet para ver, compartir y comentar cine; y en un mundo con cada vez menos salas, el internet es bienvenido como opción alternativa"













Bibliografía:

Belinchón, Gregorio. "Internet salvará a los cinéfilos." *El Pais*, 11 de junio 2016.

http://cultura.elpais.com/ cultura/2016/06/06/actualidad/1465202480_126907.html?id_ externo rsoc=TW CC

Rosenbaum, Jonathan. "Goodbye Cinema, Hello Cinephilia." *Trafic* (50), 2004.

http://www.jonathanrosenbaum. net/2004/06/goodbye-cinema-hello-cinephilia/

Sontag, Susan. "The Decay of Cinema." *The New York Times*. 25 de febrero 1996.

https://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html=



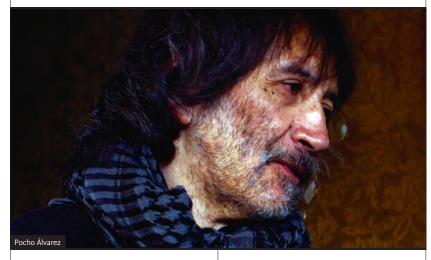
CINE Y SU EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Para los espectadores de cine, las películas pueden convertirse en esa ansiada oportunidad en la que podemos experimentar hasta lo imposible en oposición a nuestras cotidianas y mortales vidas. Desbordados por la humanidad que nos muestra ciertos personajes nos lanzamos a tomar decisiones junto a ellos, los acompañamos en su viaje, aprendemos de ellos y con ellos. Imitamos sus acciones, sus emociones, sus gestos, hasta que un día nos despertamos y sentimos de tal manera porque lo vimos en una película.

El cine es también ese espacio en el que nos dejamos interpelar, en el que sentimos que nuestro más profundo yo se revela, con sus recuerdos, defectos, debilidades y fortalezas. Un encuentro con uno mismo en el que descubrimos nuestras propias vidas proyectadas a través de las imágenes de una película.

Con lo anterior en mente, invitamos a cineastas latinoamericanos para que compartan en 25Watts textos sobre su Educación sentimental a través del cine. Los invitados para esta edición de la revista son la cineasta brasileña Anna Muylaert, directora de importantes películas como la multipremiada Que horas ela volta?. Pocho Álvarez, cuyo compromiso político con las causas justas lo ha convertido en uno de los cineastas más prolíficos e importantes del país. Víctor Arregui, guionista y director de cine, conocido especialmente por sus películas Fuera de juego, Cuando me toque a mí y El Facilitador. Y María Alché, actriz y directora de cine argentina, reconocida por su papel protagónico en el filme La niña santa de Lucrecia Martel.

EL CINE: MÁS QUE EDUCAR, CONMOVER



Por: Pocho Álvarez W.

El cine es el gran constructor de los imaginarios humanos. Ninguna propuesta artística ha ejercido a lo largo de las extensas geografías humanas del planeta, tanta influencia en el conocimiento del otro. Ninguna expresión artística ha contribuido tan sustantivamente al descubrimiento del nosotros humanidad, como este arte llamado el séptimo. No hay espacio, tema, calendario u horizonte de imaginación que no haya sido tocado por el cine. Un quionista amigo dijo alguna vez: "el cine se hizo para encantar", y así es, ese es su objetivo, esa es su magia. Tocar la naturaleza humana, atravesar sus calendarios y tiempos, sus geografías e imaginarios, ser crisol y desafío, para mostrar la esencia humanidad, su universo y su encanto, su naturaleza común como especie que cohabita desde la diversidad, este planeta azul llamado Tierra.

