



[familia: frontera, refugio, fantasma, lenguaje]

Créditos

PRESIDENTE DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA “BENJAMÍN CARRIÓN”
Camilo Restrepo Guzmán

DIRECTOR DE LA CINEMATECA NACIONAL
“ULISES ESTRELLA”
Diego Coral López

COORDINACIÓN DE LA CINEMATECA
NACIONAL
Laura Godoy

ADMINISTRACIÓN GENERAL
Katherine Chalcán

PRODUCCIÓN Y PROGRAMACIÓN
Tomás Astudillo
Carolina Benalcázar
Pedro Orellana

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN
Andrei Terán

EQUIPO DE COMUNICACIÓN
Dirección de Comunicación Social CCE

EDITOR
Fausto Rivera Yáñez

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN
Esteban Loza M.
Montserrat Navas

COLABORACIÓN DE DISEÑO GRÁFICO
Iván Aulestia

IMPRENTA
Editorial Pedro Vera CCE

FOTOGRAMAS DE PORTADA
Tarde para morir joven
De nuevo otras vez
Las rutas en febrero

FOTOGRAMA DE CONTRAPORTADA
Fausto

Índice

3	Apuntes de la programación
4-5	Tarde para morir joven [Chile - Brasil - Argentina - Qatar - Países Bajos]
6-7	A sombra do pai [Brasil]
8-9	Las rutas en febrero [Uruguay - Canadá]
10-11	De nuevo otra vez [Argentina]
12-13	Benzhinio [Brasil - Uruguay]
14-15	El viaje macho [Perú]
16-17	El despertar de las hormigas [Costa Rica - España]
18-19	Temporada [Brasil]
20-21	Monos [Colombia - Argentina - Países Bajos - Dinamarca - Suecia - Alemania - Uruguay - EEUU]
22-23	Azulesturquesas [Ecuador]
24-25	La mala noche [Ecuador - México]
26-27	Panamá [Ecuador]
28-29	Fausto [México - Canadá]
30-31	Insumisas [Cuba - Suiza]
32-33	Breve historia del planeta verde [Argentina - Brasil - Alemania - España]

Agradecimientos:



Apuntes de la programación

[Abrazar la incertidumbre]

La experiencia cinematográfica que nos entregan las películas de esta sexta edición del Festival Latinoamericano de Cine de Quito (FLACQ) es colectiva, no por lo que podrían tener en común, sino por los caminos y puentes que éstas vienen trazando a golpe de una fuerza laboral que, dadas las diversas y más complicadas condiciones de producción cinematográfica que surgen en la región hoy en día, merece reconocimiento. En lugar de imponernos sobre un paisaje cinematográfico determinado, nuestra intención es formar parte de esa construcción de caminos —muchas veces frágiles, sinuosos e invisibles— que desestabilizan lo que las estructuras de poder quieren homogeneizar y silenciar.

El proceso de programar esta edición ha estado más cerca del hallazgo que de la búsqueda. La suma de cada película ha hecho que las redes que forman juntas se vuelvan cada vez más visibles. Pero ha sido la insistente presencia de la familia en sus tramas lo que ha capturado nuestra atención. La familia aparece atravesada por el viaje, la lucha de poder, el desplazamiento, el duelo, la precariedad económica, la soledad o el afecto. La familia surge como frontera, refugio, fantasma, lenguaje. Definiciones que se imponen como unitarias sobre la familia son desestabilizadas por la experiencia cinematográfica que estas películas nos entregan colectivamente.

Resaltamos el viaje que estas películas han realizado hacia nosotros desde Perú, Colombia, Costa Rica, Argentina, Cuba, Chile, Brasil, Uruguay, México y distintas provincias ecuatorianas. Recorriendo caminos más cortos hacia nosotros, pero no por eso menos transformadores, acompañamos también el estreno de tres largometrajes ecuatorianos. Nuestro encuentro con todas estas películas está mediado por el cruce de fronteras que no son solamente geográficas; cada una tiene una textura que está en constante transformación, una textura que esperamos brote también en las salas de cine. En ese espacio liminal es que se crean y se recrean los significados de estas propuestas. En el movimiento, no solamente sonoro y visual, se desestabiliza el orden que impera la manera en que percibimos al mismo cine de ficción.

Juntas, estas películas se levantan ante las adversidades, ponen en crisis moralismos caducos, corren en contracorriente a la conformidad, pero, sobre todo, devuelven y renuevan miradas sobre aquello que sigue transformando a nuestra región al abrazar de entero la incertidumbre, el riesgo y la resistencia.

Los programadores,
Carolina Benalcázar y Tomás Astudillo

¿Cómo se narra la transición, el cambio, la crisis, el fin de algo que nunca dejará de estar presente? Más aun, ¿cómo se filma, se registra, se orquesta de manera convincente y bella una cercanía, ese instante intangible y fugaz de la proximidad de algo que no conocemos? Para Borges, el hecho estético era “la inminencia de una revelación que no se produce”: no recuerdo una fórmula más precisa y más bella para definir algo indefinible, esa extrañeza tan íntima como ajena que nos hace sentir, de repente y por unos pocos instantes, que el mundo nos habla.

Tarde para morir joven, de la chilena Dominga Sotomayor, es el relato de una crisis. Tan íntima como colectiva, esta crisis se expresa sutilmente, sobre todo, en el cuerpo adolescente de Sofía, la protagonista, que se siente extraña en la comunidad rural en la que vive con su padre y hermano, pero que no puede irse a Santiago con su madre; que parece tener una relación con un chico de su edad, pero se enamora de uno mayor que no le hace mucho caso; que se encuentra en ese momento del cuerpo en que el deseo es tan intenso que confunde, que agobia, que paraliza.

Pero también la forma de la crisis se manifiesta en algunas subtramas potentes, delicadas, conmovedoras: la duda de Clara —una niña de ocho o nueve años sobre si su perra Frida, extraviada y luego encontrada, es realmente ella y no una perra parecida que lo único que quiere es volver a su casa— es una tensión que atraviesa la trama y la dota de varios matices que son esbozados sin caer nunca en el exceso. El más decisivo de esos matices tiene que ver con lo social: a pesar de tratarse de una familia que vive en las periferias de una sociedad decadente en la que ha gobernado la dictadura militar de Pinochet por más de quince años, a pesar de ser miembros de una comunidad de la que el modelo de vida capitalista ha sido expulsado, cuando deben recuperar a quien creen que es Frida, no dudan en arrebatarle a una niña su perra a cambio de dinero entregado a su madre, ambas de una clase socioeconómica más baja.

De este modo —y con la mínima pero siniestra aparición de unas figuras policiales al borde de la ruta—, *Tarde para morir joven* da cuenta también de otro tipo de crisis, aquella que está por llegar con esa democracia chilena que, como la pubertad de los personajes que se resiste a desaparecer completamente en la adultez que se avecina, existe solo a condición de permitir la pervivencia del terror de Estado ejecutado por el ejército chileno, bajo el mando del dictador.

Las pequeñas crisis íntimas, que se viven desde esa experiencia decisiva que es el tránsito de la adolescencia, y las grandes crisis sociales (el advenimiento de la democracia) se conjugan para hacer un retrato sereno, sin aspavientos, bellísimamente filmado y actuado, de un momento de la vida de una comunidad a la que ni siquiera su distancia con respecto al resto de la sociedad pueda salvar de los ciclos azarosos del tiempo.

Es elocuente y poderoso el título de la película porque lo que se siente es, precisamente, que todos esos personajes que vemos, sin importar su edad, ya no podrán morir jóvenes: ni la niña que ha perdido a su perra y que, por recuperarla, ha violentado a otra niña y a otra perra, ni la joven que en la ebullición de su deseo y de su desarraigo tuvo que conocer el abandono, ni su silencioso padre que tras el laconismo de su comportamiento esconde lo que apenas se murmura de la madre de sus hijos, ni el adolescente enamorado que debe renunciar a su novia porque otro hombre mayor y más atractivo la sedujo.

Sofía atraviesa sus ritos de pasaje (el desamor, el primer encuentro sexual, la conciencia de no pertenecer a lugar alguno) desde el silencio y la introspección, extrayéndose de todos los espacios que

Como toda transmutación, la adolescencia contiene aquello que ha de suprimirla y pervive en lo que la reemplazó: el periplo —el delicado, silencioso viaje— de Sofía, toda la compleja trama de texturas que hace de su historia algo tan cercano como inaprehensible, hablan de lo extraña que es esta vida...

la compelen a seguir siendo quien hasta ese momento fue. Significativamente, el actor que la interpreta, Demian Hernández, ha dicho en una entrevista que la película lo ayudó a asumir su identidad y empezar su transición de género: líneas de fuga de la ficción a la realidad que hacen del arte esa implacable ambigüedad que toca la vida.

Como toda transmutación, la adolescencia contiene aquello que ha de suprimirla y pervive en lo que la reemplazó: el periplo —el delicado, silencioso viaje— de Sofía, toda la compleja trama de texturas que hace de su historia algo tan cercano como inaprehensible, hablan de lo extraña que es esta vida; de cómo debemos morir tantas veces para llegar a ser quienes somos, de cómo siempre es demasiado tarde para morir jóvenes.

