25 WATTS

Revista de la Cinemateca de la Casa [illegible]atoriana

08
Año 4
Diciembre 2018

Enseñar cine aquí y ahora: La formación de cine en el Ecuador

Uartes, U de Cuenca, UCSG, USFQ, UDLA, Incine, Arca Luciérnaga, FIC y Mingasocial

El cine según Carlos Pérez Agustí

Cinemateca: nueva gestión, mismos desafíos

Dolce Vita: Varios autores comparten sus miradas sobre el aprendizaje de cine

Reseña de los documentales ecuatorianos estrenados en Los EDOC

Trascámaras de *Mi Tía Nora*,
Izquierda Jorge Prelorán, director; centro Jaime Cuesta, fotografía; y, Blanca Hauser, actriz
(Fotografía trascámaras donada por la producción a la Cinemateca Nacional)

Título original: Mi tía Nora; **Año:** 1983; **Duración:** 90 min; **País:** Argentina-Ecuador; **Dirección:** Jorge Prelorán; **Guión:** Mabel Prelorán; **Música:** Claudio Jácome; **Fotografía:** Jaime Cuesta; **Reparto:** Alejandro Buenaventura, Isabel Casanova, Blanca Hauser, Fausto Jaramillo, Ana María Miranda, Alfonso Naranjo, Guiomar Vega; **Productora:** Coproducción Argentina-Ecuador; Jorge Prelorán; **Género:** Drama.
Sinopsis: Dos mujeres se debaten entre el pasado, con sus tradiciones y aparente seguridad, y el futuro pleno de incertidumbre. La historia se concentra en la tía Nora, mujer de mediana edad, aún soltera y todavía bajo la sobreprotección de su madre. Privada de cualquier figura paternal, Beatriz se pone cercana a la tía Nora, pero el resto de sus parientes, ricos y egoístas, prefieren no hacer caso de la mujer pobre, quien debido a problemas mentales, termina internada en una institución. Beatriz deberá enfrentar una terrible encrucijada, que la llevará a tomar una tajante decisión. (Fuente: FILM AFFINITY)

25 WATTS

Revista de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Revista25Watts

No. 8 – Año 4
Diciembre 2018

Camilo Restrepo Guzmán
Presidente Nacional CCE

Diego Coral López
Director de la Cinemateca

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

Colaboran en este número:
Janio Allauca, Francisco Álvarez, Sandino Burbano, Christian Espinoza Parra, Javier Izquierdo, Alexandra Mora, Cristina Moreno, Paula Parrini, Lisandra Rivera, Eduardo Varas, Melina Wazhima, Patricia Yallico, Gabriel Zhiminaicela.

Imagen de Portada:
Isabel Casanova y Blanca Hauser, protagonistas de *Mi tía Nora* de Jorge Prelorán

Comité Editorial:
Diego Coral López, Javier Izquierdo e Isabel Carrasco.

Dirección de Publicaciones de la CCE

Flor de Té Chiriboga
Corrección de Estilo

Santiago Ávila S.
Diseño y diagramación

Impresión:
Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión
Cinemateca Nacional - CCE
Avs. 6 de Diciembre N16-224 y Patria
Telf: 2 565808 Ext. 113
gestion.cinematecanacional@gmail.com
www.casadelacultura.gob.ec
www.cinematecaecuador.com

Quito - Ecuador

Editorial

PROCESOS, FORMACIÓN E HISTORIA

Quizás lo más difícil de cualquier proceso, sea este administrativo, creativo o cotidiano, es tener la voluntad y energía para sostenerlo. Los impulsos iniciales vienen siempre acompañados de pasión y entusiasmo; emociones que, por su misma naturaleza, son efímeras. El paso del tiempo revela la magnitud de lo emprendido, y ya sin el frenesí del arranque, lo que queda es tan solo la voluntad de trabajar. Así, árido, con la ilusión –o certeza- de que en algún lugar de la rutina habita aún ese territorio que sembramos de esperanza.

25 Watts, revista especializada en cine que la Casa de la Cultura Ecuatoriana y su Cinemateca Nacional 'Ulises Estrella' publica desde 2013, es un reflejo de esta voluntad de trabajo, una que inició desde la fundación de la Cinemateca, en 1981, cumpliendo la triple misión de preservar el patrimonio fílmico, programar cine independiente, y ser un espacio de formación de público. Nuestra revista es heredera de icónicos emprendimientos editoriales sobre cine publicados por la Cinemateca de la Casa de la Cultura: *Revista Cine Ojo* (Estrella, 1981-1982); *Historia del cine ecuatoriano: Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador* (Vásquez, Cornejo, Granda, Serrano, Gudiño, 1987); Cine Silente en Ecuador (Granda, 1995); *Cuadernos de Cinemateca* (León, 2000-2002); *Afiches de Cine Ecuatoriano* (Dillon, 2013); entre otros. Continuar esta labor de difusión y pensamiento a pesar de enormes dificultades presupuestarias y burocráticas se ha constituido en una marca de la Cinemateca Nacional, y nos preciamos de ello, porque evidencia tanto la pasión en la que se funda su accionar, como el trabajo diario con el que sostiene este proceso indispensable para el cine y cultura del país.

¡Es así que, finalmente, la 8va edición de *25 Watts* llega a sus manos! Una edición que profundiza en un tema que también revela las complejidades de la dialéctica entre pasión y proceso: la educación de cine. ¿Cómo se han construido los procesos pedagógicos, formales e informales, en torno al arte cinematográfico en todo el país? ¿Qué miradas institucionales / estéticas / políticas se visibilizan? ¿Qué perspectivas hay con la gran cantidad de graduados de escuelas de cine en la situación laboral actual del país?

Es muy grato para nosotros compartir estas reflexiones , y les invitamos a ser parte de este diálogo.

Diego Coral López
Director de la Cinemateca Nacional 'Ulises Estrella' de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

ÍNDICE

Review Mirror

***La muerte de un burócrata:* ¿reírnos para no llorar?** 6

Por Lisandra I. Rivera Ramírez

El cine según Carlos Pérez Agusti 10

Por Christian Espinoza Parra y Gabriel Zhiminaicela

Conversación con Amanda Cumandá Trujillo 16

Happy Together

El trabajo de preparar cineastas: un vistazo al pensamiento y experiencia de algunas escuelas y carreras de cine del país 20

Por Eduardo Varas

Cinemateca tras cámaras

Cinemateca Nacional. Nueva gestión, mismos empeños 46

Por Diego Coral López

Dolce Vita

Red de formadores en Cine 54

Del cine en las estepas del tiempo 56

Los niños y el cine: una mirada, un arte y un arma 58

¿Qué nos falta en la formación de cine que recibimos? 60

Pantallas de obsidiana, tres notas sobre la cinefilia como aprendizaje cinematográfico 62

El cine como resistencia 64

Tecnología y cine, desde y para siempre 66

Reseñas

El libro de cine en el Ecuador 70

Por Javier Izquierdo

Los documentales ecuatorianos en los EDOC (Encuentros del otro Cine) 72

Por Javier Izquierdo

Nota de la Editora

ENSEÑAR CINE AQUÍ Y AHORA

Luego de algunos meses de pausa regresa una nueva entrega de 25Watts, para este octavo número abordamos la temática de la enseñanza de cine en el país y sus distintas especificidades: desde las carreras de cine en Universidades e Institutos hasta la práctica como método de aprendizaje.

Este tema tiene una urgencia especial en la actualidad, ya que por un lado la oferta de enseñanza (pública, privada y comunitaria) se expande y diversifica, mientras que por otro el sector del cine enfrenta una compleja y alarmante situación: un gigante retroceso ante la posible fusión entre el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA) con el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades. ¿Cuál es el presente y futuro laboral de los estudiantes de cine? ¿Se respetará la legalidad vigente de la LOC (Ley Orgánica de Cultura)? ¿Cuál es el rol de las Universidades e Institutos que ofertan la enseñanza del cine frente a esta incertidumbre?

Para este número conversamos con Carlos Pérez Agusti, docente y cineasta, cuya pasión por el cine, tanto en el aula, como en la elaboración de sus películas, ha sido transmitida a algunas generaciones de estudiantes en Cuenca.

También inauguramos una nueva sección llamada *Reseñas*, en esta ocasión con un repaso a las últimas publicaciones de cine publicadas en el país, así como una lectura crítica que recoge los nueve documentales nacionales estrenados en la última edición del Festival EDOC.

Isabel Carrasco Escobar

FOTOGRAMA

Fotograma de *Dos ángeles y medio* de Demetrio Aguilera Malta

Foto: Naia Andrade

La muerte de un burócrata: ¿reírnos para no llorar?

Por Lisandra I. Rivera Ramírez

La muerte de un burócrata, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea

Es sin duda la burocracia tropical una de las más simpáticas. Lo digo por experiencia propia. He vivido situaciones particularmente absurdas en el Caribe. Felizmente Tomás Gutiérrez Alea lo confirma con su película *La muerte de un burócrata*. Leí en alguna sinopsis resumida que la película era "una sátira social que disfruta denunciando un viejo mal, sus consecuencias y derivaciones." ¿Un viejo mal?

Ya sabemos que la administración pública tiene su fama mundial. La burocracia parece ser un tema con tintes negativos en todos lados. La espera de un *visto bueno* puede alterar nuestros nervios y tal vez nuestros límites y es que por lo general en la burocracia nadie asume la responsabilidad.

La muerte de un burócrata trata sobre los malabares por los que el protagonista Juanchín (Salvador Wood) tiene que atravesar tras la muerte de su tío Paco, quien al ser enterrado con su carnet laboral por ser un "obrero ejemplar", descubre que sin dicho documento no puede realizar los trámites correspondientes para que su tía pueda cobrar su pensión de viuda.

Gutiérrez Alea, en una especie de mezcla de neorrealismo italiano (estudió cine en Roma en los años 50) y de humor tropical, realiza una comedia negra que tiene mucho de tragicomedia. El paso de Juanchín por una serie de situaciones durante el trajín de sus trámites con la burocracia para conseguir su cometido es cómico, ridículo y lleno de alusiones. Usuarios y burócratas quedamos fielmente retratados.

Ya sabemos que la administración pública tiene su fama mundial. La burocracia parece ser un tema con tintes negativos en todos lados. La espera de un visto bueno puede alterar nuestros nervios y tal vez nuestros límites y es que por lo general en la burocracia nadie asume la responsabilidad.

La película está construida por una tensión sostenida magistralmente y por el gran número de detalles simbólicos que contiene: El tío Paco era un obrero de una fábrica de bustos de José Martí, uno de los símbolos de la revolución ¡Una fábrica y no un taller de escultura!

En ese universo, la verdadera hazaña de Juanchín, a pesar de todo lo absurdo que le sucede, es su intento por lograr este papeleo sin un "padrino." Si bien el protagonista lucha para mantenerse limpio, cede a la presión y chantaje de su tía y vulnera su dignidad pidiendo ayuda a su jefe. Aquí comienza la debacle de Juanchín. Paralelamente, en la película, comienza a cuajar la campaña publicitaria revolucionaria que desarrolla la oficina en la que trabaja y que culmina con el slogan: "Muerte a la burocracia" en una pretensión de enterrar a la "vieja" burocracia en un ambiente que retrata a la nueva.

Esta comedia de Gutiérrez Alea es un clásico muy especial para nosotros los latinoamericanos. Y es que uno se siente sumamente identificado con el gran letrero que lee "*1er lugar en torneo de Ping Pong*" (que bien podría ser "1er lugar del torneo de 40") que cuelga en una de las oficinas administrativas por donde transita Juanchín. O con la secuencia

de créditos iniciales de la película la que contiene un lenguaje que nos es demasiado familiar: *RESOLUCIÓN No. 4-3, la que "por cuanto"* permite la exhibición del filme, todo ello salvaguardado con el gran sello que lee: EXENTA, es decir, libre, desembarazado de cargas, obligaciones, culpas, etc. *La muerte de un burócrata* se estrenó hace poco más de 50 años y tuvo su origen en una "venganza poética" como lo llamaron algunos, ya que Gutiérrez Alea sostuvo que esta película surgió de la frustración que le provocó una experiencia personal con la burocracia. Confieso que me resultó tan divertido el comentario de Gutiérrez Alea en una entrevista sobre su película como la misma película: "El efecto positivo del filme está en que brinda apoyo moral a las víctimas del burocratismo". ¡Imagino el tono de ese comentario!

Por otro lado hacer una película de humor en los tiempos revolucionarios no era un dato menor, pues Gutiérrez Alea estuvo siempre comprometido con la idea de que el cine era una acción cultural revolucionaria. Fue fundador del ICAIC y parte de los cineastas que borboteaban en la gran caldera de la generación a fines de los años 60s que formó parte activa de la movida latinoamericana que endosaba el llamado *Tercer Cine*. Este manifiesto promulgaba la lucha contra el imperialismo y la recuperación de la identidad nacional. Además rechazaba los puntos de vista de los denominados primer y segundo cine (el cine capitalista de Hollywood y el cine de autor europeo) y consideraba al director como miembro de un colectivo capaz de presentar diversas realidades y convocar a las masas para inspirar el activismo revolucionario[1]*"...la necesidad de un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar..."*.

La muerte de un burócrata presenta situaciones aparentemente banales que encierran una elegante demanda de autocrítica y de reinvención. Aplicable al presente, pues siempre debemos cuestionarnos para poder reinventarnos. Por ejemplo me pregunto ¿es posible hacer cine sin contar con el apoyo del Estado?

Sabemos que cada película es un prototipo y su realización obedece casi siempre a unas características particulares y únicas que dan cuenta del tiempo en que se la piensa y en que se la realiza.

Es cierto que a veces es mejor reír para no llorar ante el largo y complejo proceso de la realización de una película hoy en día. Productores y directores tenemos que enfrentar una lógica de procedimientos administrativos (por lo tanto burocráticos) en su mayoría engorrosos: cxomplejas postulaciones a fondos, firma de acuerdos, contratos, cumplimiento de leyes, planes e informes financieros, etc. Son procedimientos comunes y corrientes en el campo de juego en donde se mueve la realización cinematográfica. Sin embargo para que esto suceda las nuevas generaciones de cineastas, sean productores o directores, deben formarse profesionalmente para entrar y jugar competentemente y sin miedo dentro del sistema u optar por quedar fuera de éste *sin victimismo*. Se puede optar por hacer cine estando al margen de todo esto, sin duda, por supuesto que sí.

Lo que nunca hay que olvidar es que nuestro verdadero rol a la hora de hacer cine está en la apuesta y propuesta artística. Este es el *desafío* que nos es menos evidente, pero que sabemos que es el más importante. Así lo demuestra *La muerte de un burócrata*.

Fotograma de la película "La muerte de un burócrata"

1 *Sobre el Manifiesto "Por un Cine Imperfecto"* de Julio García Espinosa y las Teorías Cinematográficas de Grissel M. García Ferrer.

La ficción es una forma de explicar la realidad. Filmar es otra forma de escribir la historia

Por Christian Espinoza Parra y Gabriel Zhiminaicela

Carlos Pérez Agusti es el cultor de la cinematografía azuaya. Su labor como docente y crítico corrobora la inexcusable tarea del artista comprometido con su tiempo, y también es, por supuesto, un estudioso de la cultura latinoamericana y el creador de un universo desgarrado entre la esperanza de la aurora y el abismo cruento de látigos ensangrentados, fruto de los avatares de las gestas de nuestras gentes. A continuación una entrevista en la que conversamos sobre su cine, su mirada sobre las adaptaciones literarias en su obra y el legado de su generación a la enseñanza de cine en la ciudad de Cuenca.

P: Cuando nace en Madrid en 1942 Franco está en el poder desde hace seis años. ¿De qué manera la dictadura afecta y determina su infancia, su primera juventud y sus estudios?

R: La dictadura de Franco en aquella época tenía efectos totalmente negativos sobre la cultura y sobre la producción artística. No eran autorizadas ni ayudadas en sus producciones más que obras adictas al régimen. Vivíamos en una época de una censura casi absoluta. Recuerdo mi época de estudiante universitario -por temor a la intervención de organismos oficiales del gobierno- uno tenía que limitar sus deseos, sus inquietudes y sus expresiones culturales o políticas. Con mis amigos estudiantes de la universidad teníamos mucho cuidado ante quien manifestábamos nuestras opiniones. Prácticamente no pude leer a autores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre y toda esa pléyade de escritores existencialistas hasta que llego

Carlos Pérez Agusti

a Cuenca. Aquí tuve una libertad inmensa para leer aquello que quería y ver películas prohibidas en España como *El silencio* de Bergman, *El último tango en París* y *La luna* de Bertolucci. Tuve la fortuna de verlas en ese teatrillo mágico, fantástico, casi infantil como era el Candilejas.

P: En su arribo al Ecuador en 1966 descubre también la literatura latinoamericana...

R: Me enfrento con la literatura fascinante del boom latinoamericano, pues el que venía de Europa veía su literatura anquilosada, falta de vida, tal vez por los regímenes dictatoriales o de censura como el de España, pero cuando llego a Ecuador la sensación de libertad corrobora la libertad con que se escribía esa literatura. Fue un descubrimiento fantástico García Márquez, Vargas Llosa, ese realismo mágico...

P: En Ecuador trabaja en la edición de libros para la editorial LNS. ¿Cómo se produce su acercamiento al cine una vez en Cuenca?

R: La Universidad de Cuenca en 1966 pide a Madrid un profesor de literatura para su Facultad de Filosofía y Letras. Desde mi ciudad envían tres carpetas. Puse en mi currículum: *"Experiencias cinematográficas en la Escuela Provincial de Cinematografía de Oviedo"*. Después me contó el Decano de la Facultad, Dr. Alejandro Serrano Aguilar, que escogieron mi carpeta pese a mi juventud, tenía 24 años, por mis estudios cinematográficos. Estaba en el Consejo Directivo Efraín Jara Idrovo y Claudio Malo, ellos dijeron: *"Esto interesa para Cuenca."*

P: En la presentación al guión literario de La última erranza, usted escribe que Alfonso Carrasco los enfrentó al problema de las limitaciones tecnológicas y a aceptar el reto de que los países latinoamericanos son consumidores antes que productores de filmes. ¿Cómo se enfrentó a la escasez de recursos técnicos desde el Taller de Cine de la Universidad de Cuenca?

Siempre digo que lo que yo he hecho por el cine es lo que hemos hecho, el cine es un esfuerzo colectivo, y quiero rendir homenaje a todos mis compañeros que nunca tuvieron una compensación económica para con su enorme generosidad.

R: Como en todos los tiempos pioneros, cuyo cine se remonta más allá de cien años, se sustituía la falta de recursos con una voluntad artística, creativa, con imaginación, con inventiva. El Decano de la Facultad de Filosofía en aquella época, Alfonso Carrasco Vintimilla, confió en un pequeño grupo de profesores, estudiantes y gente de la cultura cuencana para iniciar lo que yo llamo *"La aventura romántica del cine"*. Formé un grupo unido por el amor a la cultura, y el amor al cine. Con Iván Petroff, Alfonso Carrasco, José Neira Muñoz -el protagonista de *Arcilla indócil* que ya falleció-, sustituíamos la carencia casi absoluta de recursos. Era el cine analógico, filmaciones en VHS. Siempre digo que lo que yo he hecho por el cine es lo que hemos hecho, el cine es un esfuerzo colectivo, y quiero rendir homenaje a todos mis compañeros que nunca tuvieron una compensación económica para con su enorme generosidad. Esos esfuerzos férreos de los cuencanos permitieron arrancar el Taller de Cine con *Arcilla indócil*.

P: Arcilla indócil (1983) basada en el relato homónimo de Arturo Montesinos Malo, se convierte en su primer largometraje y la primera película de ficción cuencana. ¿Cómo surge la necesidad de adaptar la literatura al cine?

R: Alguien decía que para adaptar una novela hay que violentarla, porque si la lectura cinematográfica que usted ofrece es de la lectura literaria, no aporta absolutamente nada. Interesa la nueva mirada, la nueva lectura. Nosotros abordamos la tarea del taller de cine basados en obras de la literatura ecuatoriana. ¿Por qué razones? Primero, un déficit de guionistas en el cine ecuatoriano y tal vez, de alguna forma, persista ese problema, uno de los grandes problemas de las cinematografías un tanto dependientes, no muy desarrolladas. Segundo, nuestro propósito era aprovechar las imágenes para difundir la literatura nacional. Le puedo asegurar que Arturo Montesinos Malo era injustamente un autor olvidado,

incluso casi en su propia tierra. El cine recupera, de cierto modo, a ese escritor después muy apreciado. Prácticamente nacimos con esos dos objetivos de integrar y formar la semilla de un posible cine cuencano para contribuir al cine ecuatoriano y difundir esa gran literatura. *Cabeza de gallo* no era de las obras más conocidas de César Dávila Andrade, hoy usted oye *Cabeza de gallo* como uno de sus relatos más logrados, o *La última erranza*, de Joaquín Gallegos Lara también poco conocida.

P: Arcilla indócil toma de la obra de Montesinos Malo el enmarañamiento de una situación cotidiana y pone de manifiesto la imposibilidad del idilio entre un intelectual y su joven ama de llaves. ¿Cómo mira esta película con la distancia del tiempo?

R: Es efectivamente una película intimista. Comienzo haciendo cine ecuatoriano en el auge de la literatura comprometida, del realismo social. De alguna manera, la realidad que registra *Arcilla indócil* es la del auge del sombrero de paja toquilla y todos los efectos de una sociedad determinada por ese motivo. Era imposible en aquella época ir a pueblos rurales y campesinos, poner la cámara en marcha y no registrar y denunciar condiciones de vida totalmente inaceptables, así que el compromiso social, además de la línea intimista que sugiere, constituía una de nuestras metas. Tal vez hoy, el término de escritor comprometido esté un poco desacreditado y el cine comprometido también. Es algo que hay que recuperar al ver las desigualdades abrumadoras con que nuestra sociedad se desenvuelve, pero ¿qué aporta *Arcilla indócil* en la línea intimista? quisimos aportar una línea poco tocada en el cine ecuatoriano de esa época. La película sucede a través de la relación de intimidad que hay entre Don Francisco y Soledad, aislada en el aspecto afectivo y social. Las clases sociales estaban tan marcadas que resultaba una intrusión la del personaje femenino en la casa de un aristócrata. Es un gran acierto de la novela de Arturo Montesinos Malo las distintas perspectivas: cómo lo ve la tendera, cómo lo ve el vendedor de telas, cómo lo ve el propio Don Francisco, cómo la ve a Soledad la periodista que viene a hacer la entrevista, por tanto, las múltiples perspectivas están condicionadas por realidades sociales de aquella época, la hostilidad hacia la forastera, la arribista que pretende entablar relación con el aristócrata y escalar posiciones. Todo ese mundo social está presente en la película.

Fotograma de *Cabeza de gallo*

Nosotros abordamos la tarea del taller de cine basados en obras de la literatura ecuatoriana. ¿Por qué razones? Primero, un déficit de guionistas en el cine ecuatoriano y tal vez, de alguna forma, persista ese problema, uno de los grandes problemas de las cinematografías un tanto dependientes, no muy desarrolladas. Segundo, nuestro propósito era aprovechar las imágenes para difundir la literatura nacional.

P: Aparte del sentido social, hay otro en la frase de Glauber Rocha al inicio de su siguiente película La última erranza? "El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva es revolucionaria."

R: *La última erranza* finaliza con el personaje, un judío errante, recibido con hostilidad, con violencia por ser diferente. Los campesinos rodean al protagonista -interpretado por Felipe Vega de la Cuadra- en la plaza de un pueblo serrano y lo apedrean. Eso sí, jamás el espectador debe dar un juicio despectivo de la violencia rural o campesina motivada por las condiciones sociales. En situaciones límites de pobreza, la manipulación de los grupos de poder concentrados en el cura hacia el campesinado hace que estos liquiden al judío identificado con los débiles y los necesitados. En esta película re direcciono mi actividad cinematográfica por una línea más social y comprometida sin descuidar el arte ni la cinematografía.