En ese sentido, el cine se levanta como el lenguaje universal y el cuadro en movimiento es la palabra de entendimiento común para todas las culturas. El cine devela y es la pantalla, el gran escenario muestra de su quehacer. Mostrar es su razón de ser y el drama humano en todas sus dimensiones, sueños, pesadillas, tragedias y esperanzas, su preocupación mayor. Cinema, cine o kino, como es conocido en muchas lenguas, busca como lenguaje artístico, mediante la sintaxis de imágenes y sonidos, recrear la realidad y sus historias, busca aprehenderlas en su memoria para

devolverlas en cuento cinematográfico para que el espectador en un rito de sala y comunidad confronte con su yo personal y colectivo, ese quehacer diario de muchos adentros. El cine busca conmover entreteniendo. Busca sacudir, recreando. La educación no es su tarea, ni hacer docencia desde la pantalla su naturaleza.

En tanto arte es una luz que busca liberar, romper conductas, ataduras, esquemas y paradigmas. Su naturaleza síntesis, contribuye al conocimiento del nosotros diverso de voces, costumbres, saberes y respuestas. Ha sido en estos más de ciento veinte años de existencia, una linterna mágica que ha conmovido al sentimiento y su sentir, lo ha sacudido de dogmatismos, sentimentalismos y otros ismos que empobrecen a la naturaleza de la vida y le ha propuesto a cada individuo espectador, caminos nuevos de exploración y renovación, extraídos de la propia experiencia e imaginación humana. El séptimo arte nació para retar y cientos de cientos de películas han sido y serán referentes de una época, de una generación, de un tiempo porque lograron tocar y retar el sentir individual y colectivo de comunidades diversas, por ello es la memoria viva por excelencia.

En mi andar de calendarios, desde la niñez temprana, acompañada de películas mexicanas y las clásicas animadas de Disney, han sido muchas las obras cinematográficas que me han tocado piel adentro y me han llevado a una suerte de silencio reflexión sobre el social que me habita, el equinoccio andino de pueblos grandes y pequeños, de montaña y mar, de ponchos y alpargatas con olor a tiempo, de guardamanos y machetas que rasgan al viento, colectivos humanos con sus valores éticos, morales, religiosos y políticos, con sus esquemas y dogmas, con sus enseñanzas y sus críticas. Casi siempre, el ser tocado me ha significado un monólogo en tono de interpelación, a mi andar, sus pasos y tropiezos con los valores socialmente adquiridos en esta heredad de ideas y sueños de este país, con nombre imaginario.

Al maestro con cariño, del Director inglés James Clavell, protagonizada por Sidney Poitier, primer actor afroamericano en ganar el Oscar, tiene especial significación para mi adolescencia temprana. No solo es el tema: la rebeldía adolescente, la marginalidad y la educación pública con la discriminación y sus prejuicios, los dogmas y la sensibilidad creativa de un maestro afro que inventa nuevas formas y caminos para educar en rebeldía, su lealtad a ese principio y su consecuencia con la adolescencia rebelde. Es también la última película que pude ver en compañía de mi madre. Ella pocos meses después partió, y en mis recuerdos, en el teatro del colegio San Gabriel, la canción final, To Sir with love, tema de la película, su mirada sobre mí, mientras escuchaba en la penumbra de la sala: Those schoolgirl days of telling tales and biting nails are gone.... (Esos días de colegiala de contar cuentos y morderse las uñas se han ido...) Son recuerdos que marcaron desde el cine, mi posterior andar. La canción y la película reivindicaron ese defecto que nunca pude corregir, no era sólo yo, sino también los adolescentes ingleses, quienes teníamos esa práctica de comernos las uñas. Desde esa pantalla grande encontré así los argumentos que podían ayudar a explicar mi forma de ser.

Una década más tarde *The killing* fields del director franco-británico Roland Joffé, volvió a marcar profundamente mi sentir. El título de la película, tomado del macabro descubrimiento de un campo de la muerte

cerca de Phnom Penh, la capital de Camboya, develó al mundo y a mí la militancia por el cambio, un tema poco conocido, invisivilizado por la geopolítica del conflicto armado del sudeste asiático, la tragedia de Camboya en los tiempos del Khmer Rouge, cuando este ejército, brazo armado del PCK (Partido Comunista Khmer) sostenido militar y políticamente por China, llega al poder después de derrotar al gobierno golpista de un general Khmer y su aliado, los Estados Unidos.