4-5

El relato de una crisis

[*Tarde para morir joven*, de Dominga Sotomayor]
Escribe: Daniela Alcívar Bellolio



Hay tantas definiciones de lo que es un fantasma como libros hay sobre ellos, como películas se han hecho sobre lo que no se puede, precisamente, definir. Un fantasma es lo indecible. Un fantasma es, asimismo, lo familiar, lo que hemos paladeado con el lenguaje, pero que se niega a aferrarse a una forma establecida. Un fantasma es una misma, uno mismo, el doble del otro género, el otro, absoluto, la otra. El vacío. Todo. Lo que no entendemos, pero que, sin embargo, existe. Y esta definición tentativa, torpe, es lo que me servirá de guía para hablar de *A sombra do pai*, de Gabriela Amaral.

Dalva es una niña de mediana edad -siete, ocho, nueve- que, sin embargo, parece más sabia que los otros niños. Su silencio denota un intenso pensamiento. Sentimiento. Percepción. Dalva mira al resto, no habla mucho, pero sabe, al parecer, mucho. Dalva vive con su padre y su tía, puesto que su madre ha muerto en un accidente.

¿Qué queda de la madre de la niña? El recuerdo en el ojo del marido: usaba un vestido amarillo de flores. El recuerdo, cada vez más difuso, en la piel de la niña, de una caricia, del rostro de la madre acercándose para darle un beso. El recuerdo, objetivo, es que quedan solamente unos huesos en un nicho, una trenza larguísima para la pequeña, una medalla. ¿Qué es un fantasma? El recuerdo desvaído de un amor.

La tía de Dalva prepara rituales para retener a su hombre, para limpiar la casa: cree en la magia, y, además, intuye que su sobrina tiene un don para practicarla. Por eso le advierte: ten cuidado con lo que puedes hacer, podrías dañar a los otros, podría devolverse aquello contra ti. Dalva es una niña, los niños no escuchan las advertencias. ¿Qué tendría de malo para una niña huérfana que su madre, por ejemplo, regresara? ¿Qué es un fantasma? La promesa de un retorno.

Jorge, el padre de Dalva, se pasa los días en la obra en la que trabaja como albañil. Un compañero suyo, muy cercano, ha sido despedido. Jorge lo mira desde su desesperación muda mientras el otro, furioso, se lanza a sus brazos. ¿Qué decirle a su esposa y a sus hijos? ¿Por

Un fantasma también puede ser el silencio entre dos personas que, en algún momento, se amaron: amantes, esposos, padres e hijas.

qué Jorge no le dice, a su vez, nada? Hay algo inasible en los ojos de Jorge, algo que parece recordar un vaticinio horrible, algo que tiene también de visión del futuro: un fantasma es la desesperación, el horror al vacío, el horror en sí mismo a la imagen en un espejo que reflecta la nada.

Dalva y su padre no pueden comunicarse. Ella parece hablar mejor con los muertos, con las raíces de las plantas; él parece consumirse, hablar con un yo interior que se torna cada vez más oscuro. Un fantasma también puede ser el silencio entre dos personas que, en algún momento, se amaron: amantes, esposos, padres e hijas.

Nadie sabe lo que es un fantasma. Ni siquiera Dalva. Al parecer, lo sabe el padre, de una forma horrible y privada, como el mejor terror: esa construcción se erige como un laberinto, un paraje donde coexisten los vivos y los muertos. Los muertos: el vacío. Los vivos: el vacío que aún no se reconoce como tal. Como un héroe famélico, Jorge baja diariamente a ese inframundo donde la consigna es callar y trabajar, callar y aguantar, callar y no gritar, donde no puede dejar de pensar -colegimos- en que en cualquier momento podría ser él quien caiga de un piso alto, que su hija se quedaría sin sustento, pero que, al final, la muerte no podría ser tan mala a comparación de esa rutina gris que amenaza con partirse en mil pedazos.

Acaso Jorge esté muerto ya desde hace rato, desde que su esposa los dejó. Acaso aún no lo haya admitido y por eso su cuerpo se mueve automáticamente, con los ojos desenchajados, eso sí, porque intentan mirar la realidad que bordea el mundo de los vivos y el de los muertos; esos ojos quizás miran de frente a un estado en que no se sabe qué es cierto, qué es real, más allá de los deberes y los miedos. Quizás un fantasma no sea sino un hombre que se ha vuelto loco de pena y cansancio.

Acaso Jorge no es sino la sombra del hombre que fue. Un fantasma. Al más puro estilo clásico. Que sigue en pie por las convenciones, que no puede ya amar a su hija, porque la siente más lejana, habitante de otro mundo. Él podría aceptar su condición, porque ¿cuántas veces debe morir un hombre en vida para ganarse la categoría de fantasma? Pero quien parece no aceptar esa nueva realidad es Dalva.

Acaso un fantasma

[*A sombra do pai*, de Gabriela Amaral Almeida]
Sospecha: Sandra Araya



Los niños no aceptan la realidad. Tratan de cambiarla. Es lo que dejamos de intentar cuando somos adultos, cuando abandonamos la fe en que la magia existe. Dalva intentará cambiar esa realidad suya, ambigua, gris. Convoca un vestido amarillo con flores, conjura la sangre de su padre, quien, en un último momento, parece convencido de que es un muerto: ese es su verdadero salto al vacío, quizá como propone Kierkegaard. Dalva entierra las raíces de una planta monstruosa, la de su familia, la de cualquier familia, si por esas vamos, y restaña las heridas del padre. Verá resurgir a su clan, desde la tierra, desde las sombras.

Es que acaso un fantasma no sea sino un padre o una madre que se niegan a partir porque el deseo de su cría es que se queden juntos, abrazados, aunque sea en la oscuridad.

Los métodos del recuerdo

[*Las rutas en febrero*, de Katherine Jerkovic]

Observa: Galo Pérez

*Habría que mirar los dedos que dibujan chimeneas
Para entender por qué el humo sabe encaminarse
hacia el cielo*

Maria Auxiliadora Balladares,
Guayaquil

Sara llega a un pueblo pequeño en el interior de Uruguay; hace un viaje que nace con la intención de retomar la relación con su abuela paterna. Su camino empieza desde Canadá y, en su indefinida visita a “casa”, retoma los afectos que la lejanía puso en pausa. *Las rutas en febrero* —escrita y dirigida por Katherine Jerkovic— son aquellas que la llevan a revisar conversaciones que quedaron abiertas antes de su partida, a reconocer amistades viejas y a recordar los días con su padre fallecido. El clima es caluroso, seco, y el tiempo pasa lento en este pequeño pueblo.

Sara habla desde una voz dividida por el lugar geográfico. Ella, después de la muerte de su padre, emigra a Canadá, donde su identidad se divide entre el país de residencia y el lugar al que considera “la casa”; entre el calor del sur y el frío del norte; entre la lengua materna y el acento. Su vida se fragmenta constantemente en dos y estos fragmentos se ubican en los límites de las normas de cada espacio habitado: hay un pueblo conservador y homogéneo que fue escenario de su niñez, y hay una ciudad rápida y cosmopolita que forma parte de su presente. En las dos es considerada rara, fuera de lugar, con la necesidad de aclimatarse.



La mirada de Jerkovic logra retratar una sensibilidad y ternura particulares; también plantea una postura política que confronta las maneras en que creamos memorias.

Esta película retrata el desarrollo de un personaje que revisa el pasado constantemente. Crea una narrativa con momentos en los que la protagonista está en una acción repetitiva de autoreconocimiento. ¿Quién fui? ¿Quién soy ahora? Sara se responde estas preguntas de diferentes maneras, con diversos dispositivos de la memoria. Ella lleva su cámara para que produzca, en algún futuro cercano, un efecto calculado del recuerdo; pero también se la puede ver indagando en memorias que le producen los objetos de sus alrededores y que apelan a otros sentidos de manera más espontánea. En una escena, mientras Sara cura los pies de su abuela, ella le pregunta:

- *¿Qué pasó con las campanitas de afuera?*
- *Hace tiempo, una tormenta, las terminó de romper*, responde su abuela.
- *Recuerdo el día que las colgamos con papá*, dice Sara.

Los objetos forjan nuestra historia y el camino que se traza en el filme crea una confrontación entre los recuerdos espontáneos que se guardan sin aviso, y aquellos que son premeditados, como las fotografías.

En una entrevista para la televisión pública de Uruguay, la directora afirmó que las bases narrativas para *Las rutas en febrero* nacieron a partir de un viaje que ella hizo al interior del Uruguay para visitar a su abuela. Al igual que Sara, ella registró los territorios que alguna vez habitó y logra ficcionalizar una historia personal que topa las aristas de una identidad escindida por la migración. Este ejercicio de manipulación de la realidad pone en debate los límites entre la no-ficción y sus infinitas formas.