E: Cabeza de gallo, estrenada en 1989 en el teatro Carlos Cueva Tamariz, registró una asombrosa asistencia de mil personas. Había un público ávido de cine local. ¿Cómo pasó del universo metafísico de Dávila Andrade al realismo social cinematográfico?

R: Mil personas vieron aquella producción artesanal, una producción con grandes deterioros técnicos, con grandes problemas incluso artísticos. En realidad es el público cuencano el gran responsable de que no hallamos caído en ningún momento en la trampa del desaliento: no tenemos recursos, pero el público cuencano siempre que veía una producción de su comarca, de sus gentes mostraba un respaldo ejemplar.

Cabeza de gallo plantea el problema de la adaptación. Seguro aquellos que hayan leído el cuento de Dávila Andrade se preguntan: *"¿qué queda del cuento de Dávila Andrade en la película?"* Dos cosas a nivel de anécdota: el incendio de la iglesia y la costumbre del juego del gallo pitina. Todo lo que tiene de metafísico y místico su libro y su poesía no lo hemos registrado, por eso cuando me dijeron: *"Oiga esto no es César Dávila Andrade"*, yo les indiqué los títulos de crédito: *"Una idea tomada del relato del mismo nombre de César Dávila Andrade."* Una idea, no es adaptación libre, no es adaptación fiel, una idea que me sirvió de símbolo del gallo enterrado y después en libertad, de la necesidad de liberar las estructuras dominantes, las estructuras de poder, las estructuras sociales. El poder del cura, del teniente político eran realidades de aquella época, no eran panfletarias ni demagógicas, y tanto en *La última erranza* como en *Cabeza de gallo* además de reflejar o reconstruir determinadas realidades sociales, la estética, el lenguaje que queríamos ir adquiriendo poco a poco es también patente y uno de los grandes objetivos. Lo que le falta al cine ecuatoriano son tradiciones de escritura cinematográfica, claro que las herramientas tecnológicas son imprescindibles en este tiempo, nadie lo va a desconocer, pero haría mal el joven cineasta ecuatoriano si se dejara seducir por esas herramientas tecnológicas en vez de transitar y adquirir esas tradiciones de escritura cinematográfica que faltan.

Le puedo indicar que la cultura puede ser mundial o cosmopolita, el público puede ser mundial o cosmopolita pero el mensaje de una película, de un director a sus espectadores debe estar afincada en sus raíces y en sus tradiciones para después universalizar el mensaje...

P: Su amigo, el Dr. Segundo Narváez nos contó que Cabeza de gallo echa también raíces en uno de los juicios que él tuvo en Cañar, cuando un hacendado asesinó a un líder campesino y mandó a las autoridades a que expulsarán a las gentes de las tierras que por años habían trabajado. ¿Cree que es indispensable para realizar ficción partir de una imagen primigenia de una experiencia vital como la de su amigo?

R: Le puedo indicar que la cultura puede ser mundial o cosmopolita, el público puede ser mundial o cosmopolita pero el mensaje de una película, de un director a sus espectadores debe estar afincada en sus raíces y en sus tradiciones para después universalizar el mensaje, así que toda esta problemática sobre las estructuras sociales ecuatorianas de aquellos años debe ser el punto de partida, porque el cosmopolitismo es tan gris a fuerza de no parecerse a nada. Los jóvenes cineastas ecuatorianos deben partir de sus vivencias para fomentar el punto de origen de sus raíces y tradiciones plenamente nacionales y ecuatorianas.

P: De entre todos sus personajes el teniente político resulta el más complejo porque en sus posteriores películas como Tahual (1990) y El éxodo de Yangana (1996) los empresarios corruptos buscan el lucro, el dinero, el teniente político va más allá,

está llevado por una convicción no solamente de poder sino de grandeza, la del hombre que trata de provocar una inflexión en la historia…

R: Los roles van cambiándose cuando el autoritarismo se queda sin poder, por eso el capataz al ser arrastrado dice: *"Yo soy uno de ustedes"*. El personaje interpretado por Segundo Narváez es un campesino de origen elevado a la categoría de capataz, entonces el intercambio de roles se presenta. Me alegro que sugiera eso porque me da la idea de que mis personajes en las películas pese a ese contenido social, a veces esquemático han mantenido su humanidad, evolucionando, yendo a los orígenes del ser humano.

P: ¿Cree que en un mundo donde la brecha que separa la felicidad del dolor es demasiado pequeña, solo hay espacio para ir contra el mundo?

R: La ficción es una forma de explicar la realidad. Filmar es otra forma de escribir la historia. El mundo cotidiano y las pequeñas cosas son revolucionarias en el cine, y recuperar la vida sencilla, la vida cotidiana de esas gentes. No hay cosa más revolucionaria que ir a ese mundo cotidiano, sencillo. Esa es la auténtica revolución a nivel humano.

P: En El éxodo de Yangana y Tahual se percibe la unión del ser humano con su tierra, la cual, en un inicio vive armónica hasta que agentes foráneos se encargan de alterar el orden. ¿Ante la justicia al servicio del poder le parece que nada más queda una justicia natural?

R: Podemos remontarnos a Kafka y sus reflexiones sobre el poder y la justicia, la ley en busca de un culpable que no puede subsistir sin él. En esa línea puede entenderse un poco mi cine, sin embargo, estamos muy lejos de eso porque al protagonista de *El proceso*, por ejemplo, le basta con sentirse culpable y no importa de qué. Para la ley, para que la justicia funcione siempre tiene que encarnarse en las víctimas. Es como si la ley se personificara y cobrase vida, de ahí los equívocos del poder y la justicia que impregnan mis películas.

P: El cine aun hoy es visto como un vástago de las otras artes. ¿La especificidad del cinematógrafo como lo pensaba Tarkovsky se encuentra en el fluir del tiempo y su capacidad para expresar la realidad de la vida?

R: Qué tiene el cine que no tengan otras artes para buscar lo propio, esa fugacidad con que pasan 24 imágenes por segundo, para que haya movimiento, esa fragmentación del espacio como saben ustedes para poder filmar: quiero un primer plano, un plano general. La sensación de una temporalidad que no es capaz de ser registrada, pese a que hay una literatura cinematográfica, pese que a que hay cruce entre todos los lenguajes artísticos, hoy día. No puede hablarse con la pureza de ninguno de ellos, tal vez, como decía Buñuel: *"El cine es una fábrica de sueños a nivel onírico."*

La otra vez le quería explicar a un nieto mío de 5 años las imágenes que se ven en pantalla, esas imágenes no son presente aquí, no hay un barco, no hay esa casa, no hay esa silla, están en la pantalla, están en la pared pero son reales. Existe un barco, existen unos aviones, en fin no sabía yo cómo explicarle lo que era el cine. A lo que él me dijo: *"¡Ah como cuando sueño dormido!"* Y ¡oiga! se acabó el problema metodológico y pedagógico, pues yo le dije: *"También se sueña despierto."* Esa capacidad nos da el cine.

P: ¿Por qué sigue siendo importante hacer cine acá?

R: Me voy a remitir nuevamente a Luis Buñuel: el cine es el ojo de la libertad, y cuando el ser humano pueda encontrarse con esa mirada que no logra aún tenerla por la conformidad del público y por la imposición del cine comercial, el día que nos podamos liberar de esa mirada del espectador que se seduce por basura cinematográfica, el día que se logre dar eso el mundo estallará. El cine algún día logrará en el mundo esos efectos que decía Buñuel. Es por eso que hay que volver la mirada a uno y a lo suyo, a las realidades, tradiciones e identidades propias.

P: Su cine nos da la certeza de que la voluntad de hacer cine es más importante y que se puede aprender haciendo… ¿ Qué le dice a quienes están estudiando cine?

R: De los esfuerzos pioneros que hicimos nosotros, nuestra gratificación es ver a jóvenes hoy día que gracias a esos esfuerzos incipientes e imperfectos han generado una pasión viva por el cine, y decirles a los jóvenes que no se dejen seducir por lo espectacular, afortunadamente tengo fe porque detrás de la cámara siempre está el ser humano, y el hecho de que detrás de esas tecnologías esté un ser de carne y hueso nos permite ver el futuro del cine. Hoy se habla de la muerte del cine. Hay un cortometraje escalofriante en donde se queman a diario 800 películas en celuloide después de proyectarlas y 250 mil películas anuales que producen un combustible nuevo a dos dólares el kilo con el que se hacen peinillas, carpetitas, lápices y otras cosas hasta que se agote toda la cinemateca de la humanidad. Bien, frente a esa posible muerte del cine les recuerdo las palabras de André Malraux*: el cine es un mundo pasional, el cine que siempre se nos dice, se nos anuncia que va a desaparecer, pues el cine es como el sol vuelve a salir al día siguiente*. Esas palabras me han acompañado toda la vida.

A través de hacer cine las comunidades han revalorizado lo popular, sus identidades, su lengua originaria

Mingasocial es un colectivo que trabaja desde hace más de 16 años en propuestas culturales y de formación audiovisual para el norte del país. Entre sus proyectos emblemáticos están el extinto *Festival de Cine Alternativo y Comunitario "La Imagen de los Pueblos"* que tuvo nueve ediciones y proyectó cientos de películas en varias provincias al norte del país.

El otro proyecto es la *Escuela de Cine y Comunicación Comunitaria y Popular*. Mantener esta apuesta por la formación audiovisual en comunidades que no tienen acceso a la formación en artes no ha sido tarea sencilla, sin embargo su ímpetu no ha decaído y continúan trabajando para que las comunidades encuentren en el cine y el audiovisual una manera efectiva de expresarse. En la entrevista a continuación charlamos sobre estos temas con Amanda Cumandá Trujillo, socia cofundadora de este proyecto.

Amanda Cumandá Trujillo

P: Háblanos sobre el proyecto Mingasocial y el contexto en el que surge

R: Al inicio trabajamos en proyectos de comunicación como páginas webs, noticias institucionales, fotografías, etc. En el 2004, después de hacer un trabajo de animación fotográfica llamado *La resistencia del maíz* comprendimos que el audiovisual y el cine son una herramienta muy importante para al fortalecimiento de los movimientos sociales. Entonces empezamos a hacer varias actividades como muestras, festivales, talleres, cortos y películas documentales para aportar a la memoria, la identidad y la historia de los territorios.

P: En la propuesta de Escuela de Cine y Comunicación hay un fuerte énfasis en lo comunitario, háblanos sobre este concepto y su aplicación en la enseñanza de cine.

R: El cine y audiovisual comunitario se inscribe en un proyecto colectivo en todos los procesos, desde la socialización del proyecto, al identificar qué territorio tiene iniciativas audiovisuales, hasta en las propuestas que deben salir desde la propia comunidad. El cine comunitario es una nueva manera de construir miradas colectivas.

En la práctica hacemos reuniones con las comunidades para reflexionar sobre el significado de hacer audiovisual y de ver cine. Para nosotros el cine comunitario es como un laboratorio de expresión social, de construcción colectiva de conocimientos. En el cine comunitario la lógica es que todos los talleristas aprendan de todo y que según sus aptitudes puedan ver qué rol podrían ejercer en una filmación. El fin es que la película sea construida entre todos.

P: En el pasado Festival EDOC el cineasta Joshi Espinosa, co director del documental Huahua, manifestó lo siguiente: "Para mí no existe el cine indígena ni el cine montubio. Existe el cine. Nosotros no quisimos aplicar a los fondos concursables para comunidades y pueblos indígenas porque siento que eso es auto discriminación" ¿Qué opinas de esta postura frente a un 'aparente` logro de los pueblos y nacionalidades al tener una categoría exclusiva en los fondos concursables de cine?

R: Como cineastas comunitarios, en el 2014, participamos en el debate sobre la creación de la categoría destinada al cine de los pueblos y las nacionalidades. En esa época existía la categoría de *producción audiovisual comunitaria* en los concursos del entonces CNCine y se le cambió el nombre a *producción audiovisual intercultural*, que incluyó al cine comunitario y al cine indígena. Sin embargo, esta categoría tuvo una serie de problemas como la falta de participación y proyectos con varias deficiencias en sus propuestas cinematográficas, el resultado fue que

varias modalidades fueron declaradas desiertas por los jurados. Alrededor de 70 mil dólares no se entregaron. La respuesta institucional al interior del CNCine fue destinar esos recursos a procesos de formación para las personas que perdieron el concurso.

En ese contexto surge la categoría del fondo llamado *pueblos y nacionalidades*, desde mi punto de vista su creación fue el resultado de una confusión al interior del CNCine, que pensó que el cine comunitario es igual a cine indígena. En este sentido nos parece muy importante que para la siguiente convocatoria de fondos concursables del ahora ICCA, se analice nuevamente esta categoría y se incluya un diálogo más amplio.

P: En el país es complejo mantener espacios culturales, y más todavía en provincia, háblanos sobre la sustentabilidad del proyecto Mingasocial.

R: En el país existen muy pocas garantías de que un espacio de cine comunitario y gestión cultural independiente se sostenga, vivimos este sistema que es un tanto suicida con todo proyecto cultural, nos confinan a la miseria y al empobrecimiento. Las políticas culturales que existen, no se aplican, hay una desconexión de los representantes de la cultura con la ciudadanía, no se gestiona política pública local dirigida a los sectores culturales como el cine y un largo y penoso etc.

Mingasocial se ha sostenido en el tiempo a partir de haber ganado varias veces los fondos concursables del ICCA y el Ministerio de Cultura, así hemos podido producir películas documentales, abrir procesos formativos como los laboratorios de cine comunitario y el Festival de Cine La Imagen de los Pueblos que llegó a la novena edición, también nos hemos financiado haciendo trabajos para organizaciones e instituciones.

P: La enseñanza o formación en cine suele tener varios impactos en los lugares en los que surge y en las comunidades que los habitan. ¿Cuáles piensas que son esos impactos en el caso de Mingasocial?

R: Hay impactos y enseñanzas diversas. El primero es el haber logrado desmitificar que el cine es un arte exclusiva de las élites. Con las nuevas tecnologías y con cosas para decir, el cine lo puede hacer la comunidad, el joven, la estudiante o la vecina. Otra enseñanza es que el cine no es solo de un autor, sino que puede ser colectivo, comunitario, que es posible coordinar y trabajar en un proyecto cinematográfico o audiovisual con ideas colectivas, donde se trabaja el guión, se investiga, se produce, se graba y se edita con la participación de todos.

Por otro lado hemos logrado que a través de nuestros talleres y escuela, los participantes debatan sobre temas o preocupaciones que son relevantes para la comunidad. A través de hacer cine las comunidades han revalorizado lo popular, sus identidades, su lengua originaria, etc. El cine como herramienta para mirarnos, lo que no es común, porque la relación colonial hace que lo propio no se valore.

P: ¿Cuáles son las historias, personajes o universos que más han sido abordados por los alumnos en los talleres de formación?

R: Durante los procesos de formación en las comunidades la gente quiere hablar de su identidad cultural, de la exclusión social de sus pueblos, quiere visibilizar sus tradiciones, su memoria, la música; buscan poner en valor sus legados y cosmovisiones, son como los temas que más se abordan. Con grupos de adolescentes o estudiantes quieren hablar de temas que les preocupan a ellos como el embarazo precoz,

En el país existen muy pocas garantías de que un espacio de cine comunitario y gestión cultural independiente se sostenga, vivimos este sistema que es un tanto suicida con todo proyecto cultural, nos confinan a la miseria y al empobrecimiento.

Taller Otavalos

el bullying o acoso escolar y todas las vivencias del mundo urbano. Con los niños y niñas se exponen historias cercanas a la familia, como el abandono de padre o madre, violencia intrafamiliar, la escuela, cuidado de sus mascotas, la amistad etc.

P: ¿Dónde circulan los trabajos realizados por los estudiantes?

R: Las películas se estrenan primero en la comunidad donde filmamos, y después la proyectamos en otras comunas, barrios, colegios y universidades. Los mostramos en actos culturales o espacios que quieren reflexionar sobre los temas que presentan las películas. Varias películas han participado en festivales nacionales, y muestras locales.

P: Háblanos sobre el Festival de Cine La Imagen de los Pueblos.

R: El primer Festival se lo hizo en el 2008, varias de las primeras ediciones se replicaron en las provincias de Pichincha, Esmeraldas, Carchi e Imbabura, una edición fue a Galápagos. El Festival recibió obras de distintos lugares del mundo a través de una convocatoria anual. También hicimos giras itinerantes de cine-foros por cientos de comunas, pueblos, barrios, colegios, universidades, ciudades, parroquias del norte del país, hubieron ediciones que duraron hasta dos meses de proyecciones. Hicimos talleres de formación, talleres de producción de cortometrajes, charlas, etc.

Durante las nueve ediciones hubo alrededor de 60 mil beneficiarios, era un festival muy grande, que la gente tenía oportunidad de conectarse con el cine de ficción, animación, documental, de todo el mundo. Venían grupos, cineastas de varios países y aportan con talleres y conversatorios.

P: ¿Qué películas influyeron en tu educación como cineasta/ comunicadora?

R: Quienes hacemos Mingasocial aprendimos a hacer cine leyendo libros, mirando cine, yendo a talleres, experimentando y creando. En ese sentido este proyecto ha sido una escuela de aprendizajes para nosotros y para otros. Durante mi adolescencia me llamaba mucho la atención *las filminas*, que eran cuadros de fotografías que se proyectaban en una pantalla sin sonido, pero contaban una historia, vi la vida del Che en filminas, también vi la película *Túpac Amaru* que me dejó un impacto profundo como obra cinematográfica y a la vez su mensaje. Las películas de Chaplin y Buster Keaton.

EL TRABAJO DE PREPARAR CINEASTAS: UN VISTAZO AL PENSAMIENTO Y EXPERIENCIA DE ALGUNAS ESCUELAS Y CARRERAS DE CINE DEL PAÍS

Por Eduardo Varas C.

Ilustración creada por: Goodmorningnight - Freepik.com

El cine hecho en Ecuador es una realidad innegable. Ya sea para decir que está en un buen momento o para escribir epitafios sobre cómo se ha estancado y cómo la relación entre público y películas no avanza; está ahí, presente. Sobre todo, porque mucho ha pasado desde que en 1999 Sebastián Cordero estrenara *Ratas, ratones y rateros*, el filme que arranca este contacto contemporáneo entre un público y el cine que se hace en el país. No es que antes de ese año no se hiciera cine (Ecuador tiene una historia con las películas casi el mismo tiempo que tiene de existencia la invención de los hermanos Lumière), pero desde la ópera prima de Cordero, el público comprendió al cine nacional como una experiencia necesaria y real.

En ese contexto absolutamente cambiante, de primeras películas a segundas producciones de cineastas; de cambios de normativas (de una Ley de Cine se pasó a una Ley de Cultura); de nacimientos, defunciones y apariciones de instituciones estatales del ramo (El CNCine apareció, luego desapareció, y ahora es el turno del Instituto de Cine y Creación Audiovisual, ICCA), el espectro que poco se ha tratado es el de la enseñanza superior del cine.

Y sin embargo ahí están. Carreras, escuelas e institutos que buscan enseñar a sus estudiantes a hacer cine, o a prepararse para hacer algo dentro de este universo gigante. ¿Cómo lo hacen? ¿Desde qué criterios o ideas? ¿Qué tipo de cine buscan que se haga? Y lo más importante: ¿se puede realmente hacer cine en Ecuador y calmar las inquietudes de un futuro laboral próspero? El camino no es tan negro como parece que intento reflejar. Es más, estas mismas escuelas, carreras e institutos se han volcado al reconocimiento propio, en una serie de encuentros que se han desarrollado desde noviembre del 2017. A esta fecha ya llevan tres reuniones (una en Guayaquil, otra en Cuenca y la última en Quito) en las que han visto que tienen el mismo objetivo, aunque con matices.

Y uno de los puntos fundamentales de estas reuniones ha sido hablar sobre la profesionalización. Lo cual no es poco.

Con estos antecedentes, en esta edición hablan representantes de seis Institutos, Carreras y Escuelas de Cine del país sobre lo que ellos hacen, cómo lo enfocan y qué alternativas ofrecen a los nuevos cineastas. Desde procesos que llevan años desarrollándose hasta nuevos intentos por generar otras perspectivas, enseñar cine como una profesión es un hecho aquí. Uno que vale la pena observar con detenimiento y atención.

No es lo mismo enseñar cine en una institución pública y gratuita que en una escuela privada y pagada

Entrevista a Juan Martín Cueva
Director de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes
Guayaquil

Foto: Universidad de las Artes

Juan Martín estudió cine en Bélgica y se graduó en 1997. *Este maldito país*, del 2009, es su trabajo más reconocido, en el que indaga sobre la identidad del país, con el mestizaje como eje. También ha sido actor —aparece en *Estas no son penas* de Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade; así como en *Cuando me toque a mí* de Víctor Arregui—, docente, jurado en festivales internacionales de cine, uno de los fundadores del encuentro de cine más relevante del país, como son los EDOC, y ha dirigido la institución más importante de cine durante el gobierno anterior: CNCine.

Actualmente es el director de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes, de carácter público, además de ser gratuita.

P: ¿A qué perspectivas responde el proceso de la Escuela de Cine de la UArtes?

R: La idea central parte de un diagnóstico que me gustaría desarrollar: El lenguaje audiovisual se ha convertido en el medio principal de intercambio y de consumo de contenidos en la contemporaneidad y todo ciudadano es, de alguna manera, productor audiovisual. En el día a día, sin haber aprendido formalmente el uso de las herramientas, todo joven maneja el lenguaje audiovisual por estar familiarizado con él desde niño. Ahora bien ¿esto hace de cualquier ciudadano un cineasta? No, pero esto hace que la ecuación cambie radicalmente cuando pensamos en la formación de "cineastas".

P: ¿Cómo se enfrentan a la enseñanza cuando, a pesar de que en el país se produce mucho audiovisual hay muy poca relación con otro cine que no sea el comercial?

R: La gran mayoría de los estudiantes que llegan vienen de colegios fiscales y su grado de conocimiento y de familiaridad con las artes, y en particular el cine, es muy deficiente. Entonces, la pregunta que nos hacemos, y les hacemos a ellos, al llegar, es ¿por qué has decidido estudiar cine? Las referencias que ellos tienen son mínimas, y eso no lo podemos alterar con un cambio en las políticas de reclutamiento de estudiantes, por lo que debemos adaptar las mallas curriculares a esa realidad, trabajar con estudiantes que probablemente nunca han visto una película que no sea de Hollywood, y quizás pocas veces en su vida hayan estado ante una pantalla grande en la que se proyecta una película.

P: Y eso determina el proceso de enseñanza, en definitiva...

R: Sí. Por eso, con ese antecedente nos preguntamos, ¿qué queremos formar? Y queremos que los estudiantes que salgan de la Escuela de Cine sean gente que entienda los procesos de creación y producción en cine no solo

desde el punto de vista técnico sino también desde el contexto cultural y socio-político en el que se desenvuelve la actividad cinematográfica. No queremos que los jóvenes que se titulen en la Escuela sepan operar la última cámara de última generación a la perfección, y que no sepan qué hicieron Gutiérrez Alea o Bergman y cuál es su importancia.

P: En ese sentido y de forma directa: ¿cuál es el tipo de profesional que la Escuela está formando?

R: Sabemos que probablemente muchos de quienes se gradúen aquí no llegarán a dirigir cine ni a producir sus propias obras y sucede con cualquier Escuela de Cine en el mundo. Pero el objetivo que queremos alcanzar es que puedan incorporarse a la actividad cinematográfica como realizadores, técnicos, críticos, gestores y productores, hasta como docentes... no necesariamente como autores cinematográficos.

P: Entonces el objetivo es generar una mayor actividad... sin importar necesariamente la generación de realizadores.