No solo es la historia de los periodistas destacados al conflicto, el quión de la película se basa en el reportaje The Death and Life of Dith Pran: A Story of Cambodia (La muerte y vida de DithPran: Una historia de Camboya) del periodista Sydney Schamberg del New York Times. Sino sobre el genocidio que desata el Khmer Rouge, después de la caída de Phnom Penh, la capital. Los procesos sumarios, el desalojo de la ciudad, los campos de reeducación, las aldeas y el escape al horror del exterminio que el periodista local, Dith Pran, protagonista de la historia, lo narra. Es también la ruptura de los credos de juventud, la revolución como equivalencia de cambio y transformación. The killing Fields muestra la revolución como retroceso, la transformación como justificación de la violación de los principios y derechos básicos, como argumento de la mortandad. Cuánto dolor, más de dos millones de muertos significó el infernal laboratorio político del gobierno de los Khmer Rouge, un experimento de revolución apoyado por China y el silencio cómplice de los partidos comunistas del mundo, la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, los Estados Unidos y las grandes potencias y su organización la ONU.

Esta película conmovió profundamente el esqueleto de valores

que sostenían mis inquietudes, introdujo en mi ser otro principio, la crítica como herramienta esencial de la construcción del uno mismo. Tiempo después, quien iba a imaginar, ya en mi temprana vejentud, que el destino me llevaría, a conocer los campos de la muerte, el colegio convertido en cárcel de tortura y muerte, el Tuol Sleng y su vecindario de capital en Phnom Penh. Quién iba a sospechar, que la vida me iba a dar la oportunidad de adentrarme más de cerca en la historia y vida de ese pueblo que sonríe, Camboya, sus construcciones ancestrales, patrimonio de la humanidad y sus vida campesina. Allí pasé algún tiempo de mi existencia junto a la madre de las aquas, el río Mekong y el Tonlé Sap, haciendo documentales, mirando su reconstrucción y también las injusticias y violaciones que persisten y se dan y no terminan a nombre del llamado desarrollo.

Muchas son las películas que me han tocado adentro, el Amante del francés Jean Jacques Annuad, basada en la novela de L'Amant de Marquerite Duras o Novecento de Bernardo Bertolucci. Son muchos los filmes que han nutrido mi conocimiento y han abonado al desafío del conocer y su otra fuente, la memoria. Son algunas obras las que me han conmovido como peregrino de cámara y caminos. Creo que gracias a la evocación que conmueve, el cine, podemos sostener, argumentar y avanzar. En ese sentido pienso que la memoria colectiva se nutre con el cine, con el registro de imágenes, con su lenguaje.

Gracias a este arte, la humanidad puede desechar la memoria del olvido. Somos cine y cineastas los llamados a sostener ese espacio necesario del colectivo, del yo social, la memoria que conmueve, para que, como decía Jorgenrique Adoum, no se repitan las bofetadas de la biografía.

DOSSIER



LOS DIRECTORES EMOCIONALES QUE OSAN VOLAR ALTO, QUE NO TIENEN MIEDO DE SENTIR

Por: Anna Muylaert

En mi infancia acostumbraba mirar muchas películas en ciudades pequeñas durante la época de ferias. En Paraty, donde solía pasar el verano, había el cine del Sr. Pedro, ahí exhibían películas para adultos y dejaban que los niños entráramos a verlas. Entonces, a mis once años de edad, en aquél cine fétido, pude ver películas como Zé do Caixão de José Mojica Marins y pornochanchadas. Verlas fue muy loco y divertido, sin embargo pienso que el olor a orina del cine fue tal vez lo más llamativo de estas experiencias.

De esa época recuerdo también que la película *Titanic* de Jean Negulesco me marcó, la vi cuando era muy pequeña, creo que me ayudó a entender la tragedia de la existencia de lo inexorable y de la muerte. He sufrido mucho a causa de este filme. *The other side of the mountain* de

ROGER CORMAN Presents
FELLIN'S AMARICAN FEDERICO FELLIN

PROMORTER FRANCO CRISTALDI

SANTANES PROMOCO FEDERICO FELLIN

SANTANES PROMOCO FEDERICO FEDERICO FELLIN

SANTANES PROMOCO FEDERICO FEDE

Larry Peerce y *Love Story* de Arthur Hiller me hicieron llorar mucho también, ambos filmes me evocaban una profunda melancolía.