La mirada de Jerkovic logra retratar una sensibilidad y ternura particulares; también plantea una postura política que confronta las maneras en que creamos memorias. La historia de Sara toma como rasgo fundamental del personaje el oficio fotográfico y, con el transcurso del relato, ella va dejando atrás este método de registro para acercarse a los afectos, a los sentidos, al ensayo; es, quizás, una postura más latinoamericana. Se hila una identidad que abandona oficios técnicos, ordenados y calculados, aprendidos en la extranjería, y se escapa hacia formas más viscerales de acercarse hacia su pasado. La película es una gran metáfora sobre los procesos que nos construyen y la infinidad de fragmentos que tiene cada persona. Contar una historia con estas particularidades se convierte en un acto de revolución. Hablar de las diferencias entre geografías y métodos del recuerdo también es entablar nuevas conversaciones sobre la diversidad.

Un amor que asfixia

[*De nuevo otra vez*, de Romina Paula]

Sentencia: Nessa Terán

10-11

“La maternidad se parece a un grial, o a algo menos sagrado, el testigo que se entrega en las carreras de postas, donde no hay tiempo de decir una palabra porque de lo que se trata es de echarse a correr”, dice Romina, la protagonista en *De nuevo otra vez*, mientras recorre una serie de diapositivas del álbum familiar, momentos íntimos de la vida doméstica de sus padres y sus abuelos.

El filme —ópera prima de la escritora, dramaturga y actriz argentina, Romina Paula— mezcla autobiografía, imágenes de archivos, anécdotas familiares y ficción para explorar los mandatos de la maternidad y cómo la experiencia individual de cada madre está muy lejos de esa versión edulcorada, tierna y feliz que se impone en nuestro imaginario colectivo.

La protagonista y su hijo pequeño, Ramón, visitan a su madre en Buenos Aires. El retorno a la casa donde creció y la convivencia con su mamá después de una ausencia prolongada la incitan a dimensionar el efecto de la maternidad en su propia identidad. Los deseos, las dudas, los anhelos e, incluso, la privacidad de la madre pierden relevancia frente al trabajo constante que demanda la crianza del hijo: perseguirlo cada vez que sale disparado a ver algo que le llamó la atención; entretenerlo todo el tiempo con lo que haya a mano (un carrito de juguete, una pelota, un tambor); y compartir todo con él, el tiempo, la presencia, la atención, hasta la cama.

“Es un amor que no me interesa eludir, no podría eludirlo. Pero eso mismo me atrapa, me agobia. Cuando estoy con él no veo la hora de que se duerma, y después, enseguida, lo extraño. Es diabólico”, le confiesa la protagonista a su mejor amiga. Atreverse a enunciar que el amor de un hijo hacia su madre puede ser opresivo, demandante y abrumador no es algo menor. Este amor que lo consume todo parece haber generado un cisma entre los padres de Ramón, afectando su vínculo de pareja. El padre se queda en Córdoba, mientras Romina e hijo viajan a Buenos Aires.

Cuando su amiga le pregunta si está separada de su novio, ella no sabe qué responder. Prefiere seguir tomando cerveza, coquetear con su alumno de la clase de alemán o dejarse seducir por la hermana de su mejor amiga, como si de esta forma se probara a sí misma que sigue siendo la que era, antes de convertirse en “mamá”. Pero siempre termina escapándose de estos paréntesis de su vida maternal, como si solo pudiera disfrutarlos fugazmente, como si jugar a ser esa otra que ya no existe fuese un sinsentido. Vuelve a casa y se acuesta a dormir junto con su hijo.

Al igual que en sus obras literarias y teatrales, Romina Paula ahonda en su propia biografía para alimentar la ficción que retrata en *De nuevo otra vez*. La directora decidió trabajar con su madre y su hijo en la realización de la película, y utiliza archivos fotográficos y su historia familiar en los pequeños monólogos de la protagonista, en los que reflexiona acerca de la migración de sus bisabuelos a la Argentina, la insistencia de su abuela y su mamá de educar a sus hijos en alemán, a pesar de vivir en Sudamérica; madres que, como ella ahora, pasaron a ser definidas por el lugar que ocupaban dentro del hogar, no fuera de él.

La protagonista escarba en estas memorias familiares e intenta buscar una guía, un manual de instrucciones para su propia maternidad. Como si los secretos de la crianza (de cómo ser una “buena madre”) pudieran heredarse, pasar de generación en generación. “En mi familia nunca hubo nadie demasiado heroico, nadie que haya intentado modificar el mundo. Fuimos simple y llanamente una familia”, asegura Romina, la protagonista, la directora, la escritora, la madre.

Las maternidades (en plural, porque son tan diversas como personales) tendrán siempre algo de trágico y heroico, cómico y horroroso. Algo real.



Marcar un gol con las manos (y dedicárselo a mamá)

[*Benzinho*, de Gustavo Pizzi]

Confiesa: Luís Fernando Fonseca

12-13



En un país conocido como el territorio natural de un deporte que se practica con los pies, Fernando (Konstantinos Sar-ris) integra un equipo de siete jugadores en que el objetivo es anotar con las manos. Un día, después de un partido emocionante, el adolescente recibirá una propuesta que es tan extraordinaria en el balonmano como en el fútbol: viajar de Brasil a Alemania, hacia las grandes ligas.

La protagonista de *Benzinho*, de Gustavo Pizzi, es la mujer detrás del jugador, Irene (Karine Teles), su madre. Sus dudas ante la posibilidad del viaje de Fernando son el *letmotiv* de la película, que sucede en Petrópolis, una ciudad del norte de Rio de Janeiro en que los hombres aún se ocupan del trabajo con horario remunerado —aunque precario— y las mujeres —como ella— de cuidar a cuatro hijos.

Sea consolando a su hermana, maltratada por el exmarido, cuidando el sueño y las travesuras de sus hijos más pequeños o mirando la alegría del mayor, la mujer interpreta un personaje que, aunque pudo tener los pies en el melodrama, puso las manos en el realismo, con detalles de drama y fotografía del uruguayo Miguel Vassy (*Elena*, *Estado de Exceção*). El resultado es un reflejo: lo que puede pasar cuando el núcleo duro de la familia se fragiliza ante el viaje del primogénito, haciendo que el país de la alegría se torne nostálgico, imposible.

“Es difícil recrear con naturalidad ese universo emocional y dramático. Se necesitan muchos ensayos, preparación, aunque también apertura e improvisación”, le dijo Pizzi al periodista italiano Tommaso Koch. Rodaron varias secuencias que no estaban en el guión y los gemelos (hijos de Pizzi y Teles en la vida real) se enteraban de lo que debían hacer justo antes de que la claqueta diera la orden de acción.

Irene aparece en una de las escenas iniciales con ambos niños saltando a su alrededor, mientras intenta abrir una puerta, sin lograrlo. Salen por una ventana en una actuación cuya verosimilitud es tan lograda como en las discusiones maritales con Klaus (Otávio Müller). El director y la protagonista coescribieron el guión que, han contado, fue mutando durante el rodaje. Es difícil saber si el entorno real de la familia de Pizzi permeó la obra: mientras su par de hijos se convertían en actores naturales, él se separaba de su esposa, dejando como único vínculo entre ellos a los niños y, claro, a la película que produjeron mientras se divorciaban (ya habían trabajado juntos en 2010, con *Riscado*).

En la Petrópolis de *Benzinho* se cuele como recordatorio de la dictadura, como metáfora, el esposo que maltrata y trata de redimirse bajo la lluvia y solo hasta que escampe. La mujer fuerte carga sobre sus hombros el trabajo, al hogar, la familia entera. “Eso es muy común en Brasil”, ha dicho Pizzi, “aunque nadie se de cuenta” o haga como si no pasara, como si el impulso detrás del jugador, del migrante no fuera el de la madre.

“Vivimos en una sociedad machista y patriarcal”, explicó el director, sin temer que la obra instaure una “reflexión política y feminista” en sus espectadores. Más bien, evidencia esa preocupación, se hace responsable de la historia, de la presencia femenina, con personajes que ríen con estrépito y lloran en silencio. Y sobrepasa la esterilidad del discurso político: al terminar de verla, uno (hombre) siente la necesidad de hablar con la madre y decirle que —no solo en América Latina, sino en todo el mundo— se es lo que se es por ella. Aunque duela.

¿Una *road movie* puede no ser una *road movie*?

[*El viaje macho*, de Luis Basurto]

Recorre: Eduardo Varas

Carlos Espejo sale de prisión. Ha estado ahí por muchos años; se supone que por terrorismo. Tiene la apariencia de un anciano que se ha dejado vencer, pero solo es una apariencia. A su salida, Carlos busca una nueva forma de relacionarse con la sociedad. Y, en ese punto, hay una idea que le sirve, no tanto como aspiración absurda de *coaching*, sino como certeza, como si reconociera que al haber pagado su deuda con la sociedad, existiera la oportunidad de recuperar vías, parajes, ciudades y habitaciones.

Recuperar un espacio que está obligado a buscar.