R: Sabemos que para dirigir una película no se requiere de un título universitario, y no pretendemos que en el futuro sea así, pero sí queremos contribuir para que el medio cinematográfico tenga profesionales mejor preparados en toda la cadena creativa y productiva, que incluye las etapas previas y posteriores al hecho mismo de realización de una película, desde la formación hasta la crítica. Esto confronta también a un falso dilema que tiende a mencionarse cuando se habla de formación artística: teoría o práctica. Pensamos que es indispensable, y no es una figura retórica, reemplazar la "o" por una "y". Teoría y práctica, en el cine siempre han sido dos procesos que se requieren y se enriquecen el uno al otro. No puede haber buen cine, de calidad, si se descuida uno de los dos.

P: ¿Qué hay de la discusión cine comercial o cine de autor? ¿En qué posición se colocan? Esto tomando en cuenta que estamos hablando de cine y Ecuador...

Foto: Universidad de las Artes

La gran mayoría de los estudiantes que llegan vienen de colegios fiscales y su grado de conocimiento y de familiaridad con las artes, y en particular el cine, es muy deficiente.

Entonces, la pregunta que nos hacemos, y les hacemos a ellos, al llegar, es ¿por qué has decidido estudiar cine?

R: Me parece que esa discusión está mal planteada, o que por lo menos estamos frente a una serie de simplificaciones o, aquí también, ante un falso dilema. Todos los tipos de cine pueden convivir; es más, creo que se necesitan los unos de los otros. La única manera de que el cine comercial empiece a existir es que se interese y se nutra de las avances, exploraciones y búsquedas del cine llamado de autor. Hacer cine con pretensiones comerciales, en un contexto de hegemonía aplastante del entretenimiento hollywoodense en nuestras pantallas, es una apuesta muy difícil que creo que puede ser resuelta con estrategias que no son necesariamente las que uno se imagina. Cualquier experiencia en América Latina nos sugiere que tratar de hacer una película "como en Hollywood" es una estrategia equivocada. Sin los medios de producción y promoción, sin las redes de distribución, sin los presupuestos y la maquinaria gigantesca de Hollywood, ese intento es vano. Las películas más exitosas del cine ecuatoriano entre las audiencias no son las que resultan de ese tipo de intentos, sino películas de un perfil diferente, autoral, incluso documental...

Tenemos que revisar la noción de "éxito comercial": una película que cuesta cien mil dólares y tiene diez mil espectadores es mucho más exitosa, comparativamente, a una que cuesta un millón y obtiene veinte mil espectadores.

P: ¿No importa, entonces, el tipo de cine que se haga?

R: Tratar de hacer cualquier tipo de película es un deseo muy legítimo, lo más importante es que en esa propuesta se alcance la mayor calidad, y un asunto clave es encontrar la estrategia de producción para hacerla. Hacer una comedia o una película de acción supone una complejidad muy grande, igual que una película de terror, infantil o un drama existencial. Cualquiera de esas obras debe hacerse con la misma experticia, el mismo rigor, la misma calidad.

P: ¿Cuáles son los retos académicos a los que se enfrentan? Ya hemos hablado de que no hay un desa-

Foto: Universidad de las Artes

rrollo artístico ni sensible en el país. Así que ¿tienen alguna forma de suplir esa ausencia?

R: Esa condición es real y muy difícil de modificar en el corto o mediano plazo. Ni una Escuela de Cine, ni un Cineclub o una revista, ni una política de fomento a la producción, ni una serie de disposiciones legales, por sí solas, van a resolver ese asunto. Todo es un ambiente que hay que construir en el largo plazo. En ese contexto y con esas reservas, la existencia de la Escuela de Cine de la UARTES creo que sí contribuye a avanzar en esa dirección. Uno de los retos principales es adaptar una malla de asignaturas y una secuencia de procesos de aprendizaje a la realidad cultural de los estudiantes que empiezan la Carrera. No es lo mismo enseñar cine en una institución pública y gratuita que en una escuela privada y pagada. No es lo mismo hacerlo en una ciudad que en otra.

P: ¿A qué te refieres con que no es lo mismo una escuela pública a una privada?

R: A que cualquier universidad debe tomar en cuenta el perfil socio-económico de los estudiantes que ingresan, porque de ello depende mucho el imaginario del que provienen, los referentes culturales que manejan, el nivel de educación que tienen al entrar, qué tipo de acercamiento o familiaridad tienen o no tienen con expresiones artísticas, qué libros han leído, qué películas han visto, qué referentes manejan.

En nuestro país, por un acumulado de décadas de educación pública de deficiente calidad, hay una brecha entre un estudiante que viene de la educación media en un establecimiento privado y uno que viene de la educación pública. Además hay un estigma en la educación superior pública que supone que, al menos por el momento, esta generación de padres de familia tiene un prejuicio, o una imagen bastante mala de lo que es la universidad pública, con lo cual no tenemos mucha diversidad en los perfiles de ingreso, aunque esto ha empezado a cambiar lentamente, como lo hemos constatado en las dos últimas admisiones. En resumen, salvo excepciones, el nivel de los referentes culturales de los estudiantes que ingresan a la Escuela es bastante bajo, y eso determina el tipo de malla curricular, determinado ritmo de aprendizaje, y hace que debamos llenar vacíos, que tengamos que adaptar la formación en cine a los estudiantes que se están formando. El nivel inicial de estos jóvenes no se cambia con un semestre de nivelación o con unos ejercicios de evaluación para la admisión. Eso es algo que los estudiantes arrastran durante

toda la Carrera, y por ello es algo que la Escuela debe tomar en cuenta.

P: ¿Cómo se enfrentan a lo que se supone es una falta de demanda laboral del cine desde una Universidad pública?

R: Una Escuela de Cine, como cualquier Carrera de formación artística en nuestro país debe tomar en cuenta que no hay un campo cultural suficientemente desarrollado como para garantizar un trabajo formal, profesional, digno a todos quienes se titulen en las Carreras artísticas. Las industrias culturales están poco desarrolladas y en el ámbito de la gestión pública tampoco hay todavía una demanda suficiente de profesionales formados en estas áreas. Por lo tanto, tenemos que ser conscientes y debemos hacer entender a nuestros estudiantes que muchos de ellos ejercerán su práctica artística profesional en cierta informalidad, con cierta inestabilidad, con mucho *freelance*. Eso hace que debamos mantener una cierta polivalencia en nuestra formación, no pensar en titular a gente excesivamente especializada que tendrá mayor dificultad en encontrar trabajo con un conocimiento muy focalizado. De hecho, nuestra Carrera es una sola licenciatura, dividida en "itinerarios", que no son especializaciones que consten en el título, son solo un énfasis que cada estudiante ha escogido. Creo que a diferencia de una Escuela de Cine sola, una Escuela de Cine dentro de una universidad de artes debe tomar en cuenta que no todos quienes salgan de ella serán realizadores cinematográficos, autores, artistas. Deben tener posibilidades de encaminarse después hacia la docencia, vía maestrías; o hacia la investigación, la crítica, la gestión. Aunque la gran mayoría quiera ser un profesional de la creación cinematográfica.

Una Escuela de Cine, como cualquier Carrera de formación artística en nuestro país debe tomar en cuenta que no hay un campo cultural suficientemente desarrollado como para garantizar un trabajo formal, profesional, digno a todos quienes se titulen en las Carreras artísticas.

P: ¿Cómo les dan cabida a otras manifestaciones creativas de cine como la dirección de arte, vestuario, sonido, etc?

R: Sonido es parte de uno de nuestros itinerarios, pero los otros campos a los que aludes son asignaturas. Más allá de las materias que se dan sobre ese tipo de oficios específicos, en los ejercicios prácticos se les da importancia a todos los componentes de la creación y producción de cine.

P: Con la reforma en la LOES se reconoce a los artistas como sujetos de enseñanza. Y la UARTES ha anunciado que validará las trayectorias artísticas para temas de docencia. En ese caso, ¿cómo se está preparando la Escuela de Cine para esta validación?

R: Incluir a artistas en los procesos formativos es uno de retos que está en discusión no solo en la academia sino en el conjunto de la sociedad, a propósito de los cambios en la legislación de Educación Superior. Aunque siempre se han tenido en la UARTES como profesores a artistas que no vienen de la experiencia académica, no se logra hacerlo en las mismas condiciones que un profesor titulado, y eso sigue siendo una ecuación no totalmente resuelta. Se supone que con los cambios recientes de la LOES se va a lograr y estamos ante el reto de operativizar esos cambios.

P: ¿De qué manera se deberían operativizar esos cambios?

R: Pues de hecho ya se había establecido un mecanismo de contratación de artistas docentes a través de una validación de trayectoria interna, que lo hace la Comisión Gestora, pero que no equipara las condiciones de contratación y de trabajo entre artistas y docentes que vienen del mundo académico. El mecanismo nuevo es mucho más fuerte en ese sentido, pero toma un tiempo hasta que esté operativo. No podría decir cuánto tiempo tomará, eso no está en mi nivel de decisión o de gestión. Depende de otras instancias y de otras instituciones, y de un conjunto de universidades.

DATOS:

- Años de funcionamiento de la Escuela de Cine de la UARTES: 4 años.
- Cantidad de estudiantes: 273 estudiantes, de los cuales 153 son hombres, 98 mujeres, y tres son personas transgénero.
- Cantidad de docentes: 19 a tiempo completo y cuatro a medio tiempo o de otras carreras.
- Cantidad de egresados: No hay egresados todavía. Pero 41 estudiantes entrarán a la unidad de titulación en octubre de 2018.

Queremos que nuestros profesionales realicen trabajos en función de distintas narrativas y variedades temáticas

Entrevista a Medardo Idrovo
Director de la Escuela de Cine de la Universidad de Cuenca
Cuenca

Medardo Idrovo está comprometido con el desarrollo del audiovisual en la ciudad en la que reside, Cuenca. A más de los Encuentros Cinematográficos "Cámara lúcida" y del *Festival de la Orquídea*, la ciudad busca ser espacio para el cine del país y la Escuela que dirige forma parte de este proceso. El compromiso es grande, sobre todo porque desde el 2017 la Escuela apoyó a la organización del Festival de la Orquídea en el llamado *Rally Cinematográfico Universitario*, que busca que en un lapso de tres días, estudiantes de cine y comunicación del Ecuador realicen un cortometraje utilizando a Cuenca como escenario.

Fotógrafo y originario de Chunchi, en Chimborazo, y con estudios realizados en la Universidad Politécnica Salesiana y la Universidad del Azuay, Idrovo nos cuenta sobre las perspectivas que tienen sobre la preparación de profesionales de cine en la Escuela que dirige.

P: Como espacio público de educación en Ecuador, ¿dentro de qué posición se colocan ante el aparente antagonismo entre el cine comercial y el cine de autor?

R: Tomando en cuenta que una de las características del nuevo siglo son las innovaciones tecnológicas que han generado cambios en las maneras de producir, en las formas de reproducir, en los mecanismos de circulación, así como en las redes de difusión y los hábitos de consumo del audiovisual contemporáneo. Apostamos, como Carrera de cine, a la producción audiovisual en el más amplio sentido de la palabra. Es decir que se genere contenido audiovisual de calidad utilizando siempre el lenguaje y la técnica cinematográfica, asumiendo los procesos de actualización a niveles tecnológicos, formales y conceptuales para aportar en las transformaciones de las producciones audiovisuales a través del lenguaje cinematográfico, para que se adapte a los nuevos códigos y formatos que recibe y entiende el espectador. En otras palabras, producciones que pueden ser tanto para formatos tradicionales como para nuevos formatos como web y/o nuevos medios.

P: ¿Cuáles son las ideas o tradiciones que alimentan el proceso académico?

R: Buscamos formar profesionales capaces de concebir al cine y los audiovisuales como un espacio, sobre todo, de investigación en el que se manifieste el pensamiento generado a partir de la experiencia personal y el conocimiento, tanto técnico como estético. Consideramos que la creación audiovisual debe partir del entendimiento de los contextos sociales y tecnológicos para que actúen como potenciadores de nuevos modos de producción y difusión.

P: Tienen una idea totalizadora, en definitiva, en el marco del país...

R: Pues queremos que los estudiantes sean capaces de asumir la crítica como promotora del diálogo entre realizador y público, que puedan comprender la gestión de proyectos cinematográficos y audiovisuales dentro del ámbito público y privado como un proceso articulador entre las necesidades sociales, artísticas y culturales para democratizar la creación, la construcción simbólica, la circulación y difusión de productos audiovisuales y sus contenidos culturales. Y esperamos que nuestros graduados puedan aportar a través de una producción audiovisual y cinematográfica sostenida y permanente a la visibilización de la riqueza cultural y el talento artístico nacional.

P: ¿Y cómo funciona esto en la práctica? ¿Tienen asignaturas enfocadas en esto? ¿Se refleja en el tipo de docentes que laboran ahí? ¿O por la naturaleza de los proyectos que hacen los estudiantes?

R: Pues este es un concepto general que se aborda desde las distintas cátedras que conforman la malla curricular y que se apoyan con teorías y conceptos, en la realización audiovisual de los estudiantes. De hecho contamos con asignaturas que sin estar íntimamente relacionadas con el cine, como psicología, sociología, estética, semiótica, entre otras, aportan visiones y criterios que se suman para lograr un sentido crítico y socialmente responsable. Complementario a esto, proponemos siempre un análisis contextual de cada trabajo, para que les permita a los estudiantes cuestionarse sobre la viabilidad efectiva de sus propuestas, en función de los objetivos que cada uno plantea. En definitiva buscamos que estos productos audiovisuales sean concebidos primero como proyectos.

P: ¿Hay alguna necesidad profesional que la Escuela quiere cubrir?

R: Sí. Como se sabe toda producción audiovisual necesita de una serie de profesionales capaces de asumir los diferentes roles necesarios implícitos dentro de determinadas áreas de trabajos. Estos profesionales pueden asumir trabajos, desde sus conocimientos y competencias dentro de los campos de: dirección, producción, guión, fotografía, sonido, arte. En este sentido, el profesional que preparamos estará en capacidad de asumir cualquiera de estos roles dentro de una producción, indiferentemente que sea realizada de forma individual, vinculado a una productora privada, sistema televisivo o en instituciones del sector público o privado que trabajan con medios audiovisuales. Los estudiantes, entonces, participan y colaboran desde los diferentes roles en las producciones audiovisuales realizadas a lo largo de la Carrera y también lo hacen en sus prácticas profesionales.

P: ¿Miden de alguna manera la cantidad de estudiantes egresados ya en espacios laborales?

Apostamos, como Carrera de cine, a la producción audiovisual en el más amplio sentido de la palabra. Es decir que se genere contenido audiovisual de calidad utilizando siempre el lenguaje y la técnica cinematográfica, asumiendo los procesos de actualización a niveles tecnológicos, formales y conceptuales para aportar en las transformaciones de las producciones audiovisuales a través del lenguaje cinematográfico, para que se adapte a los nuevos códigos y formatos que recibe y entiende el espectador.

R: La malla de 2013, la que está vigente actualmente, recién tendrá sus primeros egresados en julio de este año.

P: ¿Qué hay de los espacios por fuera de la creación de cine?

R: Tenemos un mirada hacia eso. El profesional de la Carrera de Cine estará capacitado para asumir proyectos de difusión cinematográfica y audiovisual, organización de festivales y realizar la gestión de proyectos audiovisuales y de distribución pertinentes. También consideramos que por el paradigma de la televisión digital, que se aplicará en Ecuador, se sextuplicarán las vías de oferta de contenidos audiovisuales de televisión. Lo que implica una necesidad de profesionales capaces de cubrir esa demanda con contenidos de calidad y apuestas narrativas, estéticas y tecnológicas, con personalidad propia.

...queremos que los estudiantes sean capaces de asumir la crítica como promotora del diálogo...

P: ¿Y cómo crean estos profesionales? ¿Qué tienen que hacer para llegar a ese nivel?

R: Cada estudiante tendrá al finalizar, por lo menos cuatro producciones propias y habrá colaborado, como parte del equipo, en ocho más, desenvolviéndose en roles como guionista, director, director de arte, fotografía, sonidista. Esta situación académica les dará las experticias para desenvolverse profesionalmente en cualquiera de estas áreas.

P: ¿Cómo se enfrentan a los retos académicos en un país como Ecuador, donde la cultura audiovisual es mínima?

R: Como Carrera no planteamos un cine comercial o un cine de autor como premisa. Queremos que nuestros profesionales realicen trabajos en función de distintas narrativas y variedades temáticas. Lo que pretendemos es que cada estudiante pueda enfocarse en sus intereses considerando siempre su público objetivo y los espacios posibles de difusión.

P: ¿Cómo difunden el trabajo de los estudiantes si en Cuenca se conoce que hay una sala de cadena comercial?

Cortometraje *Antojo* ganador del Rally cinematográfico del festival de cine *La Orquídea*

R: Pues desde la Carrera se realizan clases abiertas para mostrar los productos de los estudiantes, principalmente a un público universitario y si bien existe una sola cadena de cine comercial, existen también varias salas de cine alternativo que de a poco van siendo cubiertas por productos locales.

P: ¿Tienen cine club en la Carrera?

R: No contamos con este espacio. Aunque lo consideramos necesario y estamos trabajando en conformarlo prontamente.

P: La Carrera de cine que diriges ha sido muy importante para el desarrollo de los últimos encuentros del resto de Escuelas y lugares para aprender cine, impulsando estas reuniones. ¿le encuentras beneficio a esta generación común de propuestas?

R: Por supuesto. Son muy útiles y necesarios para discutir y sugerir entre todas las Escuelas de Cine del Ecuador, políticas y estrategias que pueden ser adoptadas a nivel institucional como a nivel nacional, desde el Estado. Estos encuentros nacen de la intención de optimizar recursos de capacitación y formación profesional que de otra manera estaría dispersa y centralizada. Y de establecer nexos de colaboración, tanto entre docentes como con estudiantes. Con estos encuentros queremos tener conocimientos verídicos de la situación en la que se encuentran cada una de estas Escuelas, sus objetivos, sus contratiempos, etc. De manera que en conjunto se pueda potenciar la formación audiovisual en el país.

DATOS:

- Años de funcionamiento de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca: La Carrera tiene tres momentos. El primero del año 1998 al 2003. El segundo del 2009 al 2017. Y el tercero, que inicia en septiembre de este año, como una nueva Carrera a partir del rediseño exigido por el Consejo de Educación Superior.
- Cantidad de estudiantes: 130
- Cantidad de docentes: 11
- Cantidad de egresados: Alrededor de 45 durante el primer período y aproximadamente 50 en el último.

Enseñar a hacer un cine posible

Entrevista a María Emilia García
Directora de Producción y Dirección en Artes Audiovisuales
Guayaquil

La Decana de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil no tiene ni 35 años y es, además, la Directora de la Carrera de Producción y Dirección en Artes Audiovisuales. María Emilia García es periodista y cineasta. En 2015 presentó su primera película, *La descorrupción*, una comedia negra que empezó como parte de su maestría en cine de la Universidad Central de Florida, rodada con un presupuesto reducido.

Ese dato podría verse como una carta de presentación interesante, tomando en cuenta que *La descorrupción* solo costó 10 mil dólares. Sin embargo no es el único a notar: María Emilia García ha compaginado muy bien la realización de cine con su trabajo desde la docencia, en un medio en el que, inclusive, como mujer, la han mirado con cierta condescendencia: "Algo que recuerdo fue cuando la exhibí ya para graduarme, frente a los estudiantes, estaba ahí el director de la Carrera, quien se quedó asombrado porque nunca pensó que una persona de mi estatura que tenía un aspecto inocente pudiera escribir algo así (porque la trama de la película es oscura). A veces la gente no empata la idea de que una mujer pueda escribir algo fuerte", dijo en una entrevista a diario *El Telégrafo*, en abril de 2016.

Y estas experiencias, quizás, forjan también una mirada de cine, que se traduce en una forma de enseñanza.

P: ¿Cuál es esa idea o tradición de la que se va a nutrir la Carrera de cine de la Universidad Católica de Guayaquil?

R: El espíritu que alimenta el proceso académico de esta licenciatura de grado es el de enseñar a hacer un cine posible. Formar profesionales que tengan los pies puestos en la tierra al momento de desarrollar una producción audiovisual. Con esto no digo que no puedan soñar, sino que tengan internalizado que sin importar el tipo de producción que quieran emprender, primero se debe estudiar y ver el mercado para evaluar la viabilidad de cualquier propuesta antes de lanzarla.

P: Que sepan a lo que se meten...

R: Sí. Queremos imprimir en los estudiantes el sentido de la recursividad, de abordar los retos que implica filmar una película de forma creativa, utilizando de manera eficiente los recursos y siguiendo el ejemplo de producciones de bajo presupuesto que alcanzaron el éxito como *El Mariachi*, de Robert Rodríguez; *Following*, de Christopher Nolan o *Primer*, de Shane Carruth.

P: El cine de bajo presupuesto no es necesariamente malo...

R: Al final del día, al espectador lo que le importa es que le cuenten una buena historia y el bajo presupuesto no es sinónimo de mala calidad. Todos los ejemplos cita-

dos anteriormente demuestran exactamente eso. Ni tampoco que sea un limitante respecto al tipo de película que puedas contar. *Primer* es una película sobre viajes en el tiempo, *El Mariachi*, es de acción y *Actividad Paranormal*, otro gran éxito del cine de bajo presupuesto, es una película de terror. Cuando una persona adquiere los conocimientos suficientes en cada área (que es lo que busca enseñar la Carrera) de la producción audiovisual puede abordar cualquier reto de forma creativa para sacar adelante su proyecto.

P: ¿Esa apuesta por la creatividad podría generar una obra cerrada y de poco acceso?

R: Para nada, el cine moderno y posmoderno ha demostrado que se puede experimentar con el sonido, la edición, la fotografía, la estructura del relato. Siempre y cuando le cuentes una historia al espectador que lo enganche, eso te garantiza su aceptación.

P: ¿Cuál es la necesidad profesional que crees van a cubrir?

R: Queremos brindar un espacio en Guayaquil donde los jóvenes que sueñan con dedicarse a la producción audiovisual puedan hacerlo. La persona que estudia cine obtiene conocimientos en áreas como la fotografía, la edición, la sonorización, dirección de arte, entre otras. Puede hacer comerciales, videos para instituciones, montar o trabajar en una productora, canal de televisión, plataforma en línea, etc. Todo lo que consumimos en la actualidad se promociona a través de videos o comerciales que se suben en redes sociales u otros medios. Entonces, en el mercado existe esa necesidad de profesionales capacitados en el ámbito de la realización, que lleguen más allá, porque el consumidor actual es alguien que está tan bombardeado de publicidad y todo tipo de producciones audiovisuales, que solo algo innovador estética, dramática y visualmente le va a llegar.

P: Tomando en cuenta nuestro contexto del cine ecuatoriano, ¿en qué posición se coloca la Carrera ante esa dicotomía de cine comercial y cine de autor?

R: Definitivamente, debido al estilo de producción que se puede realizar en el contexto del mercado ecuatoriano, solo se podría hablar de cine de autor.

Formar profesionales que tengan los pies puestos en la tierra al momento de desarrollar una producción audiovisual.

P: ¿Cómo suplen ese vacío educativo durante la formación escolar de los alumnos alrededor del audiovisual en la Carrera?

R: Esto es un reto justamente por lo que mencionas, ya que las personas a veces ni se plantean que tienen la posibilidad de estudiar cine como Carrera. Lo que estamos haciendo para contrarrestar esto es intentar ofrecer talleres y desarrollar actividades con los colegios. Queremos fomentar la creación de clubes de cine y fotografía en los colegios. Hemos trabajado en varias ocasiones con el Festival Intercolegial de Cine, que se desarrolla en Guayaquil todos los años. También tenemos talleres gratuitos que ofrecemos anualmente a estudiantes de secundaria, para motivarlos a que exploren diversos ámbitos de la producción audiovisual como es el desarrollo del guión, la producción, la edición, entre otros.

P: ¿Cuál es la cabida que le darán a otros oficios creativos del cine dentro de la Carrera?