Amarcord de Federico Fellini fue el filme que marcó mi adolescencia y por causa de él es que me convertí en directora de cine. Aquella película me fascinó, me llevó hacia el lugar de la concreción de los sueños y de las cosas grandes que el ser humano po-

día hacer -tanto el transatlántico *Rex* como el propio filme- Es sin duda un hito en mi vida.

Cuando un filme logra tener excelencia en su contenido y en la forma, hasta alcanzar un nivel arquetípico, es ahí cuando se convierte en una referencia de mi universo interior. El ángel exterminador de Luis Buñuel por ejemplo es una película que siempre recuerdo cuando me enfrento a la cotidiana y mezquina cárcel en la que vive la burguesía. También pienso constantemente en los filmes de Kubrick desde The clockwork orange, que recuerdo cuando me encuentro con personas muy inmaduras y arrogantes, hasta Barry Lyndon, que se me viene a la cabeza cuando me encuentro con personas desesperadamente ambiciosas.

Creo que he aprendido mucho con muchos filmes, por eso cuando dirijo los míos quiero hacer al menos algunas escenas en cada filme que tengan un significado emocional fuerte, aquellas serán las escenas-ápice de cada película. Pero por supuesto todo dentro del contexto del guión, pienso en la densidad de las escenas de los maestros y no en las escenas propiamente dichas, porque las películas son nuevas y nunca se sabe con exactitud lo que puede salir de una escena.

Por ejemplo en mi filme *Que horas ela volta?* yo quería alcanzar un estado de gracia con la escena en la que Val está dentro de la piscina, el sentimiento de compasión del que habla Aristóteles, y mis referencias eran tal vez Fellini, tal vez Chaplin, no lo sé, en todo caso directores emocionales que osan volar alto, que no tienen miedo de sentir. Aunque el guión de esa condición, de ese vuelo que está por suceder, a la hora de filmarlo quizás habría ido hacia otro lado.

DOSSIER

MATINÉE EN GUARANDA



Por: Víctor Hrregui

Todas la mañanas cruzaba el parque central camino a la escuela, con las manos en los bolsillos, bien peinado, el rostro entumecido por los vientos helados del Chimborazo y con un fuerte déficit de atención, que por suerte a nadie le importaba.

Al llegar a la esquina lo único que podía sacarme de mis adentros era un espectacular afiche de cine pintado sobre papel empaque y pegado en una cartelera de madera en forma de caballete sobre la vereda. Los rostros surrealistas de los protagonistas me provocaban diferentes emociones que me duraban hasta la matinée del siguiente domingo. Me hubiese encantado conocer al artista de estas obras, del único entretenimiento para un niño de escuela en una melancólica ciudad de los Andes.

Cuando llegaba el domingo, de la mano de mi papá visitábamos la tumba de mis abuelos a quienes nun-



ca conocí, en mi mente solo estaba el afiche con los perfiles desfigurados del elenco y la hora: las 3:00 pm.
Con este problema de atención que arrastro hasta ahora, me es imposible recordar los títulos de las películas.
Mamá servía el enrollado relleno de carne o el pollo asado de los domingos, con mi hermano nos atragantá-

bamos para luego salir corriendo por las calles solitarias, al llegar al teatro casi ya no habían asientos, mi hermano saludaba con cortesía, yo iba atrás con la mirada en el piso por si a alguien se le ocurra saludarme, en ciudades como la mía todos somos conocidos o todos somos primos.