Así, Carlos camina, va de un lado al otro, en un terreno boscoso, como una pequeña figura. Quiere llegar a la ciudad donde vivía con su hijo, pero antes deberá detenerse en otros puntos. Luis Basurto, el director de *El viaje macho*, decide abandonar la elipsis como figura de manejo de tiempo en el cine y nos muestra todo. Si Carlos debe bajar de una colina, pues vemos eso, en tiempo real, sin nada más que el sonido de la naturaleza. El tiempo que le tome descender es el tiempo que lo tendremos en pantalla.

Ahí, donde hay una decisión estética y narrativa se esconde la base de esta película. Los personajes son el camino que deben recorrer, son también la soledad del recorrido que hacen.

No son sujetos de compasión, son seres que deben avanzar. Nada más.

Esta es una película de silencios. Una *road movie* de contemplación, en la que Carlos y Nazario —otro exreo que, eventualmente, será parte del mismo viaje— son sujetos llamados a realizar un ejercicio similar: aceptar las consecuencias de lo que han hecho y avanzar. Viajan en tren, quieren ir a ver a sus familiares, a sus hijos, en función de las pocas noticias que tienen de ellos.



Los personajes son el camino que deben recorrer, son también la soledad del recorrido que hacen.

14-15

Sufren. Quizás el ritmo lento de la película sea también el reflejo de ese sufrimiento que han prodigado a otros y que sienten sobre ellos. No hablan, dicen pocas cosas. En los momentos que se confiesan entre ambos —o responden inquietudes de personajes secundarios— revelan datos necesarios para reducir la ambigüedad posible en este tipo de filmes.

A Carlos lo han abandonado sus amigos. A Nazario lo han abandonado sus ojos. Lo único que los mantiene es esa posibilidad del viaje, la de encontrarse con esas personas de sus pasados. No tienen nada que perder. Entonces son unas hormigas. El mérito de Basurto está en saber cómo colocar a estos personajes en el entorno en el que se mueven. Son seres diminutos en medio de esos planos generales, con cámara estática, como pequeños detalles en imágenes de postal. En ese sentido, el trabajo de fotografía no solo roza lo preciso para lo que se busca contar, sino que es panteísta. La divinidad está en la naturaleza, en los árboles, en el viento, en el cuerpo humano reducido a un punto en movimiento.

La lentitud y parquedad con la que se relacionan Carlos y Nazario con el exterior vienen acompañadas de una escrupulosa necesidad de contar todo, cada una de las cosas que hacen. No solo que no hay elipsis a la manera tradicional, tampoco hay discriminación entre qué acciones mostrar. Las más insignificantes, incluso, tienen cierta importancia narrativa: que si Carlos come, que si trabaja en un aserradero, que si se acuesta, que si tiene un perro, que si lo alimenta, que si lo regresa de donde lo sacó, que si se está aseando en el campo.

El desenlace deja en evidencia el tipo de vínculo entre ambos y la fuerza detrás de este tipo de viajes o desplazamientos.

No hay cambio fundamental en los personajes. No pasan a ser otras personas cuando llegan del punto A al punto B —la base narrativa de toda *road movie*—. En realidad, Basurto hace la *antiroad movie*, porque los personajes empiezan *El viaje macho* ya en el final del viaje. Solo es cuestión de tiempo para que se den cuenta.

Cortar con una tijera

[*El despertar de las hormigas*, de Antonella Sudasassi Furniss]

Desenreda: Carolina Velasco

*Hay que salvar al viento
los pájaros queman el viento
en los cabellos de la mujer solitaria
que regresa de la naturaleza
y teje tormentos
Hay que salvar al viento*

Alejandra Pizarnik

La larga cabellera se va enredando durante el día. Las puntas suben y bajan dando vueltas sobre sí mismas: forman círculos abiertos y cerrados. Los hilos encuentran su lugar para luego apretarse en nudos. Los movimientos del pelo crean un nuevo desorden, una multiplicación de lazos que se vuelven cada vez más densos. Un tejido del caos. Un nido para ramas, chicles o polvo encontrado en el camino. Es siempre una sorpresa descubrir con qué facilidad y rapidez el cabello encuentra maneras de enmarañarse y resistir ante el flujo sedoso de esos comerciales de champú o acondicionadores.

Desenredar requiere paciencia, no dejarse de la frustración por el abrupto detenimiento de las cerdas del peine cuando encuentran la imposibilidad. Al principio, todo parece el mismo nudo, pero, poco a poco, se puede observar la estructura de las hebras. Entonces,

es mejor ir de afuera hacia adentro. Probar con el peine, o con los dedos, de dónde viene la resistencia a cada hilo. El origen se siente con agudas punzadas sobre el cuero cabelludo y, así, lentamente, se revierten los nudos. El cabello se libera de sí mismo para dejar caer las puntas. Se marca cada línea y llega el esperado placer de poder pasar un cepillo de inicio a fin.

Otra posibilidad: cortar el mechón por encima de su enredo.

La casa

Isabel, el personaje principal de *El despertar de las hormigas*, de Antonella Sudasassi Furniss, sabe que a su esposo le gusta su larga cabellera. En realidad, sabe siempre lo que al resto le gusta y lo que esperan de ella. Los comentarios y las miradas de su familia ampliada van dando sentido a las expectativas sobre lo que significa ser una buena esposa y una buena madre. Las reglas son las que conocemos bien: satisfacer los deseos del esposo, servir la mesa, cuidar con devoción a las hijas, priorizar siempre al resto. Y conocemos, también, la figura del ama de casa que mira por la ventana esperando que algo suceda, imaginando una vida diferente afuera. La liberación parece estar allí, lejos. Pero la película muestra los matices, las complejidades y los pequeños gestos que pueden ir construyendo otra manera de vivir. Isabel, desde sus propios espacios, reclama las decisiones sobre su cuerpo y sobre lo que quiere materializar en el futuro.

Las costuras

Isabel tiene las costuras. Desde su casa sube bastas, entalla prendas, mezcla diseños y hace sus propias creaciones. Con sus manos guía las piezas de tela debajo de la máquina de coser para que los hilos, que suben y bajan, encuentren el camino preciso de la unión. El trabajo, además de ser una ayuda a la economía del hogar, saca a Isabel de la cadena de deseos de su familia. Estos hilos y sus nudos no están para satisfacer al resto, sino para darle independencia y, eventualmente, la posibilidad de tomar decisiones sobre su propio cuerpo. Mientras los cabellos son propensos a chicles, ventiladores y caídas, los textiles son las piezas del control y de las decisiones. Durante la película, Isabel va imaginando, junto a sus hilos, un futuro con más autonomía, un trabajo por fuera de la casa. En estos deseos, en estos lazos que son completamente suyos, está su primera rebelión

La familia

La familia se enreda como un nido. Las historias entrecruzadas ayudan a sostener, pero también se inmiscuyen y controlan. Isabel cuenta con las mujeres de su familia para pedir consejo, trabajar, compartir la crianza y acompañarse. Pero en esta red, a su vez, se comparten las expectativas y las posturas frente a lo que debe hacer una mujer en una familia: formar para el servicio. A Isabel, en su cotidianidad, le toca preguntarse de qué manera va a relacionarse con sus hijas, qué tipo de redes va a crear. Las tres se trenzan, se

*La familia se
enreda como un
nido. Las historias
entrecruzadas
ayudan a sostener.*

cepillan el cabello y se cuidan de posibles amenazas, anudadas por el largo de sus hilos. Mientras Isabel descubre sus estrategias de autonomía y las posibilidades de enunciar su deseo, también descubre esa potencia en sus hijas. Entonces, estos nidos, estas redes comienzan a tomar otra forma. La forma de la complicidad, la forma de dejar de ser mujeres enemigas. El otro gesto rebelde, arrancar la memoria del cabello.

A primera vista, *Temporada* es una película sobre la soledad. Una soledad que se sostiene en los enormes y atentos ojos de su protagonista. Pero en realidad, como se va descubriendo poco a poco, es una historia sobre la adaptación. Juliana (Grace Passô) acaba de llegar a una ciudad mediana de Brasil, Contagem (600.000 habitantes), a buscar un futuro que no le ofrece el pequeño pueblo de Minas Gerais donde creció. En ese periodo de estabilización económica, espera a que su pareja consiga también un trabajo y se le una en su nueva vida.

Juliana consigue una plaza en una oficina pública de control de plagas. Como es novata, la asignan a trabajar en el grupo que dirige Russão, el más antiguo de los trabajadores de esa dependencia. La tarea es controlar el dengue y los colegas se desplazan por distintos barrios de la ciudad. Es entonces cuando empiezan a tomar más fuerza las postales de un Brasil que difiere de la imagen oficial del carnaval, el baile, el goce extremo y los cuerpos perfectos. Hay un país profundo que no llega a mostrar, por ejemplo, ni la distopía de 3 %, la popular serie de Netflix en la que la gente es separada de una vida de lujos según sus capacidades.