R: Dentro de la malla de la Carrera tenemos materias como dirección de arte, vestuario y maquillaje, dirección de fotografía, producción y diseño de sonido, edición, producción, dirección, entre otras. Se cubren todas las áreas que intervienen en la producción audiovisual.

P: ¿Cuán beneficioso ves que se hagan estos encuentros de las Escuelas y Carreras de Cine del país?

R: Para nosotros han sido especialmente enriquecedores estos encuentros, ya que somos una Carrera nueva y las reuniones con otras Escuelas nos permiten aprender de sus experiencias en el ámbito académico. Las Carreras no tradicionales como cine siempre requieren una reflexión mayor sobre cómo adaptar los procesos académicos estandarizados que funcionan perfectamente en Carreras de otra naturaleza, pero que en Carreras artísticas se necesitan abordar desde otra perspectiva.

DATOS

- Años de funcionamiento: dos meses
- Cantidad de estudiantes: 20 aproximadamente
- Cantidad de docentes: seis

Se trata de formar jóvenes cineastas que entiendan el cine como una exploración de las emociones humanas

Entrevista a Armando Salazar
Coordinador de la Carrera de Cine de la Universidad San Francisco de Quito
Quito

Armando Salazar aseguró a revista RAW, hace cinco años, que desde la academia lo que se hace con los jóvenes cineastas es la asesoría, sobre todo en la construcción de la imagen cinematográfica. Y sabe de lo que habla, ya que la fotografía es su fuerte y ha realizado suficientes series fotográficas y muestras como para dejarlo en claro. Con más de 25 años de experiencia en el campo de la captura de una imagen a través de la luz, su terreno es la cinematografía. Ha sido el director de fotografía de Tania Hermida en sus dos películas: *Qué tan lejos* y *En el nombre de la hija* y por esta última ha ganado premios como el de mejor fotografía en la Muestra de Cine de Santo Domingo, en República Dominicana, en 2012.

Con estudios de dirección de fotografía en la Escuela de Cine SeptimaArs de Madrid, Salazar ha indagado sobre el cine nacional y su quehacer a través de textos en los que ha conversado con realizadores sobre su trabajo. Todo en un registro que se puede encontrar en su página web.

P: Desde la Carrera de cine que diriges, ¿cuál es el reto principal que tienen ante ustedes tomando en cuenta que el consumo de cine no es tan importante en Ecuador? ¿Suplen ese vacío de alguna manera?

R: Los alumnos que llegan normalmente han visto muy poco cine, a lo mucho lo que la cartelera ofrece. En las clases lo que hacemos siempre es darles acceso a nuevos referentes: cine clásico, independiente, géneros, autores, tendencias, etc. Lo que siempre intentamos es que los alumnos adquieran la necesidad de ver esas películas.

P: Que busquen por su cuenta...

R: Las clases tienen una filmografía obligatoria, pero también hay un espacio para que los alumnos descubran películas importantes del cine a partir de sus necesidades. No creo que sea útil decir: "Tienes que ver *Citizen Kane*", sin más ni más. Por supuesto que es una película que hay que ver alguna vez en la vida, pero no porque un profesor te lo diga o te obligue o porque te vas a jalar una clase, sino porque te inquieta de alguna manera. Eso lo intentamos a partir de los ejercicios prácticos; es decir, si un alumno está explorando el tema de la vejez y la soledad, uno le pone a disposición esa película (y otras más), eso genera, creemos, un aprendizaje más orgánico.

P: ¿Es parte de su proceso el cuestionamiento sobre cine comercial o cine de autor? Esto tomando en cuenta la realidad del cine ecuatoriano...

R: Esa pregunta no nos hacemos en el día a día. No trabajamos desde esa dicotomía porque nos parece un poco reduccionista frente a la complejidad del cine contemporáneo. No creemos de partida que lo comercial sea malo ni que lo autoral sea noble; el cine va más allá de eso. Hay películas de "autor" totalmente intrascen-

Estudiantes de la carrera de cine USFQ

dentes y películas con mucho público que son interesantes. Entonces las preguntas que nos hacemos son otras y desde esas tratamos de enseñar cine: ¿cómo miro la realidad?, ¿qué puedo decir sobre ella?, ¿cómo expreso mis ideas con claridad?, ¿cómo uso el lenguaje? De esos cuestionamientos salen cortometrajes que pueden ser muy personales o también muy conscientes de pisar sobre terrenos ya conocidos. Desde ambos lados puede haber buen cine, que nos diga algo, que nos tope de una manera clara y profunda.

P: Tomando en cuenta esa búsqueda, ¿qué otras ideas son bases para el proceso académico que coordinas?

R: Creo que la palabra que resume lo que hacemos en el área de Cine del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la USFQ es esa: proceso. Es decir, cada clase de cine es parte de algo más; es parte de un grupo de cursos que tienen un objetivo común que se obtiene en más de un semestre.

P: Cuéntanos cómo llegaron a esa claridad

R: Es que los primeros cursos de cine en la USFQ se dieron en 1996. Ya son más de veinte años por los que hemos caminado un buen trecho preguntándonos siempre cómo enseñar cine. El actual programa se ha mantenido más o menos estable desde el 2003. Son casi quince años de hacer más o menos lo mismo. Por supuesto que se han cambiado, reemplazado, mejorado algunos cursos, pero la esencia es la misma. Resumiendo, diría que es una Carrera que prepara al estudiante para que entienda el proceso de

No creemos de partida que lo comercial sea malo ni que lo autoral sea noble; el cine va más allá de eso. Hay películas de "autor" totalmente intrascendentes y películas con mucho público que son interesantes. Entonces las preguntas que nos hacemos son otras y desde esas tratamos de enseñar cine: ¿cómo miro la realidad?, ¿qué puedo decir sobre ella?, ¿cómo expreso mis ideas con claridad?, ¿cómo uso el lenguaje?

Estudiantes de la carrera de cine USFQ

creación del cine (proceso medianamente largo) a través de cuatro etapas de aprendizaje sucesivas: fundamentos, el cine documental, el cine de ficción y el proyecto de titulación. Cada una de ellas toma entre dos y tres semestres para cerrarse.

P: ¿Podrías ser más específico?

R: Por ejemplo, en el proceso de cine documental los alumnos toman cuatro cursos: introducción, desarrollo, taller y montaje; cada uno en un semestre, por lo que en un año y medio más o menos, el alumno ha estado trabajando en un solo proyecto. Valoramos esto porque nos permite manejar tiempos de trabajo casi personalizados con cada uno. Las clases no son numerosas, entonces los profesores estamos muy de cerca al camino del alumno. Es un camino compartido.

P: ¿Sin importar el tiempo que le tome?

R: Un alumno puede ir más rápido que otro, pero en un año y medio todos habrán cerrado su cortometraje.

P: Esa formación define un tipo de profesional en particular...

Creo que la palabra que resume lo que hacemos en el área de Cine del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la USFQ es esa: proceso. Es decir, cada clase de cine es parte de algo más;

R: Desde luego, se trata de formar jóvenes cineastas que entiendan el cine como una exploración de las emociones humanas, como la búsqueda de una mirada personal sobre la vida a través de un manejo claro y expresivo del lenguaje del cine y que profundice creativamente en la estructura narrativa clásica.

P: ¿Cómo incluyen al resto de trabajos creativos del cine, como dirección de arte o sonido, por ejemplo?

R: No hay mucho espacio para la especialización. Son cuatro años de estudio para la licenciatura en Cine, cuatro años enmarcados en una universidad de artes liberales y en un Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. Esto implica que el alumno no solo toma los cursos de cine sino también algunas clases de comunicación (en teoría y en formato taller), además de varios cursos de humanidades, ciencias sociales, ciencias, emprendimiento y economía, entre otros. En un semestre promedio, la mitad de los cursos que un alumno toma son de cine y la otra mitad son de otros

Estudiantes de la carrera de cine USFQ

temas. Entonces no se puede crear especializaciones, no hay espacio. Por un lado, creemos que una especialización es tema de un estudio de postgrado y por otro lado creemos firmemente en la educación que la filosofía de las artes liberales plantea: la formación del individuo a partir de su contacto con el mundo de las ideas y el pensamiento y no solo a partir del contacto con un oficio o profesión. Además, esto da una riqueza única a la vida universitaria; las ideas están en el aire, los temas de las clases se enriquecen constantemente con lo que los alumnos ese momento están explorando.

P: Un aprendizaje más en sintonía con otros conocimientos, entonces…

R: Sí. En una clase de estética del cine, por ejemplo, se puede dar una discusión sobre la noción del realismo en el cine y de pronto algún alumno aporta con una idea que viene de una clase de filosofía o de ciencias sociales. La conversación se amplía a otros lados no exclusivamente cinematográficos. Finalmente, los alumnos, al estar en este tipo de educación, no se enclaustran entre ellos; es decir los cineastas no solo están entre cineastas, o físicos solo entre físicos. El mundo no funciona así. Les estamos preparando para que funcionen y sean parte de la sociedad.

P: ¿Por qué crees que vale la pena que las Escuelas o Carreras de Cine se reúnan a buscar puntos en común?

R: Porque es importante que las Escuelas sepamos qué estamos haciendo, que nos demos cuenta que en el fondo compartimos los mismos intereses, aunque las pedagogías, tiempos y métodos sean distintos. En el fondo lo que importa son los estudiantes y sus necesidades. Escuchar y compartir cómo afrontamos esas necesidades siempre es enriquecedor

DATOS:

- Años de funcionamiento de la Carrera de Cine de la Universidad San Francisco de Quito: 15 años. Desde 2003 como Licenciatura en cine
- Cantidad de estudiantes: 90
- Cantidad de docentes: Cinco a tiempo completo y cuatro a tiempo parcial
- Cantidad de egresados: 156

Queremos darles las herramientas para que hagan el cine que quieran hacer

Entrevista a Álvaro Muriel
Director de Carrera de Cine en la Universidad de Las Américas
Quito

Hay una conciencia en Álvaro Muriel y en ella, el estudiante de cine debe encontrar su camino, sin ninguna traba, con alguien a un lado, observando y guiando. Se trata de hacer del cine un trabajo que refleje los intereses individuales de quien está estudiando, pero con una perspectiva colectiva.

Muriel ha sido director y productor de varios filmes. Como director ha estado detrás de *Ellas*, un largo documental que muestra las historias y cómo viven las mujeres en centros de rehabilitación; así como de *Afro, la voz de los tambores*, con un claro sentido de rescate de la cultura esmeraldeña, reflejada sobre todo en su música y baile. Incluso ha contado en clave documental su perspectiva alrededor de la obra de su padre, el pintor Guillermo *Muriel*, en el cortometraje *Muriel*. Desde la producción ha trabajado con Víctor Arregui en películas como *Fuera de juego* y cortos como *El Tropezón*.

Es sociólogo y además estudió producción audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Habla con desenfado, reconoce aciertos y falencias de un sistema que busca mejorar constantemente y que, de acuerdo a su perspectiva, se está moviendo por rutas mucho más interesantes.

P: ¿Cómo lo manejan desde adentro? ¿Cómo Escuela o Carrera?

R: Pues es Carrera. Pero desde que la creamos, la bautizamos como Escuela. Me gusta más. Quizás la referencia es más de oficio que de profesión. Es el término que más se acerca a lo que queremos hacer.

P: Y en ese sentido, ¿cuál es la base desde la que se aproximan a la enseñanza de cine?

R: Creo que la educación superior está en crisis en todo el mundo. Los docentes y administradores de educación estamos en crisis porque el tema de la globalización y del acceso a la información pone en dudas tu rol: ya no eres el clásico transmisor de conocimiento, sino que tienes que convertirte en otra cosa que a ratos es mediación, tutoría, guía y acompañamiento. El saber, que era ese poder consustancial al docente, hoy cada estudiante lo tiene al alcance de la mano. Entonces, ¿cuál es tu rol? Acompañar los procesos en función de tu experiencia. Y en nuestro contexto tiene mucho que ver cómo se ha venido haciendo cine en el Ecuador. A sabiendas de que ese acompañamiento también tiene mucho de aprendizaje.

P: ¿Y en ese aprendizaje compartido cómo interviene la creatividad y la experiencia del estudiante?

R: Nosotros creemos que se puede potenciar el ser creativo a alguien, dar ciertas pistas y acompañar el proceso. Pero lo que se llama el talento o la inclinación o pasión por cierta actividad, esperamos que los chicos lo

Estudiantes de la carrera de cine UDLA

tengan. En el caso de cine, nos hemos dado cuenta que un componente esencial, es el tema de la madurez. Entiendo perfectamente que las grandes Escuelas de Cine como La Fémis, la de San Antonio de los Baños y el Centro de Capacitación Cinematográfica de México exijan a los estudiantes que hagan uno o dos años de cualquier otra cosa, para que vivan un poco más y tengan de qué hablar. Esto junto a la idea de que si el profesor se quita ese ropaje de autoridad se pueden conseguir cosas interesantes con los chicos.

P: Hablaste hace un momento sobre el contexto ecuatoriano y se lo ha discutido en varios niveles bajo la dicotomía de cine comercial y cine de autor. ¿En qué posición se colocan?

R: En la de formar estudiantes en el quehacer cinematográfico desde una perspectiva global. Queremos darles las herramientas para que hagan el cine que quieran hacer. No tenemos un énfasis a hacer cine de autor, comercial, documental, ni hacia la ficción. Con lo que no transigimos es con la calidad. Si mañana un estudiante quiere hacer cine porno, pues todo bien. Pero haz un cine porno de calidad y con conocimiento de causa, con coherencia, con una propuesta. Cuando los chicos terminan la Carrera pueden escoger el proyecto que quieran, sea documental o ficción.

P: Pero hay un recorrido para eso...

R: Sí. Los primeros semestres debes dar la formación básica: la técnica de escritura de un guión, la técnica de sonido, las fases de producción, presupuestos, etc., que son herramientas. Pero también desde el principio los llevamos a contar sus historias. Podemos tener ejercicios, como hacer un cortometraje de dos minutos partiendo de los principios expresionistas, para trabajar el tema de luz, por ejemplo. Pero son simples ejercicios. A partir de tercer y cuarto semestre, los chicos empiezan a crear sus propias historias y nosotros acompañamos ese proceso.

P: ¿Diversifican la posibilidad de ejercer distintos roles dentro del quehacer cinematográfico?

R: El enfoque de la Carrera es que todos los chicos hacen todo. Tienen que saber de todo. Hay estudiantes que llegan el primer día y dicen que quieren estudiar cine porque quieren ser directores de foto, o directores, porque no conocen nada más. Entonces en el camino, nuestro desafío es abrir el abanico y descubrirles que hay una producción creativa. Se dan cuenta de que hay algo que se llama dirección de arte y que es una cosa loquísima; o algo como sonido. La Carrera está enfocada a que vean que esto es mucho más amplio y en algún momento vas a tener que hacer de todo. ¿No te gusta el sonido? Ok. En algún trabajo te tocará hacer de boom o usar el *mixer*, porque solo así, haciendo de todo en un rodaje, entenderás cuáles son las necesidades de las otras áreas. Se trata de que conozcan todos los oficios involucrados en la actividad cinematográfica y que al mismo tiempo vayan encontrando sus fortalezas o lo que más les gusta.

P: ¿Cómo se enfrentan al hecho de que no existe una educación primaria ni secundaria que se enfoque en desarrollar una sensibilidad artística?

R: La materia prima con la que trabajamos es heterogénea. Puedes tener un chico que ha visto cosas, que ha escuchado cosas, que viene de una familia con muchos intereses culturales y puedes tener un chico que no ha visto nada. Es así el desbalance. Y puedes tener un semestre donde el 70% de los estudiantes te retroalimenta la clase y pregunta cosas y otros semestres donde tienes a chicos que te miran con cara de "¿de qué me estás hablando?". Para unos, la Carrera se convierte en un espacio de aprendizaje para recuperar esa cultura que la familia y el colegio no les dio. Y se produce como una suerte de descubrimiento, paralelamente al proceso de aprendizaje. Y hay otros que son más proactivos.

P: En ese caso, la universidad debe suplir esos vacíos y eso debe ser complicado...

R: Lo es. Sobre todo, porque la cultura audiovisual en general es deplorable. Los estudiantes de cine no ven cine. Les preguntas sobre películas ecuatorianas y te dicen "Ratas". Tenemos un cine club que se llama *Horas huecas* y hemos luchado durante cuatro años para tener más de seis estudiantes. Simplemente no van. Hemos intentado programar con ellos y no van. Hacemos el festival de cine (se refiere al Festival Internacional de Cine de Quito), llegas a la sala y los encuentras afuera conversando o en el celular.

P: ¿Y cómo se enfrentan a eso?

R: Es un tema grueso, la verdad. Porque, por el otro lado, la Escuela de Cine es, con seguridad, de las Carreras de la UDLA, la que tiene la tasa de deserción más alta. Estamos sobre el 40%, fácil. Eso es porque los chicos vienen con esa idea romántica de que quieren ser directores, de las luces, la alfombra roja y se dan cuenta que esto es de remangarse y trabajar. El primer semestre se te va un 30%; al segundo otro 10% y a partir del tercero dices "estos son".

P: Debe ser difícil aterrizar las expectativas...

R: No solo la de los estudiantes. Cuando vienen los padres de familia y preguntan "¿se puede vivir del cine?", les digo que el cine es una partecita de un mundo que es el audiovisual. Entonces no es que un profesional del cine hace una película por año. El proceso de producción de una película puede durar dos, tres, cuatro años. Y mientras tanto no están sentados revisando el guión o buscando financiamiento. En este y en muchos países, los profesionales del cine están metidos en publicidad, en otros proyectos, en gestión cultural, desarrollando festivales... haciendo un montón de cosas. Por lo cual los tienes que preparar para eso también. Este tema los discutimos en el último encuentro de Escuelas de Cine, cuando el ICCA nos decía que en nosotros estaba la responsabilidad para formar públicos, y meter el tema de cultura audiovisual en escuelas y colegios.

Creo que la educación superior está en crisis en todo el mundo. Los docentes y administradores de educación estamos en crisis porque el tema de la globalización y del acceso a la información pone en dudas tu rol: ya no eres el clásico transmisor de conocimiento

P: ¿De qué manera?

R: Acá tenemos estudiantes que dan el extracurricular de cine en algunos colegios o dan clases de cine en otras instituciones, son esos docentes que vienen y que están formando a los más pequeños. Al final yo soy partidario de que es nuestra responsabilidad es darles herramientas que vayan más allá del simple hecho de hacer películas. Es decir, si eres un estudiante de cine de acá y mañana te piden que presentes una propuesta para un festival de títeres, pues lo puedes hacer.

P: ¿Qué perspectivas tienes alrededor de la reforma de la LOES que le da valor académico a la trayectoria profesional?

R: Es un tema complejo. Cometemos un error cuando creemos que un buen artista es un buen docente. He tenido grandes profesionales en sus áreas que cuando vienen a dar una clase son un desastre. Y para que ingresen he valorado la trayectoria, su portafolio más que su título. Pero si estás enseñando en un ámbito universitario necesitas cumplir ciertos mínimos. No es que "me salió un rodaje y no voy a dar clases 15 días". Si eres profesor en una universidad debes venir a clases, calificar los trabajos y retroalimentar y subir notas. Si haces esas cosas, todo lo demás podemos negociar. Ese

Estudiantes de la carrera de cine UDLA

es un hecho: artista no es igual a docente y si yo tengo que escoger, escojo docentes ya que mi responsabilidad principal es de cara a los estudiantes. Obviamente valoro que el docente tenga experiencia y esté en actividad. Es más, todos los docentes de la Carrera están desarrollando proyectos.

P: Pero fuera de esa particularidad, ¿la reforma funciona?

R: Para mí, sí. Es un cambio fundamental que se valore la producción artística tanto como el título y las horas de investigación. Es decir, no me pongan a hacer un *paper* que estoy haciendo una película. Esa es también mi forma de investigar. Es bueno que eso ya se esté entendiendo.

P: La Carrera de Cine de la UDLA organizó el Tercer Encuentro de Escuelas de Cine del país, hace unos pocos meses, ¿qué acciones o criterios en común han traído estas reuniones?

R: En menos de un año hemos tenido tres Encuentros ya. En este último discutimos temas interesantes, como la propiedad intelectual de los trabajos de los chicos y compartimos buenas prácticas de enseñanza. Además, tuvimos esa conversación con el ICCA que resultó importante. Pero lo mejor es que llegamos a acuerdos, como hacer una muestra de cine universitario, que ya establecimos cómo funcionaría: la idea es que sea en marzo de cada año e iniciaremos en Cuenca y anualmente cambiaremos de ciudad. Lo que es más interesante de esto es que haremos esfuerzos desde las Escuelas para que los chicos viajen a las muestras y que esto se convierta en un espacio de encuentro, por lo menos de quienes vayan con sus trabajos.

P: Crear un espacio para mirar cine universitario...

R: Y no es la única. También hablamos de construir una propuesta para presentar al Ministerio de Educación para la formación audiovisual en primaria y secundaria, a partir de la experiencia de otros países.

DATOS:

- Años de funcionamiento de la Carrera de Cine de la UDLA: En septiembre de 2018 cumplirá seis años.
- Cantidad de estudiantes: 130
- Cantidad de docentes: seis docentes a tiempo completo y 11 a tiempo parcial
- Cantidad de egresados: Son tres generaciones de egresados

INCINE: la construcción del realismo en el cine

Por: Lissette Cabrera
Directora Académica del INCINE

INCINE nació a comienzos del año 2000 por la necesidad que tenía un grupo de pioneros de la cinematografía en el país de colaborar en la profesionalización del medio local. El oficio hasta entonces, se podría decir, había sido una práctica *amateur*. Desde entonces el INCINE ha vivido muchas etapas y momentos, en los que se ha ido definiendo la postura institucional como una Escuela que tiene la misión de construir el realismo en el cine. Entendemos que el *realismo* es una reelaboración de la realidad, orgánica y verosímil, pero que no es la realidad, sino una construcción que permite mirar lo que hay debajo.

Si bien el naturalismo en el cine es una fase importante frente a la falsedad de la producción televisiva de décadas anteriores, éste tiene sus límites. El principal es que corre el riesgo de quedarse atrapado en la mera apariencia de la realidad. Si el cine solo muestra la apariencia de la realidad, el público se queda insatisfecho porque el espectador necesita vivir en la sala de cine una reelaboración de lo real que le permita comprender o descubrir las cosas que están en juego debajo de la vida diaria.

El equipo docente del INCINE se propone construir el realismo como una base sólida de "verdad", para desplegar sobre la misma cualquier experimentación. Cualquier tipo de experimento cinematográfico debe tener un piso de verdad. Esa construcción del realismo no se hace de la noche a la mañana; necesitamos años para crear una tradición y un hábito de *verdad*. Es necesario construir el realismo desde el guión, la imagen, la puesta en escena, el sonido hasta la actuación.

Por otro lado el INCINE se reconoce como una Escuela especializada en el aprendizaje del cine, es decir, su misión es formar a los diferentes profesionales que requiere esta industria.

Tanto para la premisa de construir el realismo como para la de construir una industria de cine en el país, se requiere un ejército de profesionales en todas las áreas. En el INCINE existe una Carrera para guionistas, directores y actores, otra para fotógrafos y sonidistas, una para animadores 3D y otra para documentalistas. Ahora se ha iniciado una línea de Carreras técnicas como Maquillaje y Vestuario para cine, área en la cual nuestra cinematografía ha sido muy pobre, y también la Carrera de Postproducción de imagen.

Toda la práctica pedagógica del INCINE responde a la idea de aprender en la experiencia práctica de filmar. Para nosotros es más importante una semana filmando que un año estudiando teorías. Esto es así porque en el INCINE no pretendemos formar académicos, sino profesionales que hacen películas y su debate lo hacen en y desde las películas.

Incine

La inmensa cantidad de rodajes que se hacen anualmente en INCINE (alrededor de 90 cortometrajes por año) es, sin embargo, una experiencia organizada y acompañada.