Se apagan las luces del Teatro Nilo, el dueño era un señor Abedrabo, muy amable, de origen "turco" La decoración con pirámides, ríos, faraones y palmeras, era una cosa rara para una ciudad como Guaranda. Se proyectan las primeras imágenes, la gente gritaba emocionada. Siempre eran dos películas, la primera de artes marciales, Bruce Lee el ídolo de todos; la segunda, la más esperada, una comedia romántica mexicana, argentina o española. Durante la exhibición no pestañaba y lograba concentrarme, en el teatro solo se escuchaban susurros por escenas de amor que ponían a todos a suspirar. Yo sufría con un turrón melcochoso que duraba las dos películas.

"Chamburo" el proyeccionista del teatro, era el personaje más conocido en la ciudad, aparte de ser insultado por el público cuando se quemaba un cuadro en pantalla o se olvidaba de cambiar el rollo, también era el fotógrafo de todos los eventos y fiestas de la ciudad.

Al llegar el lunes, en la escuela comentábamos sobre las películas y notabas que todos teníamos sentimientos encontrados entre el karate y el amor. Quizá estos sentimientos marcaron en mi educación sentimental, no sé si para bien o para mal. Hay días que me siento a ver este tipo de películas y vienen a mi memoria los momentos más hermosos de vivir en una ciudad como Guaranda.

Los años pasaron, yo aún añoro el afiche de la matinée del domingo.

LAS PELÍCULAS QUE TRANSMITEN UNA PORCIÓN DE UNIVERSO Y COMPARTEN ALGO ÍNTIMO

Por: María Alché

Nací cuando mi hermana mayor tenía nueve años. Aprendí a mirar las películas que ella veía, que siempre eran para más grandes, y las podíamos ver indistintamente una y otra vez, sin aburrirnos. Tendría alrededor de 7 años cuando descubrí Laberinto (de Jim Henson) y su Magic Dance. Verla me causaba por iqual, terror y fascinación. En ese entonces, había nacido mi hermano, que era un bebé del tamaño del que había raptado el Rey de los Goblings, y esa coincidencia me desesperaba y me fascinaba a la vez. Un momento en particular, me causaba profunda conmoción. Cuando Sarah descubre que ha perdido a su hermano y decide meterse en el laberinto a buscarlo. Para no perderse dibuja una cruz roja con labial en las baldosas del camino. Me acuerdo que todo en esa escena me llamaba la atención: Cómo ella sacaba el roush de su carterita y lo destapaba para escribir, su actitud, su ropa, todo me parecía hermoso. Ella era mi heroína. Pero al instante, cuando yo ya estaba ahí, confiando en su astucia, y en sus planes, aparecía un pequeño monstruito, que daba vueltas las baldosas a su paso, borrando su camino. Creo que en ese momento, pude percibir algo del orden de la



pesadilla y el horror. Quería que ella se de vuelta y lo descubra, que sepa que no iba a poder volver, que estaba perdida en el laberinto. También recuerdo con terror, un momento en que ella se cae a un pozo, y un montón de manos la van agarrando. Muchas veces soñé con esas manos, y con ese pozo. Y David Bowie como el Rey Jareth, era algo increíble, me aterrorizaba cómo acariciaba y bailaba con el bebe y al mismo tiempo quería estar ahí con él, y con mi hermana.

Otra película que vi cien veces en mi niñez fue *Mery Poppins*. Tiene mil

cosas hermosas que yo quería que me pasen en la vida: Llegar volando en un paraguas, sacar de un pequeño bolso un perchero gigantesco, una planta, un espejo, pintarse en el piso de la calle, y meterse en ese paisaje. El momento más hermoso y triste de la película es cuando visitan al Tío Albert, que está elevado con su silla en el techo, muerto de risa. Para estar con él, allá arriba, hay que decir cosas graciosas, reírse, y subir. Arriba, los personajes toman el té y conversan. Cuando quieren bajar, hay que pensar en algo triste, o algo que te haga llorar. Siempre que estoy con amigos y me río a carcajadas, tengo esa sensación de estar elevada en un mundo donde la felicidad es compartida.