Las escenas transcurren en planos largos, herencia del documental, género del que viene el director, André Novais Oliveira. Esa lentitud se va volviendo la pausa necesaria para detenerse a pensar en esas casas que muestran la pobreza y la resistencia de un lugar donde la gente se queja todo el tiempo de que no gana lo necesario para salir adelante.

Y es también la oportunidad para ir ingresando poco a poco esos pequeños diálogos que les dan una profundidad cotidiana a la gente que rodea a Juliana. El trance de la protagonista es matizado por los dramas de sus nuevos amigos. Así, en pequeñas reuniones nocturnas, en celebraciones de cumpleaños o, incluso, en partidas de fútbol en PlayStation sabemos que su jefe inmediato se acaba de enterar de que es padre tres años después del nacimiento de su hijo —y que, por supuesto, no le alcanza el dinero— o que dos de sus compañeros están iniciando un romance que deben mantener más o menos en secreto.

Mientras tanto, Juliana va ganando confianza para compartir sus propias historias con estas personas que componen su nuevo mundo. La soledad se va disipando a un nivel social, pero la angustia crece cuando deja de recibir noticias de su pareja. Carlos no es más que una presencia implícita, una latencia fantasmal. Lo llegamos a conocer solo a través de un mensaje de voz, y esa ausencia explica la mirada de Juliana, con esos ojos enormes y desconfiados, cubiertos todo el tiempo por una película vidriosa que los hace brillar. Son los ojos de la incertidumbre y la soledad, pero ninguna de las dos son eternas.

Ya lo dice el título de la película: *Temporada* es un guiño ambivalente que al inicio parece referirse a la época de proliferación del dengue en la que Juliana inicia su nuevo trabajo, pero que hace realmente alusión a ese periodo que atraviesa entre su antigua vida y el proceso de adaptación a la ciudad.

Los planos largos van evolucionando junto con Juliana. Las primeras escenas muestran al equipo desplazándose por los barrios pobres de Contagem para realizar las veinte visitas diarias que les exigen. En uno de esos momentos, incluso, se encuentran a pocas calles de una balacera. Pero más adelante las imágenes se empiezan a poner más verdes y luminosas gracias al trabajo de Wilssa Esser, responsable de la fotografía.

Si bien Novais Oliveira había coqueteado con elementos fantásticos en cortos anteriores, su primer largometraje de ficción es un regreso a esa mirada naturalista del género documental. Vemos durante un buen tiempo a Juliana peleando con una maltrecha escalera para poder subir a un piso que de otra forma no se puede alcanzar, o huir de los mosquitos que se esconden bajo la lona que cubre una piscina, o tener sexo de la forma en la que la gente tiene sexo.

A diferencia de esas películas en las que los destinos de los personajes se adaptan a lo que necesita la historia, en *Temporada* da la impresión de que es más bien la trama la que se deja dirigir por el desarrollo de cada uno. Como ocurre en la vida.

A diferencia de esas películas en las que los destinos de los personajes se adaptan a lo que necesita la historia, en *Temporada* da la impresión de que es más bien la trama la que se deja dirigir por el desarrollo de cada uno. Como ocurre en la vida.



[*Temporada*, de André Novais Oliveira]
Relata: José Miguel Cabrera Koziak

La adaptación es un plano largo

En medio de una cordillera selvática regada por ríos turbulentos, ocho adolescentes juegan con la primitiva idea que tienen del poder. Rambo (Sofía Buenaventura), Pata Grande (Moisés Arias), Boom Boom (Esneider Castro), Lady (Karen Quintero), Pitufo (Deiby Rueda), Lobo (Juan Giraldo), Perro (Paúl Cubides) y Sueca (Laura Castrillón) son los nombres de combate de estos muchachos que se entrenan bajo el mando de El Mensajero (Wilson Salazar), para disparar sus fusiles cuando el enemigo aceche.

Lo que puede parecer un escenario idílico, sin el control de los padres y sin prohibiciones aparentes, es en *Monos* —el último filme del colombiano Alejandro Landes— un laboratorio para explorar las opciones que toma o deja pasar el ser humano para sobrevivir instintivamente a situaciones extremas.

Aunque la autoridad natural falte, un líder armado la reemplaza. Es El Mensajero quien encarna el orden y la disciplina. Su presencia de mando medio infunde poder mediante el miedo que su autoridad emana. Pero sus disposiciones son mandatos de un poder aún mayor: el de La Organización —una entelequia, un fantasma que reclama obediencia a través de su enviado al terreno.

Las dos únicas misiones reales que tienen que cumplir los subversivos son cuidar a una vaca lechera prestada y vigilar a su rehén, la Doctora (Julianne Nicholson), una extranjera adulta que no comprende el intrincado español del colombiano vulgar.

Pero las cosas no resultan como estaban planeadas. Cuando la autoridad se desvanece, cuando un poder por encargo recae en un igual, el equilibrio de la célula se altera. Los muchachos intentan descifrar el sentido de

los liderazgos y se entregan a la pugna por obtenerlos a costa de lo que sea, mientras husmean en los misterios de una vida donde parecen tener cabida los desenfrenos sexuales, los delirios lisérgicos y los excesos criminales.

Alejandro Landes ha diseñado una versión muy a la colombiana de la clásica novela *El señor de las moscas*, de William Golding (Premio Nobel, 1973), para adaptar al mundo contemporáneo el dilema ancestral sobre el instinto humano que nos obliga a competir primero, y a convivir después. ¿Quién gobierna el mundo? ¿Dónde reside el poder de la especie humana? ¿Qué intereses verdaderos encubren las organizaciones armadas?

En *Monos* no existe un enemigo visible, pero el grupo se entrena físicamente para enfrentar a alguien; el minúsculo ejército irregular está armado y atrincherado monte adentro a la espera de la mínima señal de ataque y combate. Nadie sabe quiénes son los mandos superiores de esta célula guerrillera, pero los cándidos soldados cumplen a ciegas las órdenes de la fantasmagórica Organización. ¿A cambio del honor que promete la vida adulta a todo jovenzuelo curioso?

El poder real es un espectro y las órdenes de esa entidad llegan a través de simples mensajeros. Así, quizá, funciona el mundo actual, incluso en dinámicas tan cotidianas como las rutinas de vecindario. Pero ya lo hemos asimilado, hasta convertirnos en actores autómatas de una maquinaria voraz. A su vez, los mensajeros someten a grupos subalternos mediante el imperio del miedo. ¿Acaso no es este el ingrediente vital para el sometimiento de las masas, bajo pretextos espirituales, carnales o monetarios? ¿No es acaso el miedo a la entelequia que sostiene a las más importantes industrias criminales sobre el planeta? La amenaza, el castigo y la persecución se justifican cuando la vida —o la vida eterna— es el precio a pagar. No importa si el enemigo es invisible. No importa si el objetivo es difuso.

Cuando de sobrevivir se trata, son reales las heridas, la sangre fluye y laten los tejidos expuestos; los zumbidos de las moscas en medio de la selva nos recuerdan que hay decisiones que no podemos controlar. Cuando nos balanceamos sobre el cordel que tiende la Parca, sólo son reales los deseos que se desordenan y que confunden la muerte de uno mismo con la muerte de los otros y con las ganas de matar.

—¿Has matado alguna vez? —le pregunta la rehén a una joven guerrillera que la vigila. La mirada de la muchacha no es una respuesta. Son muchas. Ella ya ha matado aunque no lo recuerde, aunque no lo haya hecho todavía, aunque solo haya matado en su mente o en sus sueños.

Monos inaugura la sexta edición del Festival Latinoamericano de Cine de Quito (FLACQ) con sobrados méritos. En este filme reside el retrato de una sociedad cuya inocencia se ha fracturado, una sociedad que ocupa la vida en fabricar redentores para evadir sus responsabilidades individuales, una sociedad que censura a la imaginación, a los juegos y a la fantasía, y que se inmola con el propósito de conquistar todas las formas de poder que la razón le permita identificar, aún a costa de desafiar a la misma muerte y a sus antojadizos edictos.

Monos es la autopsia de la libertad que hemos perdido.

Alejandro Landes ha diseñado una versión muy a la colombiana de la clásica novela *El señor de las moscas*, de William Golding.

20-21

La autopsia de la libertad

[*Monos*, de Alejandro Landes]
Retrata: Diego Cazar Baquero

En la Edad Media se deshacían de los presos, los locos y los enfermos amontonándolos en barcos que mandaban a navegar a la deriva. Hoy está comprobado que, por lo menos en Ecuador, esta realidad todavía es igual de inhumana e, incluso, peor. Foucault tenía razón cuando decía que aunque las enfermedades y/o síntomas cambien a lo largo de la Historia, los juegos de exclusión se repetirán, con nuevas formas. En nuestro país, los establecimientos para adictos en recuperación equivalen a esas Naves de la locura en las que, en tiempos pasados, desterraban a los diferentes, pues siguen siendo instituciones creadas por la sociedad no solo para callar a aquellos que, de cierta forma, representan un riesgo para los valores de las clases dominantes, sino para castigarlos. O, al menos, esto es lo que se piensa después de ver la ópera prima de Mónica Mancero.