En el INCINE trabajamos con la palabra "aprendizaje". Este postulado del constructivismo y de la revolución pedagógica del Siglo XX, implica que cada estudiante trae consigo un mundo que debe estar considerado en el proceso de estudiar cine. Esto significa que es necesario incorporar la diversidad de ritmos para aprender, los diferentes horizontes de aprendizajes, las diferentes expectativas, las diferencias culturales y sociales.

Esta diversidad hace bastante difícil la tarea de los docentes, pero, a la larga, de la incorporación de esta diversidad nacerá la riqueza de nuestro cine.

Por otro lado, hemos perdido el temor a la palabra "comercial" y hemos perdido el respeto a la palabra "arte". Hoy en día hay toda clase de experiencias en las que se mezclan los géneros, los formatos de producción, los artistas más sublimes con los comerciantes más rudos. Existen producciones "comerciales" que son más cuestionadoras que películas "arte" y viceversa, películas de "arte" que son más tibias que producciones comerciales.

Creemos que las categorías de cine arte y cine comercial, derecha e izquierda, son ya demasiado estrechas y no alcanzan para comprender la complejidad del mundo actual del cine. Por eso nuestro principal objetivo es aportar a la construcción de una cinematografía que responda a las necesidades de nuestro público, y debemos construirla al margen de todo prejuicio.

El Arca de luciérnaga: un espacio como puente entre disciplinas y personas

Por: Yanara Guayasamín
Directora cine

Este proyecto creado por Olivier Auverlau y yo, nace de la necesidad de tener un lugar especial y privilegiado, donde no hubiera demasiado acceso del mundo cotidiano, donde el teléfono no interrumpiera. Con los años encontramos ese lugar en Cahuasquí, Imbabura —a 45 kilómetros de Ibarra— compramos la casa y empezamos la remodelación. Todo eso con fondos propios.

El *Arca de luciérnaga* funciona como una especie de retiro, con una filosofía de residencia, al que uno pueda llegar allá, profundizar un tema, tener los mejores profesores que podamos traer y crear relaciones con otras personas, porque el cine reúne muchísimas disciplinas y además es colectivo. Estamos convencidos de que conocer a otra gente que está trabajando en tu área te puede empujar a ser mejor y a conocer a profesionales que te puedan ayudar en tus proyectos. Así hemos hecho cuatro talleres, entre escritura fotografía. Nuestra idea es lograr hacer cuatro proyectos al año.

Cuando Olivier y yo regresamos de estudiar cine en Bélgica, en La Fémis, nos pusimos en la tarea de hacer nuestro primer largometraje, eran los 90's. Ahí nos dimos cuenta de acá casi todo pasaba desde la práctica misma y eso era un problema, porque lo que estaba en uso en otras partes, aquí era incipiente. Teníamos que estar al día en el cine, ya que uno está aprendiendo

toda la vida y esto nos hacía falta: Entonces pensamos en que esta idea de formación se podría perfeccionar. Y años más adelante, cuando empezó la formación en universidades, había ciertas tendencias donde las Escuelas eran muy prácticas y se aprendía en el campo, en la acción, y se hacía una reproducción de lo que se veía, y lo que se veía era, sobre todo, televisión. Y a nosotros nos preocupaba que los jóvenes no hicieran suficiente investigación de lo que era el lenguaje cinematográfico, ni de las formas para abordarlo, ni que pudieran analizar cómo estaban hechas las películas. Estaba haciendo falta un pilar enorme.

Creemos que hay una serie de disciplinas que no solo vienen del arte que pueden generar vínculos interesantes. Queremos ser un puente entre las diversas academias. Además, el cine tiene de industria, de cine de autor, de creatividad y también tiene de técnica y nosotros queremos que esos elementos se pongan en relación.

Para el 2019 tendremos el proyecto de formación de formadores. Este proyecto surge a partir de reflexionar alrededor de las imágenes: Estamos abocados al consumo de ellas, pero con muy poco análisis crítico. Parece que la verdad ahora es móvil y que los hechos no existieran. Que todo puede ser de un color y al día siguiente de otro. Entonces, el proyecto busca que, dentro de la grilla escolar, se introduzca la materia del análisis crítico de la imagen. Para nosotros eso es creación de público, de ciudadanos críticos y es fundamental. Si conseguimos que lo pongan en la malla, tienen que existir formadores; entonces con este proyecto buscamos entregar una propuesta de pensum al Ministerio de Educación sobre este tema. El paso siguiente sería crear un libro que tenga los contenidos de este pensum y así se apoye los formadores.

Sabemos que el *Arca* es una idea totalmente utópica, en el sentido que económicamente es un proyecto en el que cada vez que levantamos uno de los talleres debemos ubicar aliados y conseguirlos toma tiempo. Lo que estamos tratando de hacer es crear módulos que tengan costos simbólicos porque se trata de residencias donde comes, duermes y recibes la formación. Estamos buscando que los talleres sean lo más accesibles posibles.

Arca de luciérnaga. *Foto de Olivier Auverlau*

Ocho años generando audiencia y cineastas: mi historia con el FIC

Por: Ramón Murillo
Director del FIC

En pocas semanas empezaremos la octava edición del *Festival Intercolegial de Cine*, FIC, y eso me llena de alegría. Lo que empezó casi por accidente, como resultado de un proceso que iniciado en 2010 cuando era profesor del Liceo Panamericano, en Guayaquil, es ahora algo que ha entregado un promedio de 40 estudiantes —tanto para dirección como para los otros oficios cinematográficos— a las diversas Carreras de cine, nacionales y en el extranjero. Hace ocho años armé un festival de cortos con los trabajos de los estudiantes y, con la ayuda de amigos, nos dimos cuenta de que con Talleres y un proceso formativo adecuado se podía llegar a mejores resultados. No podíamos olvidar de que esta es una generación nativa audiovisual.

Con la idea de formarlos, convocamos a universidades e institutos para que nos ayuden con Talleres y así, en un lapso de dos meses —de los cinco que dura el proceso completo— los participantes aprenden sobre dirección, dirección de arte, sonido, manejo de actores, etc. El resto del tiempo trabajan su guión y ruedan. Los cortos son luego proyectados y se seleccionan ganadores, que reciben premios como becas u otros cursos. Hacemos Talleres en Guayaquil, en Quito y en otras ciudades, de manera itinerante.

Los chicos no pagan nada. Nosotros asumimos los costos. A veces hemos recibido financiamiento del Estado y otros auspicios, pero siempre contamos con el aporte de las universidades. En ocasiones ha habido gente o instituciones que no han entendido la magnitud del proyecto, cuyo objetivo es la formación de audiencias y la profesionalización del cine en el país.

Para esto es necesario esforzarnos en la idea del consumo de cine. En los T alleres vemos mucho cine ecuatoriano y llevamos a los realizadores a que charlen con los chicos.

De todo este esfuerzo que hacemos, me quedo con la idea de que muchos de nuestros ganadores están estudiando o ya se graduaron de cine, con la firme intención de hacer crecer la cinematografía nacional, formando a las nuevas generaciones de cineastas. En estos años hemos producido 40 cortometrajes por cada edición y en cada uno de ellos han trabajado un promedio de cinco personas, es decir 200 chicos haciendo cine, al año, es un buen número.

Nuestros cortos se han presentado en distintos festivales dentro y fuera del país y han ganado premios en festivales de Argentina, Brasil y España. Nos sentimos muy orgullosos de lo que hemos conseguido.

Premiación FIC

Premiación FIC

Foto: Marcelo Arellano

Cinemateca Nacional nueva gestión, mismos empeños

Por Diego Coral López

Director de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella
de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

El 10 de julio de 2017 empezó una nueva gestión en la Cinemateca Nacional 'Ulises Estrella' de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Existen números —inimaginables para una gran mayoría que no conoce el trabajo de la Cinemateca— que no solo la avalan, sino que demuestran claramente que se trata de la institución dedicada al cine más importante –así como más antigua— del país. Sin embargo, los famosos "indicadores" que apuntan cantidad de "usuarios" resultan insuficientes –y hasta demagógicos– para entender el funcionamiento de una institución tan compleja y necesaria para el país.

Es así que, a pesar de tener la obligación de mostrar dichos números, este informe es a su vez una tentativa de compartir, sumariamente, las lógicas, objetivos, logros y desafíos de esta nueva gestión.

Y para empezar, es importante señalar que a nivel de estatuto interno se planteó, en el marco de los nuevos manuales de puesto de la CCE, exigidos por el Ministerio de Trabajo, una reorganización administrativa y de gestión en la Cinemateca Nacional (CN), que pasaría de tener una Coordinación, a tener tres, cada una encargada de las áreas fundamentales de su labor. Este pequeño gesto, que

fue acompañado de la definición más precisa y técnica del personal que la CN requiere, puede significar un gran avance en este incansable y fundamental trabajo.

Preservación del patrimonio fílmico y audiovisual del Ecuador

En 1989, por Acuerdo Ministerial 3765 y Mandato 040, la Cinemateca Nacional fue nombrada como custodio legal del patrimonio fílmico ecuatoriano gracias a la declaratoria del cine como patrimonio cultural del Estado (hecho que sucedió por presión de la misma Cinemateca y de UNESCO). Desde entonces, la CN ha rescatado, preservado y difundido el acervo de la imagen en movimiento del país. En su archivo reposan títulos que datan desde 1922, contando en la actualidad con cerca de 5 mil títulos nacionales en distintos formatos. Sin embargo, desde la creación de la Ley de Cultura, tal Acuerdo y Mandato quedaron derogados, surgiendo la urgencia de actualizarlos y, sobre todo, de construir el camina hacia un antiguo y necesario objetivo de la Cinemateca: **constituirse como Depósito Legal del Patrimonio Fílmico**.

Sostener este trabajo, que muchas veces pasa desapercibido para la mayoría (autoridades, cineastas, investigadores, estudiantes de cine y ciudadanía en general), requiere de capacitación constante, altos presupuestos, y trabajo coordinado entre todos los involucrados.

- Quizás, el proyecto de mayor importancia del año fue la realización del **'Taller de Fortalecimiento de Capacidades para la Preservación del Patrimonio Audiovisual Ecuatoriano, en el marco del programa Memoria del Mundo'**, con la colaboración de UNESCO en Quito. Taller inédito en el país, que contó con la participación de más de 40 participantes de todo el Ecuador, con trayectorias en

En 1989, por Acuerdo Ministerial 3765 y Mandato 040, la Cinemateca Nacional fue nombrada como custodio legal del patrimonio fílmico ecuatoriano gracias a la declaratoria del cine como patrimonio cultural del Estado (hecho que sucedió por presión de la misma Cinemateca y de UNESCO).

bibliotecología, archivo, museología, cine y restauración. Los expositores fueron dos expertos en el área: María Fernanda Coelho (Museóloga y ex responsable del área de preservación de la Cinemateca Brasileña) y Gustavo Lucio (Encargado del área de digitalización de la Filmoteca de la UNAM). Cabe indicar que en Ecuador no existe programa alguno de capacitación o formación en el área de preservación fílmica y audiovisual, y que Hernán Chinchín, técnico de la Cinemateca del Ecuador, es el único preservador fílmico que tiene el país. Este dato no solo indica el objetivo fundamental de la realización de este Taller por parte de la Cinemateca (capacitación y suscitación), sino que evidencia la ausencia histórica de políticas públicas encargadas de sostener todo lo relacionado al patrimonio fílmico.

- En esta misma línea, haber retomado el contacto con la UNESCO permitió no solo la realización del Taller, sino la apertura y compromiso entre instituciones para realizar un trabajo continuo de capacitación.
- Este año, gracias a la gestión del Agregado Cultural del Ecuador en Francia, Jorge Luis Serrano, llegó a nuestro archivo una copia en acetato en 35mm de **"Fiestas del Centenario"**, un registro de 1922, realizado por la empresa Ambos Mundos, que recoge la celebración oficial de los 100 años de independencia del Ecuador. Este filme constituye una joya no solo por su contenido y antigüedad, sino porque se lo creía perdido, y su hallazgo casi 100 años después en la Embajada de Ecuador en París, resulta un milagro, pues el soporte original del filme es nitrato, un material altamente inflamable.
- Durante los meses de enero y agosto de 2018, se realizó el Mantenimiento correctivo de la Bóveda Climatizada, en el que se logró el cambio de piezas importantes en su funcionamiento. **Dicha bóveda es la única en el país con las características técnicas para la conservación del material patrimonial fílmico**. Este mantenimiento, que es una actividad regular y obligatoria, dio como resultado un profundo análisis técnico, con la conclusión inapelable de que es urgente el cambio total del equipo de climatización, conclusión que fue expuesta a las máximas autoridades del sector: Ministerio de Cultura, Presidente de la CCE, y Director del INPC. El cambio de piezas ha logrado estabilizar al equipo (en funcionamiento desde el año 2010), pero la antigüedad del mismo, así como fallas en mantenimientos anteriores,

Foto: Marcelo Arellano

no garantiza que la estabilización de humedad y temperatura sea la óptima luego de unos meses. Se realizó, en este marco, un estudio para la ampliación y renovación de la bóveda climatizada; sin embargo, el costo del equipo, así como la ampliación necesaria (al triple de su actual capacidad), es un rubro que supera el presupuesto de la Cinemateca, siendo responsabilidad total de las máximas autoridades dar respuestas a esta situación.

- Cerca de 1900 rollos han sido intervenidos (limpieza, lubricación, cambio de carretes, envases, implementación de colillas de inicio y final, observación, preparación para la digitalización e ingreso a bóveda, preservación) en este año. Se trabajaron títulos de cineastas como Tramontana, Camilo Luzuriaga, Sandino Burbano, Alfredo Breilh, Viviana Cordero, Yanara Guayasamín, Karl Gartelman, etc.
- **La reubicación de la Consulta Pública**, otro de los proyectos emblemáticos de este año (se explica más adelante), permitió a su vez reordenar el espacio donde se trabaja y archiva el patrimonio: a partir de septiembre, será posible una distribución más técnica de todo el material: fílmico, analógico, documental, implementos de preservación, etc., permitiendo una mejora importante en aspectos de conservación de dichos materiales, así como en la facilidades de trabajo de los técnicos de la CN.
- Cerca de 1250 títulos han sido digitalizados desde formatos fílmicos (35mm, 16mm, 8mm) y analógicos (UMATIC, BetaCam, BetaMax, VHS).
- Una de las mayores preocupaciones durante este año ha sido la dificultad de conseguir la aprobación para dar mantenimiento y comprar la garantía del Film Scanner, equipo de alta tecnología con el cual se digitaliza en 2K el material fílmico. Esta demora, sucedida por trabas burocráticas y de exigencias de compras públicas, nos obligó a racionalizar el uso del Film Scanner tan solo para material de alta importancia patrimonial (antigüedad, registro de hechos trascendentales, etc.) Hemos trabajado para superar este inconveniente, y estamos cerca de conseguirlo.
- Después de varios meses de espera, se autorizó la adquisición de un **nuevo sistema de almacenamiento LTO**, pieza fundamental para la preservación digital, pues se trata de un sistema magnético de gran capacidad, recomendado para material patrimonial.
- La **Cinemateca Digital**, plataforma digital gratuita desde la cual se difunde el patrimonio fílmico ecuatoriano, cuenta al día de hoy con 220 títulos, acompañada de una línea histórica-cronológica que contextualiza el devenir de la cinematografía nacional, con investigaciones y re-

cortes de prensa sobre los hechos que marcaron nuestro cine. Una plataforma que es un verdadero lujo, y que debe ser mejor aprovechada por la ciudadanía.

Difusión y programación de cine independiente

Desde su nacimiento, la CN ha sido el espacio cultural de mayor difusión de cine independiente en el Ecuador, y la principal sala de exhibición de cine ecuatoriano.

En esta área, es importante señalar que desde el inicio de **la actual gestión se ha planteado la reflexión sobre la gratuidad**. Nuestra posición ha sido que la gratuidad irreflexiva es perversa y dañina para la cultura, y hemos propuesto revisarla y construir nuevas posibilidades de contacto con la ciudadanía, que no impliquen la desvalorización del trabajo artístico con la generalización de la gratuidad. Esta propuesta, para llevarla a cabo, requiere tiempo y voluntad política de las autoridades y la ciudadanía.

Sin embargo, **logramos sentar un precedente** con el **estreno de la película ecuatoriana *Cenizas***, de Juan Sebastián Jácome, al firmar un contrato **"evento por evento"**, modalidad que la CCE maneja en su Manual de uso de Salas, para autorizar a la distribuidora vender entradas a menor costo que un cine regular, con el compromiso de que luego del circuito comercial de la película, ésta sea estrenada en Núcleos Provinciales de manera gratuita, generando así un ingreso para la producción de la película, y un beneficio para sectores sin acceso a un estreno de cine nacional. Esta modalidad, sin ser perfecta, cumple el objetivo múltiple de apoyar la producción del cine ecuatoriano, posicionar a la Sala Alfredo Pareja como parte del circuito en la etapa de recuperación de los estrenos ecuatorianos, proveer

de una alternativa económica a los espectadores con menor capacidad adquisitiva y construir bases para el replanteamiento de la gratuidad. El resultado: nuestra sala fue la que más espectadores convocó en las semanas de proyección de *Cenizas*, generando un importante ingreso a los productores de la misma... Un camino complejo queda por recorrer para conseguir un resultado concreto y permanente.

Es difícil, por otro lado, hacer sinopsis de todo lo programado durante poco más de un año en nuestra sala Alfredo Pareja (equipada con DCP y sonido 5.1.) **Con más de 600 películas proyectadas** durante este tiempo, es evidente que una de las grandes fortalezas que manejamos es la diversidad y universalidad, y en ese sentido hemos trabajado para tener una lógica de programación que priorice formatos, temáticas y estéticas que no tienen facilidades de difusión en circuitos comerciales:

- FLACQ 5 (Festival de Cine Latinoamericano de Quito): Organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y su Cinemateca Nacional. Sin duda el evento de promoción y difusión de cine latinoamericano contemporáneo más importante del país. Este año cumplió su 5to año consecutivo (antes se llamó La Casa Cinefest), proyectando más de 70 películas de toda la región, y recibiendo a 11.000 espectadores en nuestras 6 sedes, en apenas 5 días.
- Cortometrajes: Con una sección permanente de exhibición de cortometrajes nacionales e internacionales, así como muestras itinerantes. Cerca de 100 cortometrajes exhibidos.
- Cine experimental: Con la realización del Festival de Cine Experimental, en colaboración con la EFS (Experimental Film Society), se abrió una ventana de difusión para realizadores nacionales e internacionales de formatos y técnicas no-convencionales y no-narrativas. A su convocatoria aplicaron más de 46 postulantes de todo el mundo.
- Muestras de cine dirigido por mujeres: 25 películas proyectadas en el marco de muestras destinadas únicamente a cine dirigido por mujeres de todo el mundo (además de las muestras donde se incluyen indistintamente a directores de cualquier género).
- Cine ecuatoriano: **La Cinemateca es la casa del cine ecuatoriano**. En su diversidad, los proyectos cinematográficos del país no tienen suficiente espacio en las salas comerciales, en donde se proyectan, a lo mucho, las películas más reconocidas/comerciales/convencionales. Más de 80 títulos nacionales han sido proyectados en nuestras salas, sin tomar en cuenta las películas ecuatorianas dentro de festivales como EDOC, FLACQ, El lugar sin límites, ECOador, Chulpi Cine, etc., con lo que **el número de películas proyectadas superaría las 120**. Largometrajes, cortometrajes, cine experimental, estrenos de autores como Marcela Camacho, Paul Narváez, Carlos Larrea, Peter Kharlov, Diego Recalde, Julia Silva,

Randi Krarup, Segundo Fuérez, Sebastián Araya, Camilo Luzuriaga, Sebastián Cordero, María Fernanda Restrepo, Mateo Herrera... Además, sostenemos ciclos permanentes de cine indígena con las muestras 'Cine Intercultural de las Nacionalidades Indígenas' y 'Mushuc Nina'.

- Cine independiente internacional: 140 largometrajes provenientes de todo el mundo, sin tomar en cuenta las películas de festivales como EDOC, FLACQ, El lugar sin límites, ECOador, Chulpi Cine, FIAQ, etc. Una ventana donde hemos proyectado en la gran pantalla a autores como Emilio "El Indio" Fernández (México), Ariel Rotter (Argentina), Alberto Fuguet (Chile), Abbas Kiarostami (Irán), Víctor Gaviria (Colombia), Doris Dörrie (Alemania), Pablo Stoll (Uruguay), etc. Con eventos cinematográficos únicos, tales como la muestra de cine africano, la semana de cine portugués, el estreno mundial simultáneo en 100 salas de cine de 'Encontrando Imágenes', de Benjamín Geissler, sobre la vida de Bruno Schülz, o la celebración de los 40 años de la CEDHU con una muestra de cine sobre derechos humanos... Es importante destacar la participación clave de las distintas embajadas de países del mundo entero, que apoyan mediante la cesión y/o negociación de derechos de exhibición de las películas de cada uno de sus países.
- Festivales emblemáticos: Todos los festivales ahora considerados emblemáticos (EDOC, Chulpi Cine, Eurocine, El Lugar sin Límites) tienen en la sala Alfredo Pareja una de sus sedes principales.
- En total, desde julio de 2017 hasta la fecha (septiembre de 2018), la programación de la Cinemateca Nacional ha reunido a cerca de **76.500 espectadores** en salas de cine. Algo que nos alegra profundamente, porque una de las funciones del cine es esa, re-unir.

Una ventana donde hemos proyectado en la gran pantalla a autores como Emilio "El Indio" Fernández (México), Ariel Rotter (Argentina), Alberto Fuguet (Chile), Abbas Kiarostami (Irán), Víctor Gaviria (Colombia), Doris Dörrie (Alemania), Pablo Stoll (Uruguay), etc.

Investigación y educación no formal

Sostener un espacio de reflexión e investigación sobre la imagen en movimiento del Ecuador y el mundo, fue una de las premisas de fundación de la Cinemateca, hace 37 años. Y este ha sido el ámbito que, justamente, más hemos desarrollado en los últimos 14 meses, intentado a la vez profundizar en el camino ya construido, pero también dar un vuelco en ciertas lógicas de este campo de acción, con el único objetivo de buscar nuevas maneras de acercar el pensamiento crítico y reflexivo sobre el cine a la ciudadanía. Los proyectos ejecutados para esto fueron los siguientes:

- Tesoros Remix: Como continuación a la histórica exhibición "Tesoros del archivo fílmico", esta muestra permanente, curada por el investigador de la CN, Javier Izquierdo, propuso **una nueva mirada al cine ecuatoriano**, un recorrido intertextual que busca convergencias y temas recurrentes en nuestro cine, constituyendo así una **nueva historiografía del audiovisual ecuatoriano** que vaya más allá de lo cronológico. Para esto, **se proyectaron fragmentos de 52 películas ecuatorianas** que dialogaron con un público sorprendido (y agradecido) de la diversidad y complejidad de nuestro cine.
- Ciclo de Charlas Pensar el Cine: **Espacio de reflexión en torno al séptimo arte desde la academia**. Contó con la participación de personas vinculadas al cine y proyectos editoriales/docencia/educativos: Christian León (Cine Nacionalista vs. Cine post nacional); Karolina Romero (El barroco en el cine latinoamericano); Fernando Criollo y Marcel Ribadeneira (Crítica de Cine en los medios impresos y digitales); Santiago Estrella (Recepción e Identidad); Paola de la Vega (Gestión cinematográfica en el Ecuador 1977-2006); Daniel Nehm (Programar una sala de cine); Zelva González (Derechos de Autor en el cine).
- Cineclub de la Casa: La Cinemateca Nacional nació como consecuencia del cineclubismo en el Ecuador. Este espacio dedicado a la apreciación y reflexión de cine ha sido fundamental en la cinematografía del país, pues ha formado a miles de personas, entre ellas cineastas, actores, espectadores, estudiantes, gestores... Hemos sostenido esta tradición, y la revitalizamos mediante la sistematización de sus contenidos, proponiendo temáticas organizadas en ciclos, regularizando la asistencia, invitando a especialistas para dirigir los foros, y sobre todo, buscando

Benjamín Llerena, Diego Coral López, Charles Vix y Jorge Luis Serrano en la entrega de Fiestas del Centenario, filme recuperado en la Embajada de Ecuador en París.

la profundización y diálogo como antídoto a la dispersión del consumo de imágenes que nos gobierna. Este nuevo impulso ha generado que se triplique la cantidad de inscritos en el Cineclub, quienes han podido reflexionar sobre Derechos Humanos, Sexualidad y Erotismo en el Cine, el Cine dentro del Cine, y otros temas que han surgido en las reuniones. Las **120 personas que asisten a este espacio**, son testigos de una tradición comunitaria y de formación de público que está a punto de cumplir 100 años.