Cuando terminé el colegio, un tiempo después, empecé a estudiar cine, y conocí nuevos amigos. Amigos que eran fanáticos del cine. Entre ellos Bruck. No dormía en toda la noche, y se quedaba dibujando, y bajando de internet música y películas hasta que se hacía de día. En esa época yo consumía todo lo que él me pasaba: Desde Yma Sumac, reggaes extraños, hasta cine coreano, animé, japonés, francés, veíamos y escuchábamos de todo. Teníamos especial predilección por las películas de Hal Hartley, de las que sabíamos de memoria varios de sus diálogos. Mi favorita era y sique siendo Trust. El argumento es desopilante, una comedia liviana y melancólica al mismo tiempo. Me gustaba el tono distanciado y extraño, que te hace reír, mientras te va dejando un sabor triste y confuso, que se parecía mucho a todo lo que me pasaba a mi en esa época: No entender, no entender nada.

La película comienza con la hija menor que todavía va al secundario,



discutiendo con su padre al que le pide cinco dólares para salir, él le dice que no, que así vestida parece una prostituta. Discuten. Ella le da una cachetada, y el padre cae al piso, muerto. Su madre se enoja, y la echa de la casa. Ella desesperada se va al colegio, donde le dice a un compañero que está embarazada de él, que van a tener un hijo. El la insulta y la trata mal. Ella deambula perdida y ahí es cuando conoce a Martín (el bello y carismático Martin Donovan, actor fetiche de Harltey), mucho mas grande que ella, también maltratado por su padre, y se encuentran. En un momento, él le propone casamiento, y tienen un diálogo que dice algo así: ¿Era en serio tu oferta de casarte conmigo?/sí/;por qué?/ porque quiero/ ¿no porque me ames o algo así?/ te admiro y te respeto/¿no es amor?/ no, es respeto y admiración, pienso que es mejor que el amor/;cómo?/ cuando la gente se ama hace cosas locas, se mienten, se engañan, se matan (...) /¿confías en mi?/ si confías en mi primero/confío en vos/entonces cásate conmigo/me caso si admitís que admiración y confianza es igual a amor.

Me gustaba mucho esa relación de ellos, la sensación de algo idílico que va a preservarse, y es más gran-



de que el amor, definido por las palabras confianza, respeto y admiración, que quedaron en ese entonces en mí como algo a conquistar de las relaciones.

Mucha de mi educación sentimental se la debo a John Cassavetes, soy amante de él y sus películas. Con él aprendí a aceptar la torpeza, la crudeza, y la brutalidad con la que a veces se revelan los vínculos, y llevar con más naturalidad la locura de los humanos, a permitir todo, a amar la humanidad así como es. Él es un gran filósofo del amor, de las relaciones, alguien que ha observado como

nadie todo eso. Sus películas retratan seres desesperados y verborrágicos, angustiados, celebrando la vida. A veces, en medio de discusiones y enojos, pienso en él, y puedo relativizar, aceptar algo del absurdo de la existencia, ponerle humor a algo dramático, y sobre todo aceptar los estados emocionales, las idas y vueltas, las cosas que nos obsesionan, los deseos de compartir con otros, la desesperación porque nos quieran. Tengo muchas escenas favoritas, pero una que recuerdo siempre es Gena Rowlands al teléfono en Corrientes de amor (Love streams) preguntándole a su ex marido el tema que da título a la película: ¿Jack, me podrías responder una pregunta? ¿Vos creés que el amor es una corriente continua?

Lo que mas retengo de las películas son frases, diálogos y personajes. Me gusta cómo se dicen ciertas cosas, y qué significan en el contexto de la película, por el modo en que una simple frase está interpretada e insertada, por las emociones que la acompañan, por cómo es la imagen, por cómo transmite una porción de universo, y compartirnos algo íntimo, imposible de develar de otro modo. Eso es lo que más me gusta del cine.



ESTIVAL DE CINE LATINOAMERICANO







PROGRAMA CONNOSOTROS EN EL 2017

CINE INTERNACIONAL • CINE ECUATORIANO • CINECLUBES









SALA DE CINE ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO

Información en: gestion.cinematecanacional@gmail.com www.cinematecaecuador.com