Azulesturquesas cuenta la historia de Isabela, una chica con problemas de adicción a quien sus padres, sin saber qué hacer, le llevan a varios Centros de Rehabilitación, pensando que allí, en manos de “profesionales”, encontrará su sanación. Actuada, escrita y dirigida por Mancero, con una estructura concisa y autorreferencial, la película nos invita a conocer sobre la precaria situación que viven las personas en recuperación en nuestro país. Isabela hace un recorrido por establecimientos “psicológicos” que, lejos de ayudarla a superar su adicción, le someten a castigos medievales.

Cuenta Mónica Mancero que mucha gente al ver su película pensaba que ella había “ficcionalado” y, quizá, “exagerado” sobre las terribles vivencias de los adictos en los Centros. Resulta aterrador enterarse que ninguna de las penitencias que se ve en la película fueron inventadas. Incluso, los auto dominados “terapeutas” sometían a los adictos a castigos inimaginables que Mónica decidió excluir del filme por pensarlos demasiado fuertes, como comer excremento humano o dormir abrazados al escusado.

En el filme, sin embargo, hay cosas más violentas que Mancero no pudo, o mejor dicho, no quiso excluir, como una violación de uno de los terapeutas a una de las internas. Aunque no le sucedió a ella, siempre tuvo claro que eso había que denunciarlo. Es una realidad de la que casi nadie ha hablado y que existe: miles de mujeres fueron violadas en ese tipo de sitios y, muy probablemente, todavía son ultrajadas. Muchas de ellas han denunciado que al violarlas, los “terapeutas” les decían que ése era su castigo por ser lesbianas.

Cuando Mónica salió de estos establecimientos y encontró (fuera de ellos, por supuesto) una recuperación real, decidió demandarlos. Pero en la Defensoría Pública le marearon con burocracia, le dijeron que sería inútil seguir luchando, que le convenía abandonar el caso. Recuerda que un supuesto “psiquiatra” de uno de los Centros en los que había estado, y que solo le había atendido dos veces, le diagnosticó “locura”.

No tenía dinero. No tenía trabajo. No tenía un buen abogado. Pero una cosa sí tenía, una sola, muy poderosa: la escritura. Mónica decidió transformar esta experiencia sombría en una película. Al fin y al cabo, a esas alturas ella era ya una actriz formada y siempre había

estado involucrada en el mundo del arte. De las cenizas, Mónica resurgió para encontrar su voz. Pero hacer realidad su proyecto no fue fácil, el proceso fue largo y varias veces le cerraron las puertas en la cara; al final, la hizo sin el apoyo de los fondos públicos ni de la empresa privada. Hay algo bello en una mujer que se abre camino entre las instituciones de poder, todas con rostros masculinos (El Psiquiatra, El Centro de Rehabilitación, El Juzgado, El Estado, etc.), con una sola herramienta invisible y poderosa, la de querer contar su historia. El solo hecho de querer contarla, de querer levantar su voz al margen de los mecanismos de poder, es ya un acto revolucionario.

Una película hecha desde la sororidad

[*Azulesturquesas*, de Mónica Mancero]
Acompaña: Ana Cristina Franco

Aunque *Azulesturquesas* tuvo varios productores, de campo y ejecutivos, como Gabriela Miranda o Carlos Andrés Valdivieso, la persona que estuvo siempre al mando fue ella misma. Esto fue muy estresante, pero quien logró mantenerla en pie fue su hermana, Cristina Mancero. “Mi ñaña fue y es todo para mí. Es la que me sostenía emocionalmente y, aunque no le gusta que le diga con ese nombre, fue mi codirectora”. Entonces *Azulesturquesas* también nace de la sororidad, palabra que, a propósito, es el equivalente femenino a la palabra hermandad.

Azulesturquesas, a diferencia de algunas películas locales, no tiene grandes pretensiones artísticas y, sin embargo, consigue contar una historia redonda, sencilla, y, sobre todo, sincera, con una voz propia. Es una película que habla de abuso de poder y que a su vez fue hecha al margen del poder. Una película que fue posible gracias a la sororidad, que se levantó desde la oscuridad para encontrar su propia voz, una voz que pudo hablar por los que ya no pudieron hacerlo.



Es una cinta que habla de abuso de poder y que a su vez fue hecha al margen del poder.

Un mundo a hurtadillas

[*La mala noche*, de Gabriela Calvache]

Mira: Jéssica Zambrano

La mala noche, primer largometraje de la cineasta ambateña Gabriela Calvache, aborda un mundo oculto en el que, según la Oficina de las Naciones Unidas contra la droga y el delito, existen 2,5 millones de mujeres víctimas de trata de blancas de las que no se habla, aunque de cada persona identificada existen veinte más sin registros. Trata un mundo en el que del 15 al 20% de las víctimas son niños y niñas.

Calvache se confiesa voyerista. Dice pasarse el tiempo observando el comportamiento de las personas que a veces no conoce hasta especular sus historias y estados de ánimo. En su filme hace que los espectadores no solo nos enfrentemos al personaje de Dana, interpretada por la actriz colombiana Noëlle Schonwald, una mujer que se inyecta calmantes en medio de los dedos del pie para soportar su trabajo, sino que nos convertimos en voyeristas de un territorio que funciona ante la vista impune de la sociedad, el de la trata de blancas.

Dana es prostituta. La eligieron para serlo. Ahora trabaja sola porque su patrón lo permitió a cambio de que le haga de manera puntual los pagos por su libertad y, después de eso, decidiera ser su socia. “Siempre supe que te había elegido bien, flaquita”, le dice Nelson, el líder de esta organización que explota cuerpos femeninos, interpretado por el director teatral guayaquileño Jaime Tamariz.

En *La mala noche* todo transcurre a hurtadillas. Un gran terremoto dejó a una niña en la búsqueda de su madre. La pequeña, descalza, va por la playa sin agua para beber y toma una botella inacabada del suelo. De repente, aparece una mujer embarazada y le promete que encontrarán a su madre, por lo que la obliga a que la acompañe. Ambas, junto con otra niña, llegan a una casa en la que los hombres deciden y las mujeres caminan forzadas. Nelson se decide por una de ellas. *La mala noche* cruza la historia de una niña y una mujer, pero es la historia de muchas.

La mala noche cruza la historia de una niña y una mujer, pero es la historia de muchas.

Dana ha dejado de cumplir con Nelson durante los últimos días. Su dinero se ha dividido entre su familia y su adicción. Pero ahora está amenazada y tiene que hacer algo para proteger a su hija que vive lejos con su madre, y a su vez cumplir con los pagos al hombre que la metió en esto. El filme se vuelve una caja de tiempo. Dana, quien también empieza a relacionarse con un cliente, tiene pocas horas para cumplir su parte del trato o tendrá que llorar por quienes protege.

A pesar de que todo lo que pasa frente a los espectadores está controlado por hombres, la película fue hecha en un 90% por mujeres, una decisión consciente que se mueve por los planos y el armazón fotográfico del filme. No así, con la temática que aborda. Para su directora es una “coincidencia” que *La mala noche* esté atravesada por un momento en el que el maltrato y la cosificación de la mujer esté en el foco de los discursos políticos y de los medios de comunicación.

Desde 2011, cuando empezó su proyecto cinematográfico, que la ha llevado a estrenar en encuentros como el South by Southwest, en Texas, o el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, se han levantado distintas protestas en las que se denuncia el acoso a mujeres, como el grupo de actrices que decidieron dejar de callar las agresiones de magnates del cine y las artes, a través de la campaña pública #Metoo.

Tal vez este filme -que habla desde las voces de mujeres que no pueden contar su propia historia porque están desaparecidas, porque su familia aún las busca, porque las formas de control machista son insuperables- pueda sumarse a la denuncia que necesitan los cuerpos convertidos en materia inerte, en la denuncia de una práctica que negocia con el cuerpo desde el poder del dinero.



Conversaciones sospechosas

[Panamá, de Javier Izquierdo]
Dialoga: Juan Manuel Granja

26-27

Panamá, largometraje de Javier Izquierdo basado en hechos ocurridos en los años ochenta, es un título cargado de resonancias. El nombre de la ciudad donde, fortuitamente, en un cine que exhibe *Zelig (el camaleón humano)* de Woody Allen, se encuentran dos excompañeros de colegio, es a su vez el nombre del país que intermedia entre dos mundos: el latinoamericano y el estadounidense o también, por efecto de contigüidad, la Centroamérica desangrada por una serie de luchas políticas e insurgencias versus el paraíso tropical de la banca y el gran flujo del capital. Un mismo y tórrido lugar donde las contradicciones chocan sin resoluciones fáciles, dos personajes que funcionan como polos opuestos a pesar de un origen similar y el uso del blanco y negro para enfatizar estos contrastes, es la apuesta de *Panamá*.