- Primer concurso de publicación de Ensayo sobre cine: Frente al escaso (o nulo) apoyo gubernamental hacia los proyectos editoriales sobre cine en los últimos años, impulsamos este concurso convocando a investigadores, académicos y estudiantes de Carreras cercanas al cine a presentar ensayos de investigación y reflexión sobre el séptimo arte. Este concurso intenta ser **un espacio permanente de pensamiento, y una ventana de reconocimiento desde el sector público a quienes emprenden la tarea de pensar el audiovisual**. La ganadora de este año fue Karolina Romero, con un excelente análisis del barroco en el cine latinoamericano, usando como eje transversal al pensamiento de Bolívar Echeverría.
- La nueva Consulta Pública del Archivo Fílmico: Desde su apertura en junio de 2008, la Consulta Pública se erige como el único lugar donde se puede ver e investigar el acervo fílmico y audiovisual ecuatoriano. **Cerca de 5000 títulos nacionales están al alcance de todo el público**, convirtiendo a este espacio en un patrimonio en sí mismo. A partir de septiembre de 2018, la Consulta Pública se trasladó a una nueva área de la CCE, al lado de la sala Alfredo Pareja, un lugar más amplio, con nueva tecnología y mayor comodidad, que permitió no solo recuperar un espacio público que hace un año fue una bodega, sino que incrementó el conocimiento de este servicio por parte de la gente al ubicarlo dentro del circuito Sala Alfredo Pareja – Museo Nacional - Teatro Nacional en el Edificio de los Espejos de la CCE.
- Taller permanente de guión: Dirigido por Gerardo Fernández, experto dramaturgo cubano, éste es el único Taller permanente de guión del país desde hace seis años. Ha convocado a centenas de futuros guionistas, así como a profesionales, en un proceso que dura un año. Gerardo es también uno de los expertos contratados por el ICCA para dirigir la escritura de guión del proyecto "Script Doctor", gestado por el Instituto.

Núcleos provinciales

Por su misma naturaleza, el trabajo de la Cinemateca se extiende

a nivel nacional. En su archivo están preservados títulos de autores de todo el país, y el trabajo de rescate y conservación ha sido, a través de los años, ejecutado en varias provincias. Tal es el ejemplo del fondo Tramontana, uno de los más importantes del país, que fue rescatado de las bodegas de Gabriel Tramontana, en Guayaquil, hace 10 años. Asimismo, el Taller de Preservación del Patrimonio Fílmico contó con la participación de representantes de Guayas, Chimborazo y Manabí.

Hace un año se solicitó a cada uno de los Núcleos Provinciales la delegación de un representante para gestionar tanto la programación de cine como la realización de talleres. El objetivo es transparentar los servicios que la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura ofrece, a la vez que proponer una gestión que involucre el interés y capacidades de cada uno de los Núcleos para sostener procesos.

Para la programación, es importante señalar que la base de contenidos de la CN depende de los permisos de exhibición que se obtienen de los productores locales (mediante gestión directa o a través del ICCA), embajadas, productores extranjeros, y títulos con derechos de exhibición liberados (de los cuales 8 son ecuatorianos). Es así que, en los últimos 14 meses, la CN programó en Chimborazo, Carchi, Loja, Azuay, Los Ríos, Santa Elena, Orellana, Cotopaxi, Bolívar y Pichincha (Mindo y barrios de Quito). Un total de 65 películas nacionales e internacionales han sido vistas por cerca de 2000 personas. Pero lo importante en este proceso es que cada Núcleo pueda sostener una programación regular y que la CN tenga siempre títulos disponibles. Esta es la única manera de no caer en el "eventismo".

Por el lado de los Talleres, la CN ha ofrecido tanto el de Guión, dictado por Gerardo Fernández, como el de Producción y Dirección, dictado por Carlos Naranjo. Bajo la misma modalidad de solicitud – ejecución – seguimiento, se han desarrollado Talleres en Imbabura, Zamora Chinchipe, Orellana, Chimborazo, Loja, Manabí, Morona Santiago, Guayas y Sucumbíos, con 350 participantes.

Las nociones de paternalismo, centralismo y falta de políticas públicas se ponen en juego (y en evidencia) cuando se trabaja en relación al "territorio", y así también lo hacen las nociones de coordinación, voluntad, rigor y procesos. En este sentido, el compromiso y trabajo debe ser (y lo es en algunos casos) una carretera de doble vía: dada la situación legal de la CN, depende de la voluntad y trabajo de los Núcleos Provinciales (y gestores culturales por fuera de la CCE) la responsabilidad de que el patrimonio fílmico que guardan en bodegas o cuartos no-acondicionados técnicamente pueda ser recuperado, preservado y difundido a través de la Cinemateca.

Este (no tan) sucinto informe ha tenido una motivación clara: exponer el trabajo que la Cinemateca Nacional Ulises Estrella de la CCE realiza diariamente. Y lo hace por la urgente necesidad de que la ciudadanía sepa lo que tiene a su alcance y lo tome como suyo.

Finalmente, resulta impactante darse cuenta que todo lo aquí expuesto es algo que ya ha sido hecho, de una u otra manera, durante décadas, y que las cosas nuevas fueron construidas desde las bases sólidas de una Institución que trabaja a partir de la presencia inasible de la memoria.

Ejemplo contundente del sosiego que la lucidez da paso.

El equipo de la Cinemateca Nacional 'Ulises Estrella' de la Casa de la Cultura es conformada por:

Preservación

Preservación fílmica: Hernán Chinchín
Digitalización fílmica: Enrique Regato
Catalogación fílmica: Esteban Castillo
Digitalización Analógica: Freddy Troya
Asistente de preservación: Patricio Valencia

Programación

Programadora: Cristina Moreno
Técnico Operador de la Sala de Cine: Diego Sosa
Técnico Operador de la Sala de Cine: Janio Allauca
Protocolo de la Sala de Cine: Fernando Páez
Protocolo y comunicación de la Cinemateca: Fabo Ceferino

Investigación

Investigador: Javier Izquierdo
Taller de Guión y Cine Club: Gerardo Fernández
Realización y Registro Audiovisual: Carlos Naranjo
Consulta Pública: Verónica Vizcarra

Dirección

Director: Diego Coral López
Coordinadora general: Laura Godoy
Asistente y secretaria: Katherine Chalacán

Red de formadores en cine

Por: Melina Wazhima Monné
Docente en Cine y Audiovisuales / U. Cuenca
Miembro de la Red de Formación en Cine del Ecuador

Hace algunos meses, hacia finales del 2017, conocí del llamado para un Encuentro de formadores en cine en Guayaquil, convocado por la Universidad de las Artes. No lo pensé mucho, pedí permiso en el trabajo en la Universidad de Cuenca, donde laboro, agarré la mochila, subí los Andes y los volví a bajar, y en tres horas ya estaba en Guayaquil colada en la reunión entre profesores universitarios de cine.

Subí y bajé la montaña con la secreta intención de encontrar otros seres raros, estos extraterrestres que en lugar de dedicarle el 100% de su tiempo a sus propios proyectos, se la pasan –creo yo– soñando, pensando, muchas veces ayudando a financiar y gozando por proyectos de terceros, llámenlos alumnos, estudiantes, cineastas en formación. Subí y bajé la montaña buscando con quien compartir las dudas enormes que uno tiene todos los días en el desempeño de la tarea de "enseñar" cine, si tal cosa es posible. Herzog diría que es mucho más productivo hacer una caminata de ocho meses que pasarse ocho años en la escuela de cine, y es posible, por eso lo de subir y bajar la montaña hacía sentido; tal vez también se aprenda más de la tarea de acompañar a hacer cine, subiendo y bajando los Andes; que buscando una maestría en pedagogía del cine (¿existirá tal cosa?).

Me seducía este Encuentro porque el grupo de *profes* permanentes de cine en Cuenca es pequeño y hablar de la práctica de la enseñanza en cine se concreta, muchas veces, a la experiencia de la Carrera de Cine. Entonces resultó gozoso conocer cómo se batían con la formalidad de los estudios de tercer nivel y los condicionantes legales –las más de las veces muy alejados de la realidad del sector– la gente de la Universidad San Francisco, el INCINE, el Instituto de Artes Visuales de Quito, la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la UArtes y la UDLA, y cómo pensaban a su vez el espacio de formación gente como la de Encuentros con el Cine o El Arca de Luciérnaga, en Imbabura. Fue un espacio para encontrarse y armar un algo que nos permitiera sostener ese diálogo y unir fuerzas para temas de trato y afectación común, como los de legislación universitaria, fomento de espacios de distribución, reflexión y crítica sobre las obras producidas durante el período de formación, impulso al intercambio entre estudiantes, movilidad de profesores, formas y razones de los pensum, miradas sobre las opciones de profesionales en el país, la necesidad de espacios no formales que complementen o inclusive marquen el pulso a la formación, etc. Al final de aquella primera jornada del Encuentro, votamos por la creación de la Red de Formación en Cine del Ecuador.

Hemos avanzado algo en este camino de la Red, nos hemos encontrado seguido desde entonces y la relación del grupo se ha ido consolidando, hoy podemos levantar el teléfono con más cercanía que hace un año para hacer acuerdos entre las Escuelas de Cine. Ahora conocemos un poco mejor las fortalezas de cada una de las instituciones, las búsquedas, las necesidades, las

apuestas individuales, los trabajos de los estudiantes, el talante de su dirección y el enfoque de su visión; entendemos también cada vez más cómo nos ven y qué esperan de las Escuelas de Cine desde el Estado, llámese este ICCA, IEPI, Ministerio de Cultura, SRI. Hemos abierto un boquete para comprender lo que piensan y las preocupaciones de los y las cineastas del país y aquellos que provienen de los espacios de formación alternativa sobre cine en el Ecuador; hemos comenzado a sistematizar el qué esperan de nosotros los exhibidores televisivos y cinematográficos, los gremios profesionales del cine, y la sociedad en términos más amplios.

También ubicamos la trascendencia de hacer partícipes a los estudiantes, a partir de la generación de un espacio propio que alimente la comprensión del rol que puede jugar esta Red. Es importante señalar aquí algo que se dijo: tal vez, desde la Red, el mayor legado que podríamos dejarles a los estudiantes de nuestras Carreras en el país, es la 'mala costumbre' de reunirse, de organizarse, de reflexionar sobre el medio y dar continuidad a esta tradición que otros nos heredaron y que fue la razón para que en este país hayamos tenido antes Ley de Cine que Ley de Cultura.

Es la primera vez que el Ecuador tiene una oferta permanente y hasta cierto punto amplia de Carreras de Cine y Audiovisuales en el Ecuador, al momento hay alrededor de ochocientos estudiantes formales de cine en el país, una cifra que llama mucho la atención. Haciendo una relación muy somera –e inexacta– podríamos decir que al momento existe alrededor de un realizador cinematográfico en formación por cada veinte mil habitantes en el país, es decir, cualquier pueblo grande debería o podría tener su cineasta de cabecera, nueve-

Hemos abierto un boquete para comprender lo que piensan y las preocupaciones de los y las cineastas del país y aquellos que provienen de los espacios de formación alternativa sobre cine en el Ecuador

cito y de paquete; pero ciertamente la demanda de gente que estudia cine debería abarcar otros intereses aparte de la realización, como la intermediación cultural, la crítica, la creación e investigación teórica, la enseñanza, la gestión de los medios audiovisuales, la creación de productos audiovisuales como parte de secuencias transmedia, distribución de bienes culturales y de consumo, la publicidad tradicional, la promoción institucional, etc. Si no ofertamos estas otras opciones de formación, nos veríamos obligados a abrir un subcentro de cine por cada veinte mil habitantes, o cada diez mil si contamos con los cineastas profesionales que desde hace años pugnan por la posibilidad de seguir produciendo.

¿Cuántos cupos para formarse como cineastas debería ofertar el país? ¿El conseguir esos cupos debe volverse una acción privilegiada para aquellos que demuestren ser los mejores? ¿Es posible definir con certeza quiénes serían? ¿Qué acciones debe tomar la formación superior en cine y audiovisuales del país para diseñar una oferta de estudios que tenga en mente la ya difícil situación laboral del sector en el país, que cubra deficiencias y expanda la capacidad de gestión del cine y el audiovisual? Como docente desde hace ya algunos años no acabo de tenerlo claro, pero intuyo que pasa por un esfuerzo en el que el proceso de formación esté alejado de esta realidad inmediata. Por otro lado hay que mirar lo local, lo nacional y también lo regional.

Pasa tal vez porque ese caminar del que habla Herzog encuentre, en alguna medida, un símil en la práctica universitaria; pasa por trascender ese 'hacer en el aula' ya que tenemos que graduar hacedores del audiovisual, del cine, que se muevan, gestionen, se cuestionen, se comprometan, se apasionen, descubran, sean ingeniosos, se quejen y aporten a una idea más grande que solo 'mi propia obra'.

Tenemos la oportunidad de ser todo lo contrario; no puedo aportar la solución ni para la sobrepoblación de estudiantes de cine en el país, ni para "enderezar" el camino de la formación en sí misma, pero sí soy una convencida de que el trabajo con las y los estudiantes de cine nos permite influir en cuál será la escena de los próximos años, y es necesario comprender que eso no se hace solos, que no se hace además desde una verdad única, sino que se construye justamente en las confluencias, la contaminación y solidaridad con los otros; y es allí donde la Red cobra sentido.

Del cine en las estepas del tiempo

Por: Sandino Burbano
Director de cine

Recuerdo el invierno esparciendo su aliento en forma de nieve: edificios, calles y autos parecían hechos de un solo trazo. Albo. Inmenso. Uniforme. Los sonidos se manifestaban a través de relieves distintos y prolongaciones variadas. Inevitable no relacionar este paraje con la pantalla de un cine. Fija, palpitando en silencio a la espera de recibir al menos una imagen. Yo estudiaba en Moscú, que no dejaba de ampliar mi percepción al ritmo despacioso de sus texturas y matices. Acaso la siguiente primavera fue unas butacas alineadas frente a la enorme pantalla en blanco del inicio. El verano, la antesala, a fin de esperar calmos y paseándonos, la película que ahí se proyectaría y que la existencia elaboraba a partir de su cadencia. Mi escuela se encontraba en la calle *Vilgelma Pika, 3*, con algunas salas de proyección pero ninguna pantalla como la mencionada al principio, tan natural, diáfana e inmensa, donde mi imaginación empezaba a esbozar situaciones desde la observación de los transeúntes con su composición carnal y metafísica: gestos, pesares, colores que transportaban de algún modo alegrías, eran conducidos hacia aquella blancura ansiosa. Ese no conocerse entre ellos y mis soledades –tanto las vertidas como las que contuve– perfilaban los diálogos de los personajes de esas películas hipotéticas. Así era mi aprendizaje del séptimo arte. ¡El ser humano, volcado en el vacío de una geografía e idioma extraños, transparentando lo más recóndito de sí! La naturaleza gritaba sus tonos como si estuviera de fiesta por la visita de alguien no esperado, yo.

Puede ocurrir cuando se deja un lugar cotidiano: el nuevo sitio, por contraste con el anterior, aísla al individuo de la masificación permanente para dar paso a la posibilidad de palpar el vacío, fuente de lo conjetural. Desprovista de corazas, la gente iba trazando su estela por mi alma. De ahí que me fuese necesario liberar mi propia mirada cinematográfica a fin de encontrar resonancias entre los espectadores y dotar de un sentido luminoso lo captado. Interpretar la condición de lo humano fue mi escuela, ante el vacío que, según se descubre de a poco, está pletórico de singularidad. Entendí que la problemática social inscrita en cualquier territorio es siempre pasajera. Algunas se prolongan más en el tiempo pero luego todo queda desnudo de nuevo y permanece eso que es fundamental asir, desmenuzar, representar en el arte: la proximidad al latir ignoto que labra nuestra constitución. No aprendí a separar la existencia de la dinámica de la naturaleza, de los pliegues de sus formas, de la temperatura de sus tonos, de todo eso que configura el espacio-tiempo. Hallo prioritarias esas expresiones cuando alguien se dispone a retratar al individuo en su momento histórico, social y político.

En la Escuela casi todos mis profesores tenían una maestría universitaria porque el sistema educativo se diseñó de tal modo en ese país: al ser las Carreras más prolongadas no existían licenciaturas. Transmitían teoría y lenguaje del cine cumpliendo tan estrictamente con el plan académico que a ratos me desesperaba. La categoría de *masters* no les produjo la necesidad de ensanchar el abanico de posibilidades expresivas en lo fílmico, sostenidas en gran medida por la costumbre. En realidad mi área de enseñanza estaba más allá. No obstante extraño la condensación de la espera caminando por sus pasillos o ante los ventanales que miraban hacia el tiempo empozado de los silencios largos. ¡Los futuros actores, editores y fotógrafos se formaban en cada clase a la distancia

de un brazo extendido! Allí se instruyeron cineastas premiados en los festivales de Cannes, Venecia, Berlín, el Oscar. La mayoría, poseedores de una narrativa sin riesgo, se movían en las composiciones formales con gran maestría, tan distintos de otros ex alumnos como *Andrei Tarkovsky*, *Alexander Sokurov*, *Kira Muratova* y *Serguéi Paradzhánov*, cuya tonada adquirió un matiz especial ya con la práctica del oficio. El primero comentaba que al egresar no sabía cómo debe ser un lenguaje cinematográfico que libere a este arte de su «enclaustramiento». *Paradzhánov* dijo que sus primeras obras fueron configuraciones aptas para engrosar lo desechable. Pero de los maestros de mi establecimiento yo rescataba un aspecto: eran depositarios de un conocimiento clásico del arte adquirido por la experiencia humana en el discurrir de los siglos. De una suerte de destilación sobria de los conceptos que sabían transmitirnos. Esa característica los define ante mí como preservadores de una porción de la luz que los dota de cierto halo congregacional. Recuerdo la pena que me causó una de nuestras discusiones a propósito del tema del absurdo cuando es llevado al cine. No aceptaban mi guión donde un enano pretendía jugar baloncesto por correspondencia, lográndolo. Argumentaron que eso no era posible en la realidad de nadie, descalificando la fuerza de lo metafórico para representar imaginarios represados. Valoraban el absurdo europeo de *Kafka*, por mencionar un ejemplo, pero no el abastecido por la ironía que proviene de una geometría «incompleta» (el enano), diseñada por un alumno de una cultura –al fin y al cabo como todas– sostenida también desde la irracionalidad. O cuando quise que durante una puesta en escena el protagonista viviese en una casa sin paredes y que pese a ello dispusiera de ventanas. Había que ser explícitos en todo. Con poco espacio a lo interpretativo o a la generación de subtextos derivados de una matriz estética particular. Bueno que las cámaras de cine se encontraran al alcance de los estudiantes y que el coste de posproducción en fílmico no resultase tan alto: uno se daba modos para plasmar trabajos fuera de las directrices escolares.

Foto: Germán Díaz

No aprendí a separar la existencia de la dinámica de la naturaleza, de los pliegues de sus formas, de la temperatura de sus tonos, de todo eso que configura el espacio-tiempo.

Un tropel de emociones y deseos me trajo de vuelta al Ecuador para efectuar películas. Quería hacer de las consecuencias del fluir del tiempo un espectáculo. Tomar esencias de la tierra para que sean títulos de filmes o nombre propios. Pero mi traba mayor son los requerimientos económicos. Las estéticas que presento van a contrapié con las promovidas por el organismo estatal que en parte financia las realizaciones fílmicas. Ante la perspectiva de disponerme a reproducir esos testimonios cinematográficos, me resulta de mayor vitalidad proseguir con búsquedas permanentes de fondo y forma. Mi largometraje *Quijotes negros* ha obtenido ocho primeros lugares en festivales internacionales de cine aún no alineados con el establishment. Son de corte fantástico, *underground* o de fuerte independencia. Y recibió un premio como mejor película nacional. En ese gesto de intentar la hechura de un cine que refleje la dinámica interna de lo social y existencial, puede nacer una mirada transversal del arte que evite representarnos desde lo prosaico. Tal vez este sea uno de los paisajes de revelación fundamental donde cineastas y espectadores debamos ubicarnos. Y que coadyuven para esto algunas de las horas que transcurrieron en las aulas del antiguo, además de enorme, edificio de la calle *Vilgelma Pika*.

Los niños y el cine: una mirada, un arte y un arma

"El cine opera de la imagen a la emoción y de la emoción a la idea"
Sergei Eisenstein

Por: Cristina Moreno G.
Programadora de la Cinemateca Nacional

Antes de verla en su escuela, Martina apenas recordaba una pista de la película colombiana *El libro de Lila*, su mejor amiga le contó que una niña, personaje de un cuento al cobrar vida, se escapaba de sus páginas con el propósito de encontrar a Ramón quien le había olvidado por completo.

Por fin llegó el día de la proyección, Martina se sentía contenta, un tanto ansiosa. Al apagarse las luces, en la pantalla apareció un mundo de colores: un río cristalino, flores brillantes, el árbol de los sueños... El guadual. Una selva llena de magia donde habitan los *tralalá*, una especie de espíritus encargados de cuidar la riqueza del lugar. También aparecieron unas aves siniestras que venían de un lugar algo tenebroso, la Fortaleza, similar a un desierto cubierto de una espesa neblina, conformado por cientos de nichos con objetos en apariencia inservibles y montañas de chatarra.

La mirada de Martina

A Martina el cine le seducía, podía pasarse horas y horas "mirando pelis" sin siquiera sentir hambre. *El libro de Lila* la mantuvo cautiva; entre risas y sustos acompañó la aventura de los tres niños protagonistas: Lila, Manuela y Ramón.

Al final se escucharon fuertes aplausos, la película había causado sensación. Martina asistió luego al breve conversatorio: para ella resultaba familiar este tipo de actividad en su escuela, el intercambio de opiniones, las miradas y los conocimientos que se alargaban junto con la charla.

Muchos niños y niñas participaron con sus comentarios y aportaron valiosas impresiones sobre lo que acababan de observar. Hablaron sobre el cuidado de la naturaleza, sobre el poder de la imaginación, el valor de la amistad, la solidaridad, la lealtad y la memoria; subrayaron el amor por los libros, la esperanza, la generosidad, el respeto a los valores familiares, a los adultos mayores y a las tradiciones culturales.

Dos frases de la película quedaron grabadas en la mente y el alma de Martina. Las había pronunciado un personaje singular, la guardiana de la selva: *"Escucha con tu corazón, con el silencio llegan los cantos"*; y *"Los recuerdos tejidos con el hilo fino del amor hay que honrarlos"*. La pequeña estaba segura de que, antes de dormir, le comentaría a su mamá todas esas experiencias.

Del arte al arma

El caso de Martina ejemplifica la necesidad de fomentar en los niños, de una manera lúdica y atractiva, nociones básicas de apreciación cinematográfica. Es decir, aproximar el discurso fílmico para que sean ellos mismos, con sus propios saberes y

Fotograma de la película *El libro de Lila*

herramientas, quienes logren desentrañar, interpretar y valorar un lenguaje audiovisual complejo.