En el desplazamiento de los dos personajes quiteños al país del canal, un banquero y un guerrillero que parece estar tras el dinero de su banco a pesar de su pasada amistad, esta película abre un apartado en la cinematografía de su director Javier Izquierdo. Su trabajo, hasta el momento, ha mantenido una preocupación central: las ficciones que de sí mismo se hace el Ecuador. Si bien el paso del documental a la ficción ya se dio cuando a su primer trabajo, *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (sobre el legendario fundador del cine nacional), le siguió *Un secreto en la caja* (falso documental sobre un escritor inexistente), es en *Panamá* donde el lenguaje del documental, sobre todo el que se basa en la entrevista, deja de ser el fundamento de su esfuerzo fílmico. Su universo narrativo, sin embargo, sigue explorando el pasado a través de esta película, una vez más se trata de hechos de incidencia nacional. Pero ahora es un episodio de la realidad histórica el que es simulado o, **más bien**, reinventado a través de la ficción de la película (la acción del grupo armado Alfaro Vive Carajo en el gobierno de León Febres Cordero), y no un juego de supuesta verificación de lo ficticio como ocurre en *Un secreto en la caja*.

De esa manera, en este filme minimalista que va creciendo en suspenso, las acciones se encadenan según las necesidades de la conversación que va estructurando sin apuro los sucesos. Lo que hacemos como espectadores es seguir las palabras del uno, la respuesta del otro y, en esa sucesión de reacciones verbales y de una gestualidad determinante, tratar de adivinar las motivaciones e incluso las estrategias de los protagonistas. El espectador se ve impelido a hacer una lectura de los personajes, más allá de las emociones primarias a las que el cine de espectáculo suele apelar. Otro título para esta cinta bien podría haber sido *La Conversación*, pues su pieza central es una larga charla que va elevando la (des) confianza, que es al mismo tiempo la trama misma del metraje y que enfrenta los modos de vida de José Luis (supuesto periodista con múltiples pasaportes) y Esteban de Guzmán (representante del Banco Equinoccial, propiedad de su suegro). El origen común y la amistad colegial y adolescente que han quedado atrás, hacen pensar en la contingencia como un factor que, dado el momento y los dados del azar, puede ser tan determinante como las propias decisiones individuales.

Izquierdo es en esta película un cineasta con mucho ojo para el detalle, para la exposición puntual y significativa de los espacios: pocas locaciones que, no obstante y en favor de su economía, son muy decidoras de los personajes y su situación. Las palabras que intercambian los protagonistas parecen efectivamente casuales y ponen a prueba la capacidad de los dos actores (Diego Coral y Jorge Fegan) para comunicar un sentido subyacente de sospecha y de una creciente violencia emocional. Una violencia que, con su correlato en la situación política, no explota en la pantalla: el filme no apuesta al shock, sino que más bien se va desenvolviendo lentamente, provocando efectos a más largo plazo. *Panamá* es una conversación y, como tal, no pretende buscar un cierre o desvivirse en explicaciones, sino más bien abrir el fraccionamiento político a otro tipo de discusión.

En una entrevista realizada por Jerónimo Atehortúa para *Revista Visaje*, el director portugués Pedro Costa comentó refiriéndose al guion cinematográfico: “Creo que es el origen de todos los males, las injusticias y perversidades en el mundo del cine. El guion es un conjunto de regulaciones con las que es muy difícil negociar. Llego un momento en que uno tiene la realidad de frente y, sin embargo, quiere aferrarse a lo que tiene escrito en el guion porque es lo que el productor pagó”.

Pedro Costa estudió bajo las enseñanzas de Antonio Reis, realizador y profesor luso, que con solo tres películas ha tenido una profunda influencia en el cine contemporáneo, particularmente en Latinoamérica. Un hombre profundamente interesado en la etnografía, el folklore y la naturaleza, Reis trabajaba con una metodología muy distinta al cine de industria, partiendo por contradecir la idea de que la imaginación es algo que viene antes de la película, en el escritorio del guionista, sino más bien, ésta va apareciendo durante el trabajo, después de un agudo proceso de observación del espacio, el tiempo, las personas, las voces y los paisajes.

Fausto, la ópera prima de Andrea Bussmann, parte de un interés similar. Colaboradora regular del cineasta mexicano-canadiense Nicolás Pereda, Bussmann centró su investigación en la playa de La Escondida, lugar al que asistió inicialmente para pasar las vacaciones. Una vez ahí, con la ayuda de un equipo técnico mínimo, comenzó a filmar el entorno y recoger historias de sus habitantes, hasta gradualmente conectar el material con la famosa leyenda alemana de Fausto. Bussman no pretende hacer una adaptación literal del relato fáustico. Más bien, toma elementos formales de diferentes versiones, desde Goethe hasta Gertrude Stein, y los traduce según una interpretación muy personal. Aunque este procedimiento sumamente arbitrario pueda resultar frustrante para algunos, parte del interés que despierta la película está en hacer una lectura crítica de cómo estos textos han sido traducidos a un equivalente audiovisual.

Fausto recorre el hermoso paisaje de la costa de Oaxaca, siguiendo un sinuoso elenco de personajes mientras deambulan por el terreno y cuentan anécdotas sobre el diablo y otros seres. Guiándonos en el recorrido, un misterioso narrador expande este universo con relatos del folklore local, a menudo transgrediendo de manera juguetona su rol de guía objetivo.

Bussmann llega a lo general concentrando la mirada sobre lo particular. La metodología de Reis podría sintetizarse bellamente en uno de los relatos que nos entrega el narrador de la película, en el que un hombre pide a una bruja convertirlo en un pequeño insecto “para ver todo el universo reflejado en una gota de agua”.

Hay un trabajo constante de la luz y la sombra. Filmada originalmente en una Sony A7s y luego transferida a 16 mm, la película lleva estos materiales al límite de lo visible. El bosque, la playa y la costa se convierten en un mundo misterioso, seductor y, a la vez, atemorizante. A través de esta dimensión plástica

se explora la conexión entre los límites de nuestra percepción y ese otro mundo que se intuye más allá de lo que nos entregan nuestros sentidos. Como la directora explica en una entrevista con Pedro Emilio Segura: “una sombra está al límite entre lo real (la representación de algo físico) y lo irreal (aquello que es inmaterial, un fenómeno fantasmagórico)”.

Esa otra dimensión inmaterial, que podría identificarse también con el imaginario de la gente, está atravesada de elementos fantásticos: historias de metamorfosis, telepatía, demonios, piratas, tesoros.

Elementos en los que la película quizás se pierde un poco, con una fascinación algo exotista por lo misterioso y peculiar. Pero no demasiado lejos comienza a aparecer el tema de la colonización, de la búsqueda y la apropiación de la naturaleza por parte del ser humano. Es aquí donde, siento, emerge el punto más agudo y original de la película.

En un momento el narrador nos cuenta un episodio histórico, ocurrido en la isla de Jamaica durante las primeras expediciones españolas a América, cuando Cristóbal Colón predijo correctamente

un eclipse lunar, persuadiendo así del poder del dios cristiano a los nativos e intimidándolos para que le entreguen alimento. A través de esta anécdota nos es revelada una función más perversa de la ficción: como un instrumento de coerción. En el contexto de la película, mientras observamos a sus personajes merodeando en busca de algo difícil de precisar, y donde el mismo film deambula en una búsqueda similar, la ficción aparece como un modo de apropiarse de la naturaleza o, quizás, en los términos más benévolo de Antonio Reis, de concederle un sentido a una realidad misteriosa e inaprensible.

Fausto es una película que prefiere tensar estas ideas de manera sutil, solapada. Qué tan profundas sean las reflexiones que propone dependerá en gran medida de cuán dispuesto esté cada espectador a participar activamente de su dilucidación. Es un film abierto como pocos se atreven a ser. La puerta de acceso que Bussmann tiende hacia nosotros, a través de la belleza de sus imágenes y relatos, son invitación suficiente para entrar con buena fe.

El bosque, la playa y la costa se convierten en un mundo misterioso, seductor y, a la vez, atemorizante.

[*Fausto*, de Andrea Bussmann]
Ensayo: Pablo Orellana

Los límites de la percepción

La mujer, de pie frente al mar, recuerda. Las olas, bajo el vuelo libre de su falda, se inmolan contra un acantilado alto, rocoso. Ella siempre ha estado así: al borde, tentada por los precipicios. Su memoria, a esta hora del ocaso, es la misma marea atribulada. En su pasado —en los días que precedieron su llegada hasta este risco desde donde parece que despegará— hubo un matrimonio, una casa, sirvientes. Hubo un esposo, una guerra, un futuro deformado. Hubo una hija, un cafetal, un incendio. Hubo también fe, bonanza y un instante a partir del cual su vida y todo lo demás —el presente, la supervivencia— se volvió solo búsqueda. La mujer, conmovida ante lo azul, se recuerda a sí misma que para llegar hasta donde llegó tuvo que contener multitudes: fue madre, varón, profesora, cirujano, abolicionista, sospechoso y desterrada. Fue demasiada luz para su tiempo oscuro.

Enriqueta Faber, la protagonista absoluta del filme de época *Insumisas*, nació en Lausana, Suiza, en 1791. Quedó huérfana desde muy niña y su figura paterna fue su tío, en ese entonces coronel de un ejército francés. Él, bajo la lumbre de las convenciones y la conveniencia, decidió que lo mejor para su sobrina —oh, pobre víctima desvalida— era que se casara con el oficial Jean Baptiste Renau, con quien tuvo un hijo que murió ocho días después de nacer. En 1809, tras dos años de su primera pérdida, Enriqueta viajó con su esposo a Alemania, en el contexto de las guerras napoleónicas, y él murió allí, en el campo de batalla. Ella tenía apenas 18 años. A partir de aquí, la Historia y las especulaciones han escrito y reescrito su biografía. Se sabe con certeza que, apenas enviudó, Enriqueta se mudó a París para estudiar medicina en La Sorbona: el sueño de su vida. Llegar allá, sin embargo, implicó una anulación, un periodo largo y borrascoso en el fango de la complacencias sociales. Enriqueta se cortó el cabello, se puso una chaqueta, pantalones, y borró de un tajo el rastro femenino de su nombre: Enrique. Solo así, vestido de caballero atildado, ella pudo hacer lo que el resto de los hombres: estudiar, decidir, ser. Sin restricciones.

Insumisas, dirigida por el renombrado cineasta cubano Fernando Pérez Valdés y la novel realizadora suiza Laura Cazador, cuenta en un relato compacto, reivindicativo y sugerente la llegada de Enrique(ta) a Cuba —en esa época parte del Imperio Español— en 1819. En Baracoa, el pueblito húmedo y recóndito donde se instala, Enrique(ta) podrá empezar una vida sin rendirle cuentas a nadie. Allí, camuflada bajo su condición de extranjero y auspiciada por sus conocimientos médicos, aparentemente podrá ejercer su profesión (fue la primer mujer médico en Cuba). Basta una primera cura al hijo menor del licenciado José Ángel Garrido, hombre influyente en Baracoa, para que la fama de salvavidas de Enrique(ta) se disemine. En pocos días, nobles y sirvientes peregrinan hasta su puerta en busca del alivio de sus manos. Entre los primeros hay madres que les inventan enfermedades a sus hijas para ver si, a fuerza de visitarlo, él se fija en esas doncellas solteras. Entre los segundos hay esclavos negros que han escuchado de la inusual bondad de ese médico delgado, imberbe y refinado que ayuda, sobre todo, a los más ‘débiles’.

Entre esos últimos, aunque ella sea el reverso de la fragilidad, está Juana de León. Pobre, analfabeta y deshonrada, en el pueblo se la acusa de puta, hechicera y altanera. Las beatas, cuando la ven entrar a la iglesia, se persigan. Los hombres, sobre todo el negrero Benítez, salivan frente a ella cuando le compran cucuruchos de coco. Enrique(ta), en cambio, ve en Juana de León a una víctima con todo el potencial para dejar de serlo. Por ese motivo, y también para acallar los rumores sobre su ‘hombría’, Enrique(ta) la acoge bajo su protección y se casa con Juana el mismo año de su llegada a la isla.

“Enriqueta Faber no es una criminal. La sociedad es más culpable que ella desde el momento en que ha negado a las mujeres los derechos civiles y políticos, convirtiéndolas en muebles para los placeres de los hombres”, dijo su abogado durante el juicio que la condenó a 10 años de prisión luego de que descubrieran que era una mujer. *Insumisas* es el retrato vivo, necesario y resonante de esa mujer audaz que, aunque relegada de la tan barbuda y viril memoria oficial cubana, propició más de un siglo antes su propia revolución poética, política, amorosa.



30-31

[*Insumisas*, de Fernando Pérez Valdés y Laura Cazador]

Ilumina: Óscar Molina V.

Enrique(ta), exceso de luz

Insumisas es el retrato vivo, necesario y resonante de esa mujer audaz que, aunque relegada de la tan barbuda y viril memoria oficial cubana, propició más de un siglo antes su propia revolución poética, política, amorosa.



Hermanados por la melancolía

[*Breve historia del planeta verde*, de Santiago Loza]

Transita: Fausto Rivera Yáñez

Tres amigos despiertan simultáneamente de un sueño que, se sospecha, ha sido tranquilo. Cada uno amanece en un cuarto con colores que definen su personalidad: Tania, una mujer trans, está en una habitación rosada y lleva un antifaz para dormir que tiene impreso los ojos del extraterrestre *E.T.*; Pedro, un bailarín flaco de mirada parca, se despierta entre sombras que apenas dejan ver una pared verde, al rato que va hacia su pequeña cocina para beber agua y observa cómo la gran ciudad también va levantándose. Y Daniela, una joven mesera con aires depresivos, se levanta de su cama para ir a recostarse, de nuevo, en su sofá viejo de bordes magullados, entre tonos azules desperdigados por todo su departamento.

Los tres están conectados por una excesiva parsimonia. Su amistad, profunda, no está mediada por las carcajadas, los asfixiantes abrazos o los insistentes mensajes de WhatsApp. Su amistad, más bien, es silenciosa, intuitiva. Los tres tienen la mirada sosegada y, sin embargo, son personas con una energía única. Están hermanados por una complicidad que nace de su diferencia, de su poderosa

melancolía que hace que vean al mundo con ojos más auténticos, quizás menos dramáticos. “Nada, no pasa nada más de lo que pasa”, llega a decir Daniela con una calma estremecedora y, en esa declaración, se condensa una postura ante la vida: todo pasa y hay que seguir.

En *Breve historia del planeta verde*, del cineasta y dramaturgo argentino Santiago Loza, todo parece transcurrir con absoluta mesura, a pesar de que los tres amigos emprenderán un viaje fantástico, un viaje de reencuentros con sus identidades más profundas. La abuela de Tania ha muerto y ella debe ir hacia su casa para poner en orden las cosas, pero, sobre todo, debe cumplir un mandato mayor: tiene que regresar de vuelta a su planeta de origen a un extraterrestre que acompañó a su abuela en el último periodo de su existencia. Tania cumplirá esta tarea con absoluta normalidad y en compañía de sus dos amigos. No hay mayor sorpresa en tener que transportar a un extraterrestre púrpura y enfermo hacia su casa. No hay temor ante la diferencia, ante esa otredad que hace ver a ciertos individuos como entes monstruosos.

Son esos contrapuntos lo que hacen de esta película un trabajo desafiante, enternecedor, muy latino. Hemos estado acostumbrados a ver en películas ochenteras, de ciencia ficción, cómo sus personajes —absolutamente heteronormados, con historias románticas de por medio— han asumido este tipo de tareas como si fueran hazañas épicas. La diversidad ha sido disminuida en estos relatos. *Breve historia del planeta verde*, en cambio, opera a la inversa. La acción se debilita. Los gestos se desaceleran. Los cuerpos van descomponiéndose a la par de que van transformándose en otras entidades, menos contaminadas de las absurdas jerarquías terrenales. Es, como bien lo ha dicho su director, un película trans, en tanto hay un flujo permanente de sensaciones que mutan, de cuerpos que cambian. Hay un reconocimiento, sin ninguna vergüenza, de la precariedad, de la tristeza, de la solidaridad.

En una entrevista para *El Clarín*, Loza ha dicho: “Uno está lleno de voces de los que se fueron, de los que no están, de los que se distanció, y la escritura tiene algo de reparación. Yo en el accionar social soy desastroso y la escritura me acerca a quienes no pude

acariciar o no pude acercarme. La ficción tiene algo claramente travesti. Se lo escuché decir alguna vez a Mauricio Kartun. Es como si a través de otra, otro, ‘otro’, la escritura te permitiera ser más vos mismo. Me revela zonas de mí que ni en terapia yo pude revelar”.

Ese travestismo narrativo se permea en los planos cerrados y abiertos que Loza no duda en combinar; en sus personajes que siguen sin temor lo que podrían ser las señales de la muerte; en la música que va generando un halo de desconsuelo, pero también de acompañamiento. Las contradicciones son necesarias y en *Breve historia del planeta verde* se las enfrenta, incluso con esa valentía que puede resultar fastidiosa. En un fragmento de la película, los tres empiezan a recitar un poema de Almafuerte y dicen: “Ten el tesón del clavo enmohecido / que ya viejo y ruin, vuelve a ser clavo”. Los tres son seres firmes como el acero, pero no dejan de abrazar esa vulnerabilidad que escasea en este mundo aburridamente dual.

Apoyos:



Sedes:



Auspicios:



VAIVEM

No te des por vencido, ni aun vencido,
no te sientas esclavo, ni aun esclavo;
trémulo de pavor, piénsate bravo,
y arremete feroz, ya mal herido.

Ten el tesón del clavo enmohecido
que ya viejo y ruin, vuelve a ser clavo;
no la cobarde intrepidez del pavo
que amaina su plumaje al menor ruido.

Procede como Dios que nunca llora;
o como Lucifer, que nunca reza;
o como el robledal, cuya grandeza
necesita del agua y no la implora...

Que muerda y vocifere vengadora,
ya rodando en el polvo, tu cabeza!

Almafuerte