Actualmente, una inagotable multitud de imágenes rodea e invade el mundo infantil y juvenil; pero en la misma proporción escasea la capacidad de relacionar, jerarquizar y poner en contexto ese desborde de estímulos. Por ello resulta vital educar la mirada desde temprana edad: de este modo se estimularía el precoz despertar de una conciencia crítica y los niños y jóvenes se convertirían en espectadores con una mejor lectura y comprensión audiovisual. Al mismo tiempo, se fortalecerían sus niveles de argumentación y su capacidad expresiva de ideas, sentimientos y experiencias.

En este marco de situación, el cine y lo audiovisual están muy presentes en la cultura contemporánea. Pero por encima de cualquier otra consideración —encasillándolos como parte de la industria de la comunicación y el entretenimiento, por ejemplo—, son un arte. Y al ser transmisores de contenidos y valores, adquieren un potencial didáctico y pedagógico formidable: no solo exhiben y diseminan conceptos culturales y sociológicos sino que, además, permiten descubrir, conocer, reflexionar y debatir sobre múltiples cuestiones y desde incontables enfoques.

Actualmente, una inagotable multitud de imágenes rodea e invade el mundo infantil y juvenil; pero en la misma proporción escasea la capacidad de relacionar, jerarquizar y poner en contexto ese desborde de estímulos.

Por otra parte, tiene la capacidad de generar fascinación e impacto de forma casi inmediata, hecho que lo torna muy atractivo y le permite influir en la definición de comportamientos y actitudes en personas de todas las edades. Revela realidades lejanas, nuevas perspectivas y visiones del mundo. Potencia nuestra capacidad de empatizar y sensibilizarnos con personas y situaciones que, minutos antes, nos resultaban desconocidas o insignificantes. De ahí la importancia de desarrollar prácticas educativas a partir del cine; para promover en los niños la comprensión de códigos visuales y sonoros que, en simultáneo, les ayuden a decodificar sus propias realidades. Porque todo arte es también un arma para enfrentar ese misterio que llamamos "vida".

¿Qué nos falta en la formación de cine que recibimos?

"Dejar de hacer publicidad para ahorrar dinero es como parar el reloj para ahorrar tiempo"
Henry Ford.

Por Alexandra Mora
Productora de Cine

Convocar al público a las salas de cine es una gran odisea que no se limita únicamente a conseguir los fondos para la promoción o que el público ecuatoriano tenga una mejor formación cinematográfica. Es sobre todo reconocer a la película como un producto cultural y/o de entretenimiento que cómo tal responde a un cliente, su público, su consumidor.

En la publicidad, lo más importante para una marca es saber quién es tu consumidor. Reconocerlo por edad, género, clase social o algún otro dato que lo haga determinante o distinto. Saber esta información resulta primordial para proponer los colores de la envoltura, tipografía, los puntos de ventas, entre otros tantos detalles.

Por ejemplo cuando estrenamos la película *Instantánea (2016)* pensamos mucho en el afiche, dado que la película cuenta una historia que sucede durante las vacaciones de una niña en casa de sus abuelos, sabíamos que debíamos evitar que los niños varones la vieran como una película solo para niñas. Esto realmente nos percatamos por accidente, escuchando al público. Mi sobrino de 4 años se negó a ver *Frozen* cuando vio el afiche, dijo que era una película para niñas, todo el grupo queríamos ir, su hermano mayor incluido, pero él defendía que no le iba a gustar. Después de esta experiencia conversé con la directora y la diseñadora del afiche, hablamos de la importancia de evitar estos enfrentamientos en la boletería.

El trabajo de plantear estrategias de marketing para la distribución y exhibición de las películas es básico y muchas veces omitido por el cine nacional. Estamos tan preocupados por terminar la película, por conseguir fechas, buscar festivales, que se nos olvida algo tan básico como sentarnos a ver quién es y dónde está nuestro público. Algo tan importante que debería estar claro desde la escritura del guión. Con esto no quiero decir que las películas se deben hacer basadas en los gustos de un público, sino entender quién se va a interesar en tu película. Durante mi formación en la Universidad del Cine en Bue-

nos Aires, se nos enseñó sobre las diferentes etapas y áreas de la producción, aplicar a festivales, armar presupuestos y más detalles de la Carrera, pero nunca se nos terminó de enseñar cómo distribuirla. Entonces ¿cómo lanzar una película si materias como marketing o distribución no suelen ser parte del pensum?

De alguna manera pude suplir esta desventaja en mi formación como cineasta debido a mi cercanía con el medio publicitario: Durante mi adolescencia pasé mucho tiempo en la agencia de publicidad de mi tía, asistí a reuniones y conversaciones durante años, todo esto me ayudó a pensar en cómo llegar al público de mi película.

Que el cine ecuatoriano siga creciendo, no solo depende de la formación de profesionales, sino también de ajustar el pensum con otras materias afines a nuestra profesión. Deberíamos adquirir más y mejores conocimientos en otras áreas como contabilidad o leyes, por ejemplo. Siempre es bueno que se abran más Escuelas de Cine, pero ¿será que el mercado laboral esta listo para todos los nuevos profesionales? ¿cómo hacemos más cine si los fondos locales a los que podemos acceder no son suficientes? ¿cómo llegamos a crear a nuevos espectadores si no se enteran que nuestras películas están en cartelera? Es necesario reconocer, para quienes estudiamos y hacemos cine, que hay otras Carreras que complementan nuestro trabajo y que es importante en este sentido, seguir preparándonos a través de cursos, asesorías, investigando más. Una educación continua que agrupe otros saberes puede impactar positivamente en el desarrollo de la naciente industria de cine nacional.

Fotograma de la película *Instantánea*

El trabajo de plantear estrategias de marketing para la distribución y exhibición de las películas es básico y muchas veces omitido por el cine nacional.

Rodaje de la película *Instantánea*

Pantallas de obsidiana,
tres notas sobre la cinefilia como aprendizaje cinematográfico

Por Francisco Álvarez Ríos
Director de los *Encuentros Cinematográficos Cámara Lúcida* y la revista especializada en cine *G / A*

Cada oportunidad en la que me siento frente a mi ordenador para empezar a escribir un texto sobre cine, es a la vez, una oportunidad para mirar en retrospectiva y pensar cuales fueron los hechos que hoy me tienen aquí, pensando el quehacer cinematográfico. Recordar es un desplazamiento a través de las imágenes suspendidas en la memoria; esta ocasión se ha presentado un recuerdo que trato de manera especial, intentando siempre invocarlo con cuidado y la precisión.

Sobre una pantalla se proyectaba *Un condamné à mort'estéchappé* (1956) del maestro Bresson. Alucinado y conmovido, soy testigo del transcurrir de esa continuidad de imágenes; siento experimentar personalmente el tacto que manipulaba una cuchara y la necesidad vital del desenvolvimiento en un cauteloso silencio.

Esa fue la primera vez que experimenté el mundo a través del cinematógrafo, algo en mí se había modificado permitiéndome entender el significado del que me he sujeto para apaciguar la vehemente realidad: la cinefilia.

Tiempo después de esta proyección, mi atención sensorial se magnetizaba de forma recurrente a la contemplación del accionar del tacto de la familia, de los desconocidos, sin lograr nunca observar una mano que se desenvuelva con tanto sigilo, como aquellas manos conciliadas por Bresson.

En este período es cuando distingo dos caminos posibles para el aprendizaje cinematográfico; el primero era aferrarme a las aulas, que aunque tenía docentes con grandes virtudes, el sistema académico de la Escuela me parecía limitado debido a que la burocracia institucional ponía dificultades para la contratación de más docentes o la apertura de talleres para los estudiantes. La segunda senda posible es aquella que transito lejos de las aulas hasta el día de hoy: la cinefilia. Con ella la escritura y goce cinematográfico pueden convertirse en una escuela en la que, como dice el maestro Guerín *"somos quienes elegimos a nuestros maestros".*[1] *De manera habitual y constante* me dejo abrigar por el aliento poético de mis películas más queridas, que alimentan una constante curiosidad por explorar nuestra propia senda de vida y la de otros seres que experimentan el mundo.

El hecho cinematográfico ejerce un papel fundamental en la conciencia de las sociedades, ya que es en sí mismo un transmisor de experiencia que modula nuestras sensibilidades e imaginarios, pero sobre todo, permite una construcción personal a través de la cantidad de hábitos y prácticas proporcionadas por las películas que atestiguamos.

El cine nos permite explorar nuestra propia individualidad a través de la florecimiento de la mirada; es el cine quien nos permite escapar de la vaga fluidez de nuestras percepciones, proporcionándonos una nueva y espontánea experiencia que puede contagiarnos nuevos hábitos, incluso descubrir destrezas, conductas y espiritualidades.

Al igual que nuestros ancestros, quienes tomaban entre sus manos una piedra de obsidiana para contemplarse y reconocerse a través de su reflejo,

1 Guerin José Luis, Master Class de José Luis Guerin en el Centro de Capacitación Cinematográfica A. C., 2009.

hoy algunos de nosotros nos alojamos en salas de proyección improvisadas, para contemplarnos y examinarnos mediante nuestras películas más queridas, que reflejan imágenes bellas y brillantes como la obsidiana.

*

En las primeras décadas vitales del cinematógrafo, sus imágenes proyectadas fueron recibidas con gran extrañeza y fascinación, hilando un fenómeno de realidad y asombro que generó un torrente de estímulos intelectuales, que causaron acontecimientos que marcarían el carácter prodigioso del cine para siempre.

Los primeros espectadores de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), entraban a las proyecciones para minutos después, salir despavoridos para evitar el impacto del tren fantasma que saldría de la pantalla hasta chocar contra ellos.

Este tipo de fenómenos de identificación de la realidad circundante y sus espectros, concibieron varias víctimas de la perplejidad del hecho cinematográfico, pero cada vez los espectadores encuentran más espesor en conflictos de la experiencia cinematográfica: En el libro *El cine del diablo*, Jean Epstein nos comenta como *"incrédula, decepcionada, escandalizada, Mary Pickford lloró cuando se vio en la pantalla por primera vez. Que decir sino que Mary Pickford no sabía quien era Mary Pickford; que ignoraba ser la persona cuya identidad millones de testigos oculares podrían atestiguar aun hoy. Esta aventura, en general penosa, de un descubrimiento de sí, es el destino de la mayor parte de aquellos y aquellas que reciben el bautismo de la pantalla".*[2]

Así, de forma desalentadora, es como varios de los primeros grandes actores de la gran pantalla reciben la proyección de su propio espectro, descubriendo en aquellas imágenes la traición misma de la percepción. Me permito afirmar entonces, que la visión que cada individuo tiene sobre el mundo y sobre sí mismo, proviene de una imagen relativa e individual que cada sujeto formula, volviendo el acontecer de lo *real* una variable en constante fluidez. La concatenación de eventos que percibimos crean su imaginario en puntos específicos, marcados por el asombro y el deslumbramiento.

El cine, como una potencia de la mirada marcada por el asombro, se fabrica devolviendo la vitalidad a lo contemplado, buscando en sus elementos y manifestaciones de diverso orden, una resistencia ante la naturalización de las prácticas sociales homogeneizadas. Es el hecho cinematográfico quien *"devuelve la agudeza del asombro a nuestra mirada y a nuestro espíritu, gastados por la rutina de los aspectos".*[3]

Conservar nuestra capacidad de asombro influye en nuestra resistencia cotidiana ante la ceguera por el hábito, por la repetición y la homogenización de las actividades. Es quizá el cine quien transite la delgada línea de compensación entre la realidad y el asombro, dándonos una particular oportunidad de contemplar los abismos de la costumbre, es la cinefilia quien ejercita nuestra mirada para aprender desde la observación de la experiencia.

*

Desde la cinefilia se indaga en un espacio que busca evitar los síntomas de homogenización de un mundo, en donde la dictadura de la pantalla nos proyecta una cantidad de imágenes que naturalizan acciones humanas que nos llevan progresivamente a un hábitat preciso para la auto extinción.

Vivimos en un mundo saturado de imágenes y de pantallas, y si bien el acceso a grandes filmes y material para estudiarlo y diseccionarlo están al alcance de casi todos, poco a poco la sala de cine está perdiendo su calidad de espacio, de encuentro creador de empatías, de diálogo, de escucha.

Es por lo tanto urgente el cimentar una cinefilia comprometida, ya que solo ésta puede jugar un rol fundamental en el desarrollo de la formación en cine, como un espacio en el que se compartan el asombro y la lucidez, herramientas básicas para enfrentar la ferocidad del mundo.

Desde esta cinéfila se fundaron los *Encuentros Cinematográficos Cámara Lúcida* y la revista especializada en cine G / A. El primero es un festival que proyecta películas para pensarlas, dotando a una ciudad conservadora de varias ventanas que nos proponen dejar atrás pactos sociales nocivos y a la vez, conocer la escena cinéfila mundial. El segundo espacio se reflexiona alrededor del quehacer cinematográfico a través de la palabra, escribir sobre "*películas porque entendemos que en estas se descifra algo de nuestra experiencia contemporánea de estar en el mundo".*[4]

La cinefilia es una manera para experimentar el mundo y su conciencia, donde el cinéfilo se entrega al autoconocimiento a través de la experiencia compartida en la pantalla. Mirar películas en busca del equilibrio entre las ideas contrapuestas que coexisten en uno mismo... la búsqueda misma, la prudencia, el puente... el cinéfilo como ermitaño contemporáneo, el cine como misterio, como sabio.

Esta es mi propuesta sobre la importancia de la cinefilia y los espacios para ejercerla, como pilares fundamentales de formación para el desarrollo del cine y la conciencia de una sociedad.

2 Epstein Jean, *El cine del diablo*, Editorial Cactus, 2014.

3 Epstein Jean, *El cine del diablo*, Editorial Cactus, 2014.

4 Revista *La Fuga*, Entrevista a Roger Koza realizada por Iván Pinto, 2016.

El cine como resistencia

Por: Patricia Yallico Y.
Cineasta

Se dice que "todos" dormíamos con tranquilidad. Acunados en el calor de nuestras familias, pensábamos que sería un día "normal". En las grandes ciudades no pasaría mucho más de lo que ya estaba establecido: La élite ecuatoriana caminando a sus lugares de trabajo, dispuesta a tomar "las mejores decisiones para el país". En las comunidades, estaríamos sirviendo a algún hacendado, limpiando, pastoreando, trabajando sin descanso hasta el anochecer o hasta que las manos y los rostros zanjados por el frío y el trabajo se vuelvan duras, casi de piedra, fuertes, pero sin perder nunca su sensibilidad. Esta era la normalidad que nadie se atrevía a cuestionar.

Un día de junio de 1990, mientras en las grandes ciudades todos dormían, nosotros llegamos. Silenciosos, descalzos, empobrecidos, cansados, hastiados, inundamos las plazas y parques de las principales ciudades con nuestra presencia, con nuestro ser. Todas y todos estuvimos allí: Compañeros de los altos páramos, compañeras de la inmensa selva y del ancho mar, nos vimos y nos reconocimos de inmediato. Nuestros dolores eran suyos, y los suyos nuestros sin importar los cientos de kilómetros que nos separaban. Quienes no se atrevieron a mirarnos fue la burguesía de la época. Vaya susto que se llevaron cuando abrieron las cortinas de sus grandes ventanales y, al mirar hacia la calle, nos encontraron allí: cantando consignas, madres dando de lactar a sus hijos, jóvenes escribiendo carteles...

Algunos –muy pocos– citadinos, después de salir del asombro de hallarnos a tantos, a miles allí en la plaza de "sus ciudades", al ver nuestro cansancio, nos brindaron agua, lo que nos permitió apaciguar la fatiga y recobrar las fuerzas que habíamos gastado caminando horas y horas para llegar a las ciudades. Empezamos a hablar, a gritar, pues parecían no escucharnos. Les hicimos saber lo que queríamos y lo que proponíamos para nosotros, para nosotras, para ellos, para ellas, para todos y todas.

Nuestra estancia en las grandes ciudades se prolongó. Ellos no se ponían de acuerdo en si escucharnos o no. Hicimos un sinnúmero de acciones: nos tomamos sus templos, convocamos a grandes concentraciones, cerramos carreteras en todo el país y dejamos de abastecer los mercados locales. Solo así se dieron cuenta de que éramos nosotros, los "indios" que se niegan a ver y a escuchar, quienes les permitimos "alimentar" a su familia, tener el refrigerador lleno de productos frescos, sanos y diversos. Todas estas acciones de resistencia, todas nuestras fuerzas unidas, posibilitaron plantear al Estado el reconocimiento del Ecuador como un *Estado Plurinacional*, en el que la autodeterminación debía jugar un papel importante: Autodeterminación en la salud, en la justicia, en la educación, en el territorio, en las artes, entre otros.

Estas acciones, así como otras que impulsaron lideresas y líderes antes y después de 1990 han servido para que, ahora, varios de nosotros hayamos podido acceder a estudiar en distintos centros académicos y profesionales. Uno de estos espacios que estaban restringidos –no solo por su alto costo, sino porque estaba diseñado para la élite ecuatoriana–

Fotograma de la película *El rumor del ocaso* de Patricia Yallico

era el cine y el quehacer audiovisual. Desde hace unos años atrás, jóvenes de diferentes pueblos y nacionalidades hemos podido aprender estas técnicas, lo que ha permitido configurar una nueva manera de hacer cine, más diversa y amplia, destajando la mirada etnocentrista y paternalista que algunos directores tenían de los pueblos indígenas a la hora de presentarnos. Rompemos con ello la práctica de objetivizarnos, de ridiculizarnos, de exotizarnos, de discriminarnos, de denigrarnos, de inferiorizarnos, de considerar al accionar político-artístico de los pueblos indígenas como un hecho mísero y marginal.

Esta nueva camada de realizadores audiovisuales ponen en debate temas como la sexualidad, la maternidad, el problema de la tierra, la educación, la organización social, la movilización política, entre otros; temas universales que se cuentan a través de historias que buscan mover las fibras más sensibles de los espectadores. Son estos compañeros y compañeras que con el empuje de gestores culturales y directores ya experimentados aunque en solitario, venían realizando cine años atrás. Cada vez somos más y la idea es que de a poco vayamos ejerciendo nuestro derecho a la auto-representación (que no hay una sola), a contar historias desde nuestras propias miradas, sentires, pensares y haceres.

Planteamos al cine como una estrategia que nos permita reinventarnos y fortalecernos como pueblos indígenas, como runas, como seres humanos dispuestos a contribuir de miradas al cine ecuatoriano.

La producción de cine y audiovisual ha crecido y en este caminar nos vamos encontrando nuevamente los realizadores de pueblos indígenas junto a algunos directores y productores mestizos, aunque a algunos, como en décadas anteriores, nuestra presencia les produzca escozor. El aporte de los realizadores de pueblos Indígenas se ha venido consolidando no solo en la forma de representación, sino también en la narrativa audiovisual que vamos construyendo y que va respondiendo a un sinnúmero de encuentros y debates que estamos impulsando. Nos seguimos preparando, formando, haciendo, creando para contar nuestras propias historias.

Nosotros y nosotras ya hemos resistido y seguiremos resistiendo. Más ahora que el cine y el audiovisual va tomando forma como una nueva manera de subvertir lo establecido, como una trinchera que nos permita la consolidación y el fortalecimiento de nuestros pueblos, que acompañe las dinámicas propias de las comunidades y organizaciones de nuestros territorios, desde donde planteamos propuestas y postulados que interpelan a todos los ecuatorianos. Estas son nuestras apuestas y hacia allá caminamos y como antaño esperamos dialogar y tejer juntos nuevas formas de mirarnos, de reconocernos y de caminar en este transitar de la vida.

Tecnología y cine, desde y para siempre

Por: Janio Allauca
Técnico Operador de la Sala Alfredo Pareja, CCE.

Alguna vez te has preguntado: ¿cómo es que lucen tan ''humanos'' los personajes ''no humanos'' de la pantalla grande?

Las grandes empresas cinematográficas invierten en investigación científica que ayude a ''humanizar'' todo tipo de personajes ficticios y estos puedan tomar vida en la historia, el objetivo principal es que luzcan igual o más naturales, vivos, elocuentes y sentimentales que un actor de carne y hueso.

Para nadie es un secreto que la evolución tecnológica es la rama de la ciencia que más rápidamente avanza en los últimos años, y tampoco es un secreto que el arte se ha visto inmensamente beneficiado de este desarrollo tecnológico desde siempre, el cine, más precisamente, es quizá el subcampo del arte que más y mejor provecho ha obtenido de este proceso de evolución que avanza a pasos agigantados.

Desde el punto de vista técnico, los personajes ficticios, en un principio, eran simplemente actores con vestuario y maquillaje fuera de lo humanamente concebible, luego empezaron a usarse objetos comunes como personajes, por ejemplo robots hechos de lata, que estaban vacíos por dentro u objetos de cualquier clase que tenían cierto tipo de vida por arte de magia y por ende influencia en la película. Esto obviamente no cumplía en lo más mínimo las exigencias de la imaginación humana en busca de contar historias cada vez más fantásticas y fuera de la realidad establecida.

La reconstrucción de las características del rostro humano juega un papel sumamente importante, hoy en día, para la creación de nuevos personajes que actúen y gesticulen tal cual el actor del cual se escucha la voz mientras el personaje ficticio o animado mueve los labios y el cuerpo.

Pues bien, una investigación reciente (Cao et al. 2015) expone resultados obtenidos de su tema 'Real-Time High-Fidelity Facial Performance Capture' en la Fig. 1, esta investigación tiene el objetivo principal de reconstruir en alta definición hasta la más mínima arruga posible del rostro, capturando en tiempo real el movimiento de los músculos de la cara en alta definición. ¿Te imaginas tan solo copiar el rostro y la gesticulación del actor natural al personaje ficticio? este tipo de aplicación podría facilitar mucho el trabajo de un director de cine al evaluar la dramaturgia y a dirigir de mejor manera los personajes desde el instante mismo del rodaje.

En la Fig. 2 podemos observar otro tipo de tecnología algo más antigua, pero con resultados ya probados, (Actriz: Zoe Saldana; (Película: Avathar 2009.) cabe recalcar que la tecnología de la Fig. 1, no dispone al momento ningún tipo de producto o servicio a nivel comercial. En la Fig.2 se puede ver tecnología que propone la colocación de sensores de movimiento ubicados sobre el rostro del actor que se activan al mover los músculos del rostro y estas variaciones de distancia y velocidad de los sensores son interpretados por un codificador que está

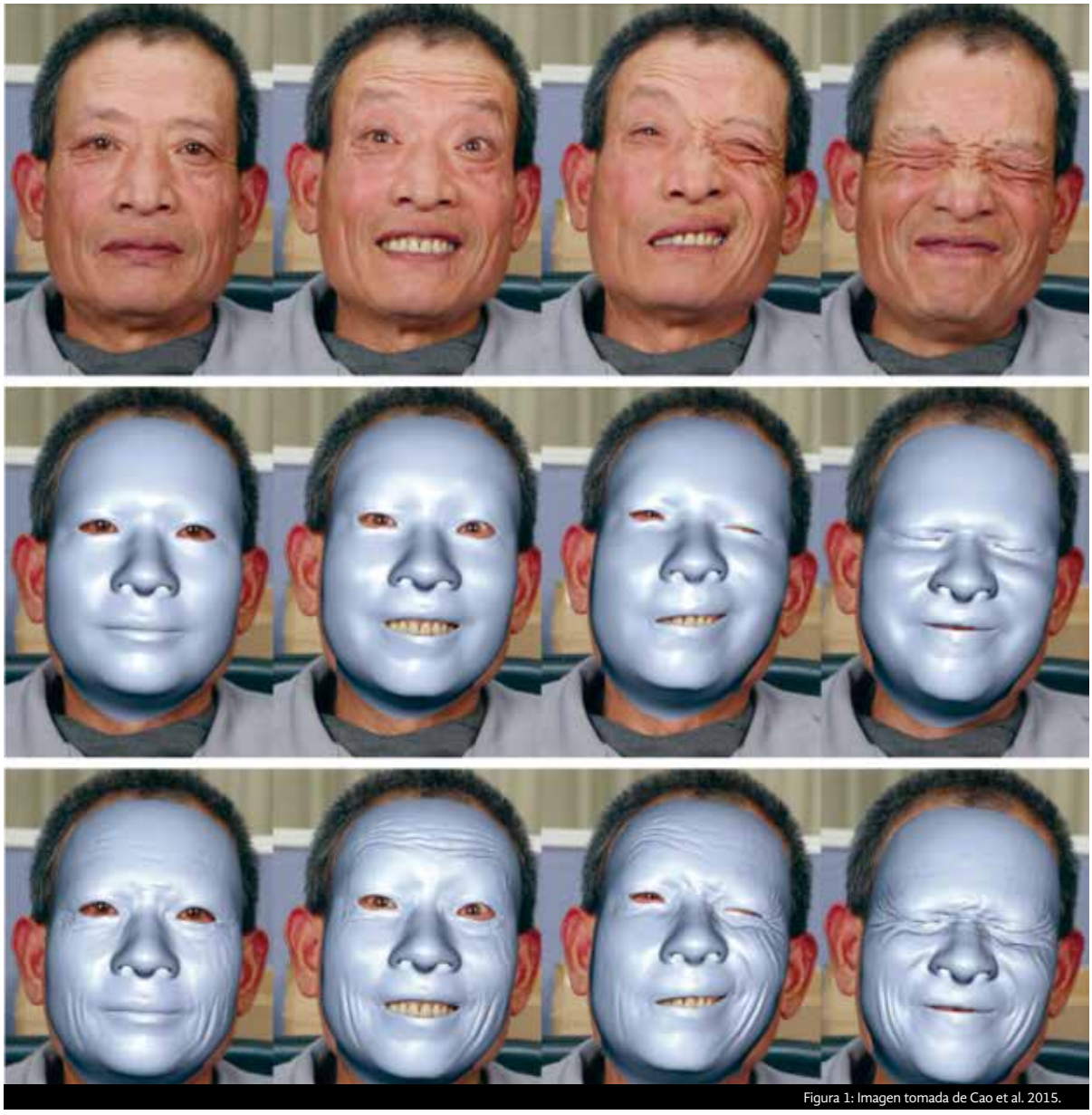


Figura 1: Imagen tomada de Cao et al. 2015.

Pues bien, una investigación reciente (Cao et al. 2015) expone resultados obtenidos de su tema 'Real-Time High-Fidelity Facial Performance Capture' en la Fig. 1, esta investigación tiene el objetivo principal de reconstruir en alta definición hasta la más mínima arruga posible del rostro, capturando en tiempo real el movimiento de los músculos de la cara en alta definición.

Figura 2: Imagen tomada de youtube, video: Avatar: Motion Capture Mirrors Emotions.

frente a ellos de manera centrada y mide las variaciones.

Entre ambas tecnologías existe alrededor de 10 años de diferencia, por la cual la comparación resulta un tanto inútil, mientras que en la Fig. 1 solo hace falta una cámara y un computador, en la Fig 2. hace falta de un hardware especializado y costoso y poco asequible para llevar a cabo la tarea de un modo que no tiene la misma fidelidad de detalle que puede lograr una cámara de video actual de tan solo media gama, como dijimos antes, la comparación de manera simple no tiene sentido, pero sirve de referencia para recapitular y evaluar la historia del tema, en donde se pasó de no tener nada, a equipos de producción grandes y muy costosos, luego a equipos de menos tamaño y costo, luego a equipos más enfocados o especializados en una tarea y mínimamente perceptibles y luego estamos en el presente, donde por momentos la tendencia en la tecnología y en ciencias computacionales parece empezar a optimizarse y dejar de lado tecnología que podría ser reemplazable sin necesidad de más aparatos electrónicos.

En la Fig.2 se puede ver tecnología que propone la colocación de sensores de movimiento ubicados sobre el rostro del actor que se activan al mover los músculos del rostro y estas variaciones de distancia y velocidad de los sensores son interpretados por un codificador que está frente a ellos de manera centrada y mide las variaciones.

Una investigación de los últimos años, (Davis et al. 2014) titulada 'The visual microphone: pasive recovery of sound from video' muestra resultados inimaginables de cómo poder recuperar el sonido desde un video sin audio previamente filmado con cámaras de video de alta velocidad, estos resultados no se pueden mostrar o reproducir en papel, así que es buena idea buscar videos en internet de esto para entender mejor la explicación que aquí se detalla:

Físicamente, lo que ocurre en una conversación normal (y con todo el sonido en general) es que todo al rededor vibra fruto del choque entre las ondas sonoras (la voz humana en nuestro ejemplo) y cualquier cosa o material alrededor, todo vibra de una manera tan minúscula que es imperceptible para nuestros ojos, pero no del todo para nuestros oídos, un ejemplo como puede ser que una persona encerrada en un cuarto grite en busca de ayuda, y aunque no se la escuche claramente, fuera del cuarto podremos llegar a escuchar y entender lo que la persona clama,

Figura 3: Reconstruccion digital de rostros. Base de datos Yale B.

pues bien, aunque parezca difícil de creer, lo que estamos escuchando afuera, no es la voz de la persona sino la vibración de las paredes, puerta, ventana o lo que sea que conecte con las afueras del cuarto, esto, dado que hay una fuente sonora (persona gritando) irradiando energía en medio (el aire), la energía se transmite por el aire, choca contra la pared, una parte de la energía reflecta, otra parte se absorbe y otra parte de la energía atraviesa el material haciendo vibrar sus partículas y llega del otro lado con un desgaste natural debido al cambio de material por el que viajaba en un principio, y por ello es que escuchamos la voz atenuada en nivel y en inteligibilidad.

La investigación de Davis, A. muestra como en base a las vibraciones de los objetos en escena, uno podría recuperar el sonido que estaba presente en esa escena sin haber puesto micrófono alguno, por ejemplo, con el minúsculo vibrar de una taza de café que está en medio de una conversación cotidiana, uno podría recuperar el audio de dicha conversación, otro potencial micrófono podría ser las hojas de una planta o las hojas de un libro abierto, una bolsa de plástico, etc.

Resulta genial apreciar como en los últimos 10 años se ha avanzado tanto, todo apunta que para un futuro no muy lejano, los efectos especiales de todo tipo podrían ser logrados simplemente con cámaras de video y computadores asequibles, lo cual es venturoso para todo tipo de cine, pues de ese modo, la brecha de calidad entre el cine de alto y bajo presupuesto se volvería cada vez menor, volviendo al dinero un factor menos de que preocuparse al momento de pensar en todos los efectos especiales y el detalle de los mismos que se desea obtener en cada película.

La Fig. 3 muestra resultados obtenidos por cuenta propia dentro del ámbito de la reconstrucción de rostros, el objetivo en este caso es que el computador pueda reconocer el rostro de una persona y no confundirlo con otra con la menor cantidad de información posible, aunque ambas imágenes no son exactamente iguales

Resulta emocionante pensar en un futuro de producción cinematográfica en donde el equipamiento tanto de audio como de video deje de ser un problema o incluso deje de ser visible, en el cual no se necesite más que un simple computador para manipular las imágenes a placer.

La Fig. 3 muestra resultados obtenidos por cuenta propia dentro del ámbito de la reconstrucción de rostros, el objetivo en este caso es que el computador pueda reconocer el rostro de una persona y no confundirlo con otra con la menor cantidad de información posible, aunque ambas imágenes no son exactamente iguales, para el computador es suficiente la información proporcionada por la imagen de la derecha para decidir que se trata del mismo rostro que en la izquierda y no otro dentro de la base de datos, este ejemplo posee fines no artísticos al momento, pero muestra un ejemplo del avance en la investigación que se lleva a cabo puertas adentro de la cinemateca nacional 'Ulises Estrella'.

Referencias:

Daves, A. Rubinstein, M. Wadhwa, N. Mysore, G. Durand, F. Freeman, W. MIT CSAIL. Microsoft Research. Adobe Research. The Visual Microphone: Passive Recovery of sound from video. Massachusetts Institute of Tecnology.

Cao, C. Bradley, D. Zhou, K. Beeler, T. State Key Lab of CAD&CG, Zhejian University. Disney Research Zurich. Real time high-fidelity facial performance capture.

Allauca, J. Comparación de métodos de reducción dimensional en una tarea de reconocimiento automático de rostros. Tesis Magister en Acústica y Vibraciones. Universidad Austral de Chile.

Fotograma película *Dos para el camino*

El libro de cine en el Ecuador

Por Javier Izquierdo
Cineasta, investigador de la
Cinemateca Nacional Ulises Estrella

Con motivo de la próxima publicación por parte de la Cinemateca del I Premio Nacional de Ensayo sobre cine 2018, *El barroco y lo político en el cine de los ochenta en América Latina*, de Karolina Romero, repasamos algunos de los libros sobre cine publicados en el Ecuador.

La celebración del centenario del cine en 1995 dio pie a algunas de las primeras publicaciones cinéfilas en el país, *El ojo del siglo* del quiteño Rafael Barriga y *Adivina quién cumplió cien años* del guayaquileño Marcelo Báez. Ambas proponen un recorrido personal por algunos de los hitos del cine mundial. Marcelo Báez ampliaría estos temas con la publicación de *El gabinete del Dr. Cineman* en el 2006.

En el año del centenario también se publicó la investigación de Wilma Granda *El Cine Silente en el Ecuador* (1895-1935), fruto del exhaustivo trabajo de la entonces investigadora de la Cinemateca en las hemerotecas del país, quien luego y de forma más creativa ampliaría un capítulo de su estudio con *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales ecuatorianos* (2006).

En 2001, Jorge Luis Serrano publicó un pequeño libro que sería el primer intento serio por historizar el cine contemporáneo ecuatoriano con *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*.

De la Cinemateca también salió uno de los dos principales estudiosos y críticos de cine del país, Christian León, autor de tres libros: *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005), sobre una popular tendencia en el cine latinoamericano de entre siglos; *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009), importante investigación sobre el cine artesanal ecuatoriano, que dio lugar a interesantes discusiones; *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010), centrado en un tema poco estudiado en el país. León además ha compilado los textos que conforman la serie *El otro cine* del Festival EDOC, *El documental en la era de la complejidad* (2014) y *Hacer con los ojos: Estados de cine documental* (2015). Esta serie también publicó el estudio sobre el cineasta brasileño Eduardo Coutinho realizado por María Campaña Ramia en 2013.

En la ciudad de Cuenca trabaja el otro principal estudioso de cine del país, Galo Alfredo Torres, quien escribió *Héroes menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos* (2011), sobre las historias mínimas del cine latinoamericano y *La odisea latinoamericana, vuelta al continente en 80 películas* (2014), sobre el apasionante género de la road movie o película de carreteras.

De Cuenca también han salido algunas de las más interesantes publicaciones sobre cine de los últimos años como *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad* (2015), que recoge las críticas de cine del cura español Alfonso Martínez de la Torre, entre 1973 y 1999 y *Paraísos perdidos* (2017), que revisita los viejos cines de la ciudad.

Por otro lado, en Guayaquil, el cinéfilo Jorge Suárez ha publicado recientemente la extensa investigación *Cine mudo, ciudad parlante: historia del cine guayaquileño* (2016), de alguna manera profundizando en el trabajo de Wilma Granda.

De la Cinemateca también salió uno de los dos principales estudiosos y críticos de cine del país, Christian León, autor de tres libros: *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005), sobre una popular tendencia en el cine latinoamericano de entre siglos; *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009)

En los últimos años se han publicado algunos libros de mesa como *Ratas, ratones y rateros* (2010), que conmemora los diez años de la icónica película con fragmentos del guión, artículos de prensa y fotografías del rodaje; *Afiches del cine ecuatoriano* (2014), tesis académica de Michael Dillon que recoge los afiches de películas ecuatorianas entre 1969 y 2013; *Diario ecuatoriano*, de Alonso Gumucio Dragón (2015), una crónica llena de documentos inéditos, sobre el rodaje en Ecuador de la película *Fuera de aquí* del director boliviano Jorge Sanjinés en 1977. Esta última contó con el auspicio del CnCine, que en algunas convocatorias incluyó la categoría de Publicaciones, de donde salieron textos claves como *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006* de Paola de la Vega (2015), que explora las formas de hacer cine durante los casi treinta años entre la fundación de Asocine y el inicio de los fondos concursables.

En los últimos años también se han publicado importantes tesis académicas como *El cine de los otros* de la flamante ganadora del Premio Nacional de Ensayo sobre cine Karolina Romero (2011); *Literatura y cine: lecturas paralelas* de Renata Égüez (2012); el estudio de audiencias *Miradas a la identidad nacional en el filme Qué tan lejos* de Santiago Estrella (2017); *Aprender bellas palabras* de María del Pilar Gavilánez (2018), sobre la obra del director portugués Pedro Costa.

Como colofón, cabe mencionar que en el libro de ensayos *Pararrayos*, de la escritora Daniela Alcivar Bellolio (2016) se incluyen tres textos dedicados al cine ecuatoriano y que la novela *Arsénico por compasión* de Lucho Monteros (2014), está armada en relación a referencias cinematográficas.

Los documentales ecuatorianos en los EDOC (Encuentros del otro Cine)

Por Javier Izquierdo

Con esta reseña sobre los nueve largometrajes documentales ecuatorianos presentes en la edición 2018 del Festival Encuentros del otro cine (EDOC), inauguramos la sección crítica de la Revista 25 Watts, dada la necesidad de establecer espacios que "pasen revista" a la más reciente producción cinematográfica del país. La selección ecuatoriana de los EDOC es un importante referente para la producción local y da cuenta del buen momento que atraviesa el documental en el Ecuador.

Comenzamos este recorrido con la película *El hombre que siempre hizo su parte*, de Orisel Castro y York Neudel, pareja internacional de realizadores que encontró en Carlos Rota al protagonista de su primer largometraje. Se trata de un retrato cerrado de este excéntrico quiteño, fallecido poco después del rodaje, y de sus ires y venires entre oficina y ciudad, la vejez y sus grandiosos proyectos sin concretar, entre la erudición en ciertos temas y las lagunas a nivel personal. Esto último provocó uno de los debates más interesantes del Festival, cuando luego del estreno un descendiente de Rota cuestionó que la obra no indagara en espinosos asuntos familiares que quedaron sin resolver en vida. Pero como el documental se centra en sus últimos años y los retrata sugiriendo los claroscuros del personaje, salió bien librado de estas discusiones.

Fotograma del documental *Huahua* de Joshi Espinoza

Torero de Nora Salgado y *Huahua* de Joshi Espinoza fueron dos de los documentales más comentados del Festival. El primero es un documental que sigue al ya maduro torero ecuatoriano Mariano Cruz Ordóñez en su último intento por alcanzar el sueño de vivir de su arte en plazas más posibles como Madrid y México. Por fortuna, los recursos del documental fueron superados por el carisma del personaje, que enfrentándose constantemente al fracaso, logra torear elegantemente los obstáculos que continuamente se le presentan. La película, sin caer en la nostalgia de una actividad bastante mermada en el país, reivindica la obstinada pasión de sus practicantes.

Huahua, con elementos de falso documental en la puesta en escena, es una sofisticada pieza audiovisual realizada por una pareja director-productora de origen indígena. El re-

Fotograma del documental *El hombre que siempre hizo su parte,* de York Neudel y Orisel Castro

pentino embarazo de la mujer (que luego nos enteramos que es ficticio), es el punto de partida para esta reflexión sobre la identidad, ya que los futuros padres se debaten entre criar al hipotético hijo en la ciudad en la que habitan o en una de las comunidades familiares. Lo interesante es que la película logra que las preguntas que plantea sobre el significado de ser indígena en el Ecuador actual, se traspasen al resto de ecuatorianos.

Otros documentales que dieron de que hablar por lo novedoso de sus temas fueron *Hacer mucho con poco*, de los realizadores Kliwadenko-Novas y *Luz de América*, de Diego Arteaga. El primero está centrado en el trabajo de colectivos arquitectónicos que tratan de encontrar soluciones habitacionales creativas y de bajo coste en zonas periféricas del país. A pesar de que el trabajo se acerca al publi-reportaje al promocionar a los arquitectos, la película da a conocer con mucha riqueza visual necesarias propuestas arquitectónicas a nivel local. En la también fotográficamente cuidada *Luz de América*, el tema de la película a ratos se pierde al querer abordar algo tan amplio como la luz en el continente. Por eso, la película tiene sus mejores momentos cuando se acerca al video arte –logradas imágenes del realizador en diferentes paisajes latinoamericanos– y los más débiles cuando trata

Comenzamos este recorrido con la película *El hombre que siempre hizo su parte*, de Orisel Castro y York Neudel

de dar una estructura narrativa a un tema tan abstracto.

Quizás uno de los más logrados documentales de la muestra por su propuesta estética es *Quebrada* de Felipe Cordero, donde se juntan la

histórica preocupación social del cine directo con la actualidad de las sub-culturales juveniles. El documental sigue a jóvenes quiteños de barrios humildes que pertenecen al movimiento "straight-edge" o "borde recto", que se caracterizan por no consumir alcohol ni drogas. Filmada en un delicado blanco y negro, la película es una exploración poética sobre las diferentes formas de ser joven en la ciudad. Entre actividades cotidianas, conciertos de hip hop y paseos en bici, los jóvenes van relatando su mundo sin demasiada intervención externa. Algo de esta

Fotograma del documental *Torero* de Nora Salgado

búsqueda también está presente en *Siguiente round*, del Ernesto Yitux, que explora el impactante mundo del boxeo en un barrio suburbano de Guayaquil, aunque su estilo a ratos se acerca más a lo televisivo.

Propagandia de Carlos Andrés Vera fue una de las películas más polémicas del Festival por la negativa de ciertas salas comerciales de exhibirla. Más allá de esta controversia, podemos decir que la primera mitad de la película es sumamente pertinente al estar centrada en la persecución a la prensa por parte del régimen correísta, y la segunda mitad decae al reivindicar la figura del ex candidato presidencial Guillermo Lasso con quien el director colaboró durante la más reciente campaña electoral.

Una película que topa de forma más sutil algunos de los temas presentes en *Propagandia* pero que pasó desapercibida posiblemente por estar hecha por una extranjera es *La Manuela*, de la brasileña Clara Linhart, realizada durante el exilio de la activista franco-brasilera Manuela Picq, expulsada del país por el mismo régimen. La directora, amiga cercana de la protagonista, logra un acceso privilegiado a la intimidad de Picq grabando, entre otras cosas, las conversaciones de Skype con su pareja, el dirigente indígena Carlos Pérez Guambartel. Así, el documental va más allá de lo político y se convierte en un retrato de las relaciones de amor interculturales en la era del internet. De la misma forma, no dejan de ser interesantes para el espectador ecuatoriano las constantes referencias que se hacen del país desde el exterior.

LA IMAGEN

Fotograma de Barrio Paula Parrini

NUEVA CONSULTA PÚBLICA

CINEMATECA NACIONAL 'ULISES ESTRELLA'
CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

El único espacio permanente destinado para investigar y mirar toda la historia del cine ecuatoriano (1901–actualidad)

En nuevas y más cómodas instalaciones, con mejor calidad de proyección y tecnología, reabrimos esta emblemática trinchera de la memoria y cultura cinematográfica ecuatoriana, destino de más de 5.000 películas y videos, y 10.000 libros, revistas, guiones, investigaciones y artículos relacionados con la imagen en movimiento del país y el mundo.

¡Te esperamos de lunes a viernes, de 08h30 a 18h00!

Avs. Patria y 12 de Octubre, junto a la Sala de Cine 'Alfredo Pareja Diezcanseco', CCE (Edificio de los Espejos).

CCE BENJAMÍN CARRIÓN

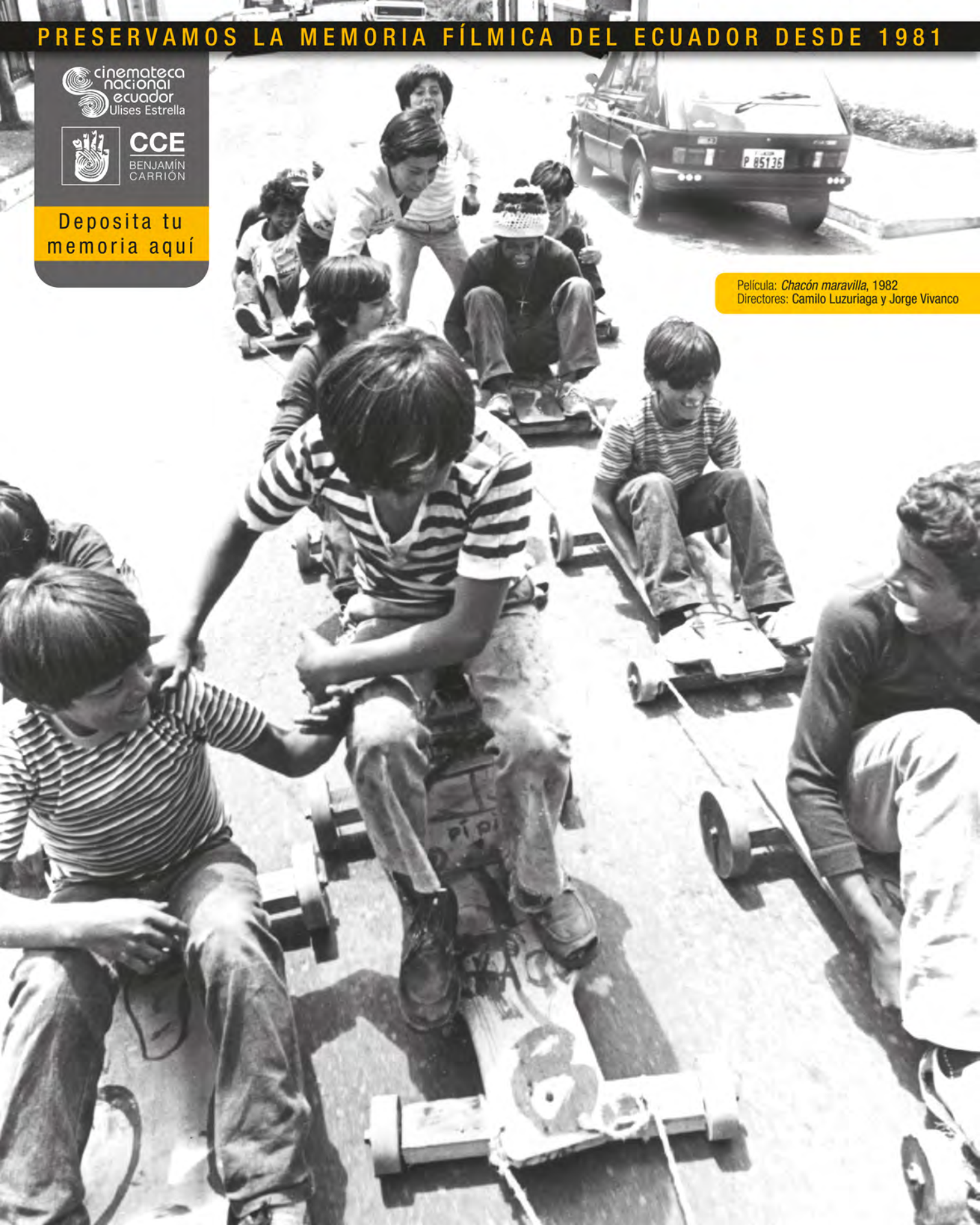
cinemateca nacional ecuador Ulises Estrella

PRESERVAMOS LA MEMORIA FÍLMICA DEL ECUADOR DESDE 1981

cinemateca nacional ecuador Ulises Estrella

CCE BENJAMÍN CARRIÓN

Deposita tu memoria aquí



Película: *Chacón maravilla*, 1982
Directores: Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco