

El cine no es la realidad, sino una ilusión que aprisiona



KINETOSCOPIO
KÉDATENCASA



Cinema Paradiso

un canto de amor al cine y, especialmente, a la sala de cine



Por Mariana Andrade

Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, Italia, 1988)

En la primera proyección de cine, allá 1895, el mundo vio una multitud de obreros saliendo de una fábrica. Otra multitud, la de la audiencia de esa sala de cine, presenciaba atónita el milagro del movimiento de las imágenes en pantalla grande. Desde entonces, la humanidad nunca fue la misma. El cine inventó el beso como signo de amor incondicional y apasionado, sembró la idea de que caminar bajo la lluvia en la noche puede ser un acontecimiento espiritual y develó realidades como ninguna otra actividad del ser humano lo ha hecho.

Y en este camino de 125 años, donde el cine

pasó de ser un artilugio de feria a una inmensa maquinaria creativa y económica, se trastocaron no solo los sueños y las grandes realidades, sino que se modificó la cotidianidad: la sala de cine se convirtió en un refugio para los solitarios, en un espacio de encuentro, en testigo de amores y desamores, y de movilizaciones políticas.

Y lo sigue y seguirá haciendo porque el cine ha pasado ya por varias crisis en este siglo y más, y siempre ha salido adelante. Venció al home video, al cable, al streaming, a la revolución digital, a la piratería, ¿por qué no va a vencer a este contexto pandémico que nos ha obligado a cerrar como nunca antes sucedió?

Ochoymedio está cerrado pero no está vacío. Su corazón late en La Floresta y en el corazón de todos. Hoy nos hemos recluso temporalmente tras las pantallas digitales, pero es temporal. La comunidad que hemos creado año tras año en nuestras salas sobrevivirá a la distancia que nos impone esta pandemia. Haremos todo lo que esté a nuestro alcance para luchar contra el miedo de sentirnos en presencia viva, compartiendo la historia del cine y la nuestra propia en una sala. Porque somos las mismas personas que miraban anonadadas la pantalla hace 125 años. Porque el cine es una multitud congregada que construye y celebra el nacimiento constante del movimiento, la luz y lo incierto.

Esta publicación bimensual, que presenta información y reflexión sobre la programación cultural de Ochoymedio, llega a ustedes gracias a la participación creativa y cultural de la Universidad de Las Américas.

Manifiesto Cinecollage

Este manifiesto expresa una nueva corriente de producción cinematográfica: *Cine Collage*. Proponemos que, con base en un mismo guion o intención narrativa, pero con una visión y perspectiva propia de cada integrante del equipo, se pueda rodar en distintos espacios físicos, adaptándonos al contexto en el que vivimos. El collage es una técnica que mezcla elementos para crear un

nuevo sentido. Hoy más que nunca es importante aprovechar la cercanía que nos ofrece internet y sentimos que este movimiento, que en su esencia impulsa hacia la búsqueda de diferentes perspectivas y elimina la necesidad de proximidad geográfica, tiene el potencial de generar proyectos que capturen más humanidad y diversidad.

Cine Collage nace de un sentimiento muy puro de seguir creando y reviviendo el cine, planteándonos nuevas formas de afrontar la situación imperante. En el collage, la unión de distintas imágenes o estilos crea una pieza única. De este modo, queremos unir fuerzas y potenciar el sentido colaborativo que ya radica en el hacer cine. A continuación, algunas de las consideraciones para adoptar esta corriente cinematográfica:



Fotograma del manifiesto cinecollage: Amor

1. El sentido de colaboración

El valor primordial de nuestro cine es la colaboración, que gracias a la tecnología surge la oportunidad de seguir creando, aún viviendo un distanciamiento social. El Cine Collage se basa en la recopilación de ideas, capacidades, perspectivas de diferentes personas.

2. Subversión de la jerarquía

Si bien ha existido tradicionalmente un triángulo de jerarquía dentro de cada área o departamento correspondiente a la realización del cine, es necesario dejar de lado aquel protagonismo y entender que la colaboración y apoyo entre todos los que hacemos esto posible es más importante.

3. Miradas diversas con un estilo único

Debido al distanciamiento social e imposibilidad de juntar un equipo, cada colaborador presentará su pieza dentro del proyecto. La intención es generar una recopilación de piezas que, al componerse todas juntas, formen una obra artística única.

4. La espina vertical

Es importante determinar una idea principal para que la obra se mantenga centrada en un solo tema. Lo ideal es plantear una pauta que permita que cada creador explore su cosmovisión y se pueda partir desde ahí.

5. Mantenga su distancia

La distancia es esencial cuando hablamos del Cine Collage, ya que el producto final dependerá de material que capture diferentes visiones y perspectivas. Cada creador deberá abarcar un estilo de trabajo propio en pro de una misma idea o dirección determinada en el desarrollo del proyecto.

6. Recursos del collage

Collage de planos y pantallas
Composición sincronizada alterna de elementos
Collage de géneros
Sonido mixto

El arte es fluido y eternamente cambiante. Que nos acostumbremos a las reglas no significa que no podemos cambiarlas. Es cierto que por muchos años se ha establecido una forma de hacer cine, pero este año los métodos conocidos se han vuelto inútiles. No podemos permitir que eso nos detenga. Aún tenemos herramientas y es nuestra responsabilidad como cineastas encontrar la forma de seguir contando historias, aunque sea de un modo diferente al acostumbrado. Este movimiento no solo nos permite seguir adelante, sino que tiene el potencial de unir diferentes comunidades de cineastas alrededor del mundo y de convertirse en algo mucho más grande que nosotros. Es verdad, las cosas han cambiado, pero ¿quién dice que no podemos cambiar también?

Quito, mayo 2020

Firman:

Willian Alava, Samantha Rojas, Inti Cachipuendo, Stephanie Medranda, Carolina Solís, Martín Serrano

Manifiesto producido en la clase de Teoría del Montaje por estudiantes de cine de la UDLA.

CRÉDITOS:

Producción General: OCHOYMEDIO
Dirección Ejecutiva: Mariana Andrade
Gerente General: Patricio Andrade
Comité Editorial: Mariana Andrade, Carlos Jijón, Orisel Castro y Johana Jiménez.
Programación Kinetoscopio-KédateEnCasa: Daniel Nehm
Diseño: Diego Terán Rojas

COLABORADORES DE ESTA EDICIÓN:

Orisel Castro
Cineasta, programadora y docente
Johana Jiménez
Docente de periodismo
York Neudel
Cineasta, programador, fotógrafo y docente
Francisco Estrella
Escritor

Alexis Moreano
Crítico de cine
Rafael Barriga
Crítico de cine
Felipe Camacho
Cineasta
Diana Terán
Estudiante de cine
Willian Alava
Estudiante de cine

Sam Rojas
Estudiante de cine
Carolina Solís
Estudiante de cine
Stephanie Medranda
Estudiante de cine
Inti Cachipuendo
Estudiante de cine
Martín Serrano
Estudiante de cine

Michael Reinoso
Estudiante de periodismo
Dagmar Flores
Estudiante de periodismo
Revista EsCultura
Renata Puga
Carolina Rodríguez y
Doménica Salvador

Fotograma del corto infantil *El baile de los gatos* (Andrea Kiss, Francia, 2019)

Contagio de cine

Por Orisel Castro

La quinta edición del Festival Internacional de Cine de Quito va a cambiar, como todo, este año.

Vamos a extrañar los encuentros a la entrada del Ochoymedio y de la Cinemateca, los nervios antes de cada presentación, las fiestas para celebrar la comunión alcanzada por ver juntos las películas.

Los comentarios del público y la cara de los directores invitados reaccionando a los halagos de los espectadores o a una pregunta inesperada. La tensión de compartir emociones con el de la butaca contigua y escuchar su respiración. El ridículo cuando se enciendan las luces y me vean con los ojos hinchados. Las partículas de polvo flotando en el haz que ilumina la tela blanca.

El V FICQ va a ser en línea pero va a estar latente todo lo que vivimos hasta ahora, para

seguir cuando se pueda. No creo que nada sustituya esa experiencia del cinematógrafo en la sala oscura, la linterna mágica, el encuentro en vivo. Nada puede sustituir al cine como lo conocemos y al que espero que podamos volver cuanto antes.

Entretanto, seguimos. Y vamos a explorar otras formas de traer el encanto.

El festival se mete en las pantallas pequeñas de la vida cotidiana. Los cortos se ganan un lugar más protagónico en la programación. Los proponemos agrupados por temas para guiar a los espectadores en un recorrido que descubre las preocupaciones y la vida de los jóvenes realizadores en estos tiempos. La memoria, el punto de vista, la fantasía, las transformaciones y el deseo, son las constantes de ese cine reciente que se podrá ver en el certamen. Cada día vamos a sugerir un programa de esas piezas breves, pero estarán disponibles durante los cinco días en la plataforma. Además de los iberoamericanos en competencia, volvemos a reunir dos programas de cortometrajes animados para la fascinación de toda la familia.

Vienen de todas partes, en su mayoría hechos también por jóvenes estudiantes. Hay otra animación que experimenta con técnicas y materiales diversos, que habla sin palabras o en un idioma nuevo.

Presentamos películas con alma y con historia, llenas de colores y sensaciones para despertar la sensibilidad e inspirar que se prueben caminos menos transitados, desde que se aprende a ver y el horizonte se amplía para siempre.

También habrá retrospectiva y aunque la invitada especial no nos visite en carne y hueso, sí estará con nosotros a través del cristal. Haremos foco en el trabajo de la montajista Ana Pfaff, que ha firmado títulos inolvidables que inauguraron y fueron premiados en ediciones anteriores del festival de Quito. Ana estará para hablar de su proceso de montaje en una clase magistral y en un foro con la directora de una de las películas que integran la selección más que entrañable.

Los filmes que oscilan entre la vida y la ficción de la vida, las formas y las duraciones se

encargarán de hacernos sentir mucho más cerca y rodeados de más verdad y belleza que la que ofrece el espectáculo de consumo habitual.

Se destacan las miradas femeninas y sobre las miradas femeninas en esta edición. No solo el foco en la montajista y no solo en los cortos, los foros, mesas redondas y charlas cambiarán el punto de vista hegemónico para empujar una subversión necesaria.

Abre el festival una película sobre una vida invisible de mujer y se cierra con una sobre el mítico espectro de la llorona, ahora obligando a ver lo que sigue siendo invisible. Latinoamericana nos atraviesa y nos sacude el cine para mirar de nuevo, para descubrir universos, para sensibilizarnos y dejarnos afectar por las películas.

Para dejarse llevar en este viaje bastarán los enlaces y podrá accederse en todo el territorio ecuatoriano de forma gratuita. Vienen cinco días llenos de coartadas para quedarse con gusto frente a la pantalla y dejar que el cine, a pesar de todo, siga prendiendo una brasita entre tanta penumbra.

Fotograma de *Con el viento* (Meritxel Colell, España, 2018)Fotograma de *La Llorona* (Jayro Bustamante, Guatemala, 2019)



Orisel Castro, Foto: York Neudel

Programar se parece a editar una película

Por Diana Teran

Diana Terán, alumna de la Escuela de Cine de la UDLA, entrevista en esta oportunidad a su profesora, colega y amiga de aula y de rodajes.

Tendemos a pensar que la distopía existe en un planeta o en un tiempo lejano y ahora ya la vivimos, aquí y ahora. El tiempo encerrados solo se va prolongando, la realidad se va distorsionando. Debido a la distancia el mecanismo tradicional de rodaje se ve alterado, entonces esto influirá también en el estilo que tomen las obras.

Lo viví hace poco en las clases mientras se modificaba la forma en que nos comunicamos, los trabajos, los ejercicios, los manifiestos. La pandemia y el confinamiento han impulsado y acelerado esto que ya existía de alguna manera. Estilísticamente las obras serán influenciadas por cómo se produzcan y las condiciones en las que se conciben. A pesar de todo lo negativo, nos vemos empujados a pensar de otro modo, a buscar otras formas de contar, de interactuar.

Este cambio se ve en esas películas chiquitas que han salido, hechas de manera artesanal y desde la casa, que se conectan con otras similares, que colaboran en otra cuerda. He visto tantas cartas audiovisuales, por ejemplo. Me parece interesante lo que se ha empezado a cocinar. Es una especie de introspección, de mirarse. Estar tanto tiempo con uno mismo es duro pero hace que se replantee lo que a veces damos por hecho y se pueda cuestionar.

¿Cómo se adapta el FICQ a las nuevas condiciones?

Este año tuvimos que improvisar en la marcha, no habrá Opera Prima, pero sigue la competencia de corto iberoamericano. También están los programas infantiles. Va a ser todo en línea y vamos a tener películas disponibles por un día, los cortos estarán durante los cinco días del festival. Habrá un largometraje de inauguración, uno de clausura y una retrospectiva en el trabajo de montaje de Ana Pfaff, editora de *Verano del 93* y *Niñato*, además de las charlas y los conversatorios.

En el área de programación del FICQ diriges un grupo de estudiantes que forma una comisión de selección ¿Cómo se distribuye ese trabajo?

Creo que es súper importante para el festival que haya jóvenes que están haciendo cine y que están viendo cine con ojos más frescos. Se asignan películas a cada miembro en una plataforma y cada uno puede votar y hacer un comentario.

El proceso de programar no es solamente seleccionar películas, sino combinarlas y presentarlas. Se parece mucho al montaje de una película. Debemos agruparlas por afinidad, escribir sobre ellas y discutir las, para luego exponerlas al público en la sala, en un orden específico. Aunque este año el festival va a ser en línea, se mantienen los encuentros y los foros, para facilitar el intercambio de ideas y experiencias.

Para el FICQ, los cortos son prioridad ya que es un festival que está organizado por una escuela, por estudiantes y por profesores de cine. Los cortometrajes están hechos en su mayoría por cineastas noveles de Iberoamérica. Ponemos mucho corazón en esta programación. Mi esperanza es que los cortometrajes puedan ir ganando atención y terreno.

El proceso de programar no se trata solo de seleccionar, es muy parecido al montaje.

Viendo que el FICQ anuncia que su quinta edición será en línea y de acuerdo al panorama mundial ¿Ves esta digitalización general del mundo como beneficio para la difusión o amenaza el estado, ya frágil, de las salas?

Yo sí soy, en eso, bastante anticuada y romántica. Pero por otro lado veo también algo interesante en esa posibilidad de acceder a un montón de filmes. Cuando empezó la pandemia y empezaron a aparecer muchas películas que los autores liberaron gratis, se creó un intercambio muy humano a pesar de estar encerrados y alejados. Eso propició cierta sensación de comunidad, por lo menos entre los cineastas. No sé qué va a pasar ahora con tanta oferta y si se va absorbiendo por esas plataformas más grandes que van direccionándolo con intereses de mercado.

Me gustaría pensar que puede haber una evolución, una combinación nueva entre la sala de

cine y el público, que no creo que se va a perder nunca. Siempre va a haber mucha gente para ir al cine y compartir esa magia del proyector, de la oscuridad, de saber que alguien más está sentado ahí al lado.

Este ritual de ver cine de repente se ha ido ampliando aunque sea un espacio de diálogo directo...

Sí, tal vez, yo tengo la esperanza de que haya una combinación, algo que se produzca de ese movimiento que pueda ser rico también para la forma en que vemos cine. Uno tiene mucho miedo de que esto haga desaparecer de las salas a las películas. Esa costumbre de ir al cine o de encontrarse ahí, de convertirlo en una rutina, en algo que sea parte de la cotidianidad. Pero seguro encontramos la forma de reinventarlo.

Orisel Castro es documentalista, montajista, programadora del Festival Internacional de Cine de Quito (FICQ). Profesora en la carrera de cine de la UDLA. Editora y colaboradora del periódico de Ochoymedio.

Puedes revisar toda la información de la programación de la 5ta edición del FICQ en <https://www.facebook.com/ficquito>

Y la grilla de programación en: <http://ficq.udla.edu.ec/wp-content/uploads/2020/08/5to-FICQ-Grilla.pdf>

Fotograma de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, Italia, 1988)

Cinema Paradiso:

ver, volver, volver a ver

Por Alexis Moreano

Estrenada en 1988, *Cinema Paradiso* gozó inmediatamente de una popularidad y un reconocimiento crítico prácticamente unánimes. Una aceptación tan amplia se explica, en parte, porque la película supo tocar (y más aún: encarnar) un cierto «espíritu de época» retrospectivista y no exento de melancolía que planeaba por entonces sobre un arte y una industria que, a puertas de conmemorar el centenario de su nacimiento, parecían haber perdido su conexión con el público.

Como toda obra de creación, la película porta en sí los signos de su tiempo, y quizás no hubiese trascendido más allá de un fulgor pasajero de no ser por las reales calidades cinematográficas que ostenta, potenciadas por la consistencia de un proyecto estético general que articula todo el universo del filme en torno a tres grandes motivos: ver, volver y volver a ver.

Para cuando se estrenó la película, el cine había conocido ya varias crisis mayores (desde la revolución del sonoro hasta la irrupción de la televisión o las prácticas monopolistas de los grandes estudios, entre otras), y en cada ocasión supo darse modos para conjurar el peligro, adaptándose, reinventándose, pero preservando siempre intacta su vocación de espectáculo y arte genuinamente de masas, garantizada por la especificidad de su dispositivo fundador: la proyección pública. A finales de los años 80, sin embargo, la crisis podía parecer aún más perniciosa que las precedentes porque afectaba, de manera directa, a esa concepción primordial del cine como experiencia común, socialmente compartida. La masificación del home video y la generalización de un modelo económico fundado en la sobreexplotación de unas pocas películas en un máximo de pantallas, tuvieron por efecto una acelerada homogeneización de la oferta que condujo, a término, a la dispersión de los públicos y al abandono de las salas tradicionales, en beneficio de los videoclubes y los complejos multipantallas. Pero una vez más, el cine sobrevivió a la crisis¹, como sobreviviría luego al cable, a la substitución del celuloide por la imagen digital, al streaming y a la piratería, y como venía sobreviviendo a la nueva economía del flujo y a la creciente privatización de las miradas fomentadas por

los monstruos Netflix, Alphabet, Facebook y consortes. Hoy, en el contexto turbio y anxiógeno de la pandemia que nos envuelve,

las salas de cine se han visto forzadas a cerrar sus puertas en una escala nunca antes vista, y muchas de ellas sin duda no volverán a abrirse.

Es precisamente bajo esta luz (o, más bien, en medio de tanta oscuridad) que *Cinema Paradiso*, esa película tan inscrita en su época y aparentemente tornada hacia el pasado, se revela quizás más actual y esclarecedora que nunca.

La película pone en escena la historia de Totó, un pequeño travieso que se inicia a la vida y se descubre una vocación a través del cine, guiado en el proceso por su amigo (y padre de substitución) Alfredo, el proyeccionista de la sala del pueblo, el Cinema Paradiso, que es el otro gran protagonista de la película. Narrada como un largo *flashback*, la acción se desarrolla principalmente en las décadas de 1940 y 1950, una época en la que el cine conquista la plenitud de sus formas y accede, como Totó, a su edad adulta. El relato arranca en el tiempo presente, cuando Salvatore (Totó adulto) recibe la noticia de la muerte de Alfredo y comienza a recordar su infancia en el pueblo que abandonó treinta años atrás, al que no ha vuelto desde entonces. Poco antes, en una escena visible sólo en la versión integral de la película, Salvatore cruza su mirada con una pareja de punks y uno de ellos le espeta una violenta réplica que sitúa, de entrada, la cuestión del ver como un problema central². Luego, en el plano que da inicio al *flashback*, Totó aparece adormecido en medio de una misa y no consigue abrir los ojos a pesar de los insistentes clamores del cura. El mismo cura que, en la escena siguiente, asiste al Cinema Paradiso para ver en solitario las películas que se van a estrenar y mutilarlas de las imágenes que considera inapropiadas, sin percatarse que Totó está mirando todo, disimulado tras una cortina y, ahora sí, con los ojos bien abiertos.

En la misma secuencia vemos por primera vez a Alfredo, brillantemente presentado como un par de ojos que miran desde la cabina de proyección hacia la sala, enmarcados por una ventanilla junto a la cual descubrimos un mascarón en forma de cabeza de león de cuya gran boca brota el haz de luz que conduce las imágenes a la pantalla³. Luego vendrán los espectadores a ver una película tras otra, y con ellos veremos cuánto cambió, en el curso de un par de décadas, tanto lo que se veía como las maneras de ver. Es viendo trabajar a Alfredo que Totó aprende el oficio de proyeccionista, y es a fuerza de ver películas que se forja una mirada de cineasta. En suma, el motivo del ver es omnipresente durante toda la primera parte de la película, y es su cancelación, cuando un incendio destruye al cine y Alfredo pierde la vista, la que da paso a la segunda parte.

Tras la reconstrucción de la sala⁴, Totó pasa a ocupar el puesto que dejó Alfredo, quien sin embargo vuelve regularmente a la cabina para reencontrarse con su mundo y alertar a su joven amigo del riesgo que representa vivir encerrado en una quimera. En un pasaje evocador, como lo ilustra la escena en que descubre a Elena, su primer amor verdadero.

Alfredo demuestra a Totó que la visión va más allá de lo visible, y que la oscuridad puede ser esclarecedora. El cine no es la realidad, piensa ahora Alfredo, sino una ilusión que aprisiona. Pero Totó ha aprendido ya que el cine y la realidad se moldean mutuamente.

A diferencia de las actrices en la pantalla, Elena es una mujer de carne y hueso que Totó convierte inmediatamente en imagen y que luego se materializa de nuevo, deviene otra vez una ilusión y así en incontables vueltas hasta terminar convertida en la pura imagen de un fantasma plasmado en el celuloide. En su última conversación con Totó, Alfredo le pide que se vaya y no vuelva más, pero la

formulación italiana que utiliza dice, más precisamente, “non ti voltare”, es decir: no te des vuelta, no regreses a ver. Ahí donde el ver era una pulsión, un impulso, una apertura hacia lo desconocido, el volver no sería más que la repetición de lo mismo, la imposibilidad de una historia, el fin definitivo de la ilusión.

Hacia el final de la película, Salvatore confiesa: “siempre he tenido miedo de volver”. Y sin embargo, Salvatore vuelve para rendir un último tributo a su amigo y a la sala. Durante su estancia descubre cuánto ha cambiado el pueblo desde su partida, y la película se las arregla para mostrarnos todo lo que ya no es más. En un pasaje que prefigura el inolvidable epílogo de la película, Salvatore descubre en su habitación de infancia la pequeña cámara con la que se inició a la realización, un proyector y unas viejas bobinas. No necesitará más para que la magia opere de nuevo, dando vida a los fantasmas. Al final de la película, Salvatore ve de nuevo, como por primera vez. Canto de amor al cine y, especialmente, a la sala de cine,

Cinema Paradiso brilló en su momento como una celebración de un arte que transformó para siempre nuestra manera de ver, y luce hoy, con una actualidad renovada, como un justo llamado a volver a ver.

¹ Y hasta salió revitalizado en varios aspectos, como lo prueban la multiplicación de películas realizadas, el surgimiento de nuevas cinematografías nacionales y el incremento de la frecuentación a un nivel no visto desde los años 60.

² En versión original, el punk dice “Ma che cazzo ci avrai da guardare?”, que se podría traducir como “qué mierda crees que estás viendo”.

³ Con este ornamento, la película convoca el valor simbólico del mascarón, que en la antigüedad clásica cumplía la doble función de conectar el interior con el exterior y de impedir el paso de los malos espíritus.

⁴ De hecho, el título original de la película (*Nuovo Cinema Paradiso*) toma el nombre de la sala reconstruida, metáfora de los múltiples renacimientos del cine.



Foto: © www.imago-images.de

El ajedrez de Ennio Morricone

Por: Francisco X. Estrella

En 1936, Sergei Prokofiev fue escogido por el dictador Stalin para que, de la mano de Eisenstein, maestro de luces y sombras del cine, compusieran ambos una loa rusa ante a la arremetida alemana ordenada por Hitler. Eisenstein eligió la historia del príncipe medieval Alexander Nevsky para cumplir misión tan propagandística como necesaria en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Durante dos años, los maestros de nombre *Sergei* trabajaron en la obra que terminaría por consagrar casa adentro a Eisenstein en todos los planos, gracia que no le había sido concedida con el *Potemkin* de 1925 ni con Octubre en 1928.

Antes o después de haber sido montadas las escenas de *Alexander Nevsky*, los dedos del compositor Prokofiev se sucedían veloces en la oscuridad de la sala de trabajo para componer los fragmentos de la partitura de la gran película de propaganda. A Prokofiev le bastaba echar un vistazo a las imágenes para apropiarse de su terciopelo y, sin caer nunca en descuido o traspíe, daba con el acompañamiento perfecto para este llamado a la carga contra los germanos en el borde de las fronteras rusas.

De los mayores compositores, en la línea de Dimitri Tiomkin, Bernard Herrmann o Nino Rota, Ennio Morricone marcó una gran era de la música en compañía de los más grandes directores de cine, de Pier Paolo Pasolini a Tornatore, pasando por Sergio Leone, Bernardo Bertolucci, Brian de Palma o Quentin Tarantino.

No bien parecía ineludible detener a los nazis en el Volga, la mirada de los dos Sergei volvía al siglo XIII en un pueblo ruso llamado Novgorod y alentaba al levantamiento de los ciudadanos para defender a Rusia. El aliento venía de la mano de cánticos como “la batalla es justa. Levantaos pueblo bravo y libre, defended vuestra patria. Defendedla y ofrendad vuestras vidas. Levantaos para proteger vuestros hogares y vuestra tierra rusa”. Para ello, Prokofiev confió su devoción a

canciones de batalla que en muchas ocasiones reemplazaban a los diálogos en el filme.

En 1938, el estreno de *Alexander Nevsky* sufrió un traspíe ante el tratado de no agresión firmado entre Hitler y Stalin pero, tras la invasión de Polonia por los alemanes, Stalin ordenó el inmediato estreno del valioso documento de propaganda patriótica. Suele decirse que el arte de la propaganda no señala más que el adocenamiento y la perversión del arte pero no parece ser así en todos los casos, como lo demuestra para la posteridad el asunto de *Alexander Nevsky*.

Treinta años más tarde y en tiempo de paz, el blanco del director italiano Sergio Leone era a todas luces mucho más modesto: sin encargo de propaganda a la vista, Leone deseaba copiar al detalle el filme *Yojimbo*, filmado y firmado por uno de sus maestros de cine, el japonés Akira Kurosawa. *Yojimbo* dibujaba la historia de dos clanes en batalla y cómo un samurái recién llegado aprovecha la rivalidad de los bandos del pueblo para colocarse de un lado o de otro, de acuerdo con el estado de su conciencia o el dinero que le ofrezcan. La semblanza de un crápula. Al tratarse de Kurosawa, el personaje del asesino a sueldo de nombre Sanjuro no podía ser interpretado

por otro que Toshiro Mifune, con toda su hierática condición de vil y su perfil de hielo. Para cumplir con *La misión*, Leone trabajó de la mano de un compositor con quien había compartido el aula de la escuela primaria y le resultaba, hasta ese momento, desconocido o, mejor, ignorado. Al ver la fotografía de la clase, Leone se convenció de que habían pasado juntos algunas estaciones de la infancia. Era Ennio Morricone, el maestro de la música de cine que acaba de morir un, por demás aciago 2020 a los 91 años de edad.

Poco a poco resulta más y más conocida la historia de cómo Leone dio libertad al músico, consagrado ya en el arte de crear para el cine, para que las escenas se adaptasen a la duración de sus composiciones. Es decir, Leone se acoplaba a filmar lo que le sugiriese la inspiración libre de su compañero de infancia. No era la misma voluntad de cooperación con el fin de llamar a la batalla a los camaradas rusos, la que movió a Eisenstein y a su par y némesis, Sergei Prokofiev, no los inspiraba la defensa del suelo patrio ni la rotundidad de la historia, pero sí el deseo de seguir la pista a un bien amado Kurosawa. Tan así es que cuando esta película, *Por un puñado de dólares* —magistral cooperación entre los Leone y Morricone con Clint Eastwood en el papel que Kurosawa asignara a su actor

fetiché, Toshiro Mifune—, alcanzó gran fama y comenzó a recaudar un grueso botín en las taquillas, Leone no se inmutó con la amenaza de demanda por plagio que, gentil pero nunca fuera de la ley, Akira Kurosawa le planteó. Por el contrario: casi con alegría Sergio Leone aceptó de buena gana los hechos con una sola condición: saber que su versión doble de *Yobimbo* no solo no había disgustado a su autor original sino que le había entretenido y agradado. También Leone había solicitado a Morricone que siguiera la pauta musical de otro autor, el músico ruso Dmitri Tiomkin, que muy en buena ley había triunfado en Hollywood con sus bandas sonoras para películas, una de sus más famosas, la de *Solo ante el peligro* del director Fred Zinnemann. Sobre la base experimental que seguían esas bandas sonoras, no se le hizo difícil a Morricone seguir la pauta y cumplir su cometido. *Por un puñado de dólares*, uno de los más importantes *spaghetti western* de toda la historia, había nacido no de la necesidad de convencer o manipular, no de mover la conciencia y con ello detener el rumbo del mundo, sino de emular, seguir y rendir homenaje.

Porque mucho de lo que se hace en el arte consiste en emular, seguir y rendir homenaje. Ha sido este también el curso de la obra de Ennio Morricone, quizá el autor más popular, el más conocido y oído, entre los autores de música de cine contemporáneos. No en balde Morricone fue un gran apasionado del ajedrez, arte de la precisión y el aprendizaje, a la manera de Tolstoi, Stefan Zweig, Marcel Duchamp, Nabokov, o, entre los músicos, de Rameau, Tchaikovsky y, ¡Ah!, Serguei Prokofiev.

Como lo dijo el mismo Morricone: “en el ajedrez está en juego todo: las reglas de la moral, de la vida. Hay que luchar sin derramar sangre, pero con el deseo de ganar y eso de manera correcta, con talento en lugar de por pura suerte”. Y el talento, se sabe, se escancia en viejos odres, en aquellos cuyo secreto se conoce o, al menos, se intuye.

De un Bernard Herrmann, el gran compositor que hizo de *Vértigo* de Hitchcock una secuencia en espiral puede haberle llegado a Morricone su pasión por la sugerencia y la pesquisita —basta escuchar la banda sonora de *Investigación de un ciudadano libre de toda sospecha* de Elio Petri—, de Elmer Bernstein, autor de la música de *Los siete magníficos*, su afición por el sonido abierto, seco, que evoca parajes desérticos —lo hecho con *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el malo y el feo*—. De Nino Rota, colega y paisano, su conocimiento del misterio y de los sonidos del medioevo y la catedral —en los trabajos que hizo para el Pasolini de *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches* o en *Giordano Bruno*, dirigida por Giuliano Montaldo—, del mismo Tiomkin su tendencia a la pincelada suave y amplia del terreno del enfrentamiento y el duelo —como Morricone lo hizo en sus trabajos para Quentin Tarantino en *Inglourious Basterds* o *Django Unchained*— o, por fin, el brío decididamente épico de Max Steiner, el autor de las bandas sonoras de *Lo que el viento se llevó* o *Centauros del desierto*, en el óleo sonoro de Morricone para Novecento de Bertolucci o en una de sus composiciones más evocativas: *La misión*, dirigida por

Roland Joffé, historia ambientada en el actual Paraguay hace más de doscientos cincuenta años con las misiones de la Compañía de Jesús entre los indios guaraníes de por medio. Recuerdo y emulación de iglesia, misión, venganza, asesinato, desierto, voluptuosidad, desgracia, erudición, cascabeleo, serpiente, aullido y lobo, amor, siempre amor, amantes y bandoleros, se dan cita en la música que Ennio Morricone compuso para el cine durante medio siglo.

Morricone fue un hombre muy reservado, un gruñón de alta estirpe y un exigente de alto calado que guardaba gran afición por el ajedrez y estuvo enamorado de principio a fin de su esposa, María, con quien estuvo casado durante 70 años.

Si bien Morricone reconoció en su andar la impronta de dos constelaciones, Johann Bach y Stravinski, acaso nos diga más acerca de sus composiciones mayores —las llevadas a cabo para *Sacco y Vanzetti*, *La clase obrera va al paraíso*, *Giordano Bruno*, *Saló o los 120 días de Sodoma*, *El profesional*, la *Lolita* de Adrian Lyne o *The best offer* de su amigo Giuseppe Tornatore— la fuerza guerrera de Alexander Nevsky a manos de Prokofiev, en su brío, su misterio y su desplante humano.

Prokofiev coincidiría al momento de la muerte con Stalin, el Temible Koba que había ordenado realizar el mayor filme de propaganda de la historia junto con los demás de Eisenstein, el mismo día, el 5 de marzo de 1953, y su deceso sería envilecido no solo por la persecución de la que había sido objeto sino por la sombra que proyectaría la muerte del dictador de todas las Rusias sobre el fallecimiento de su mayor compositor. Acompañaron el féretro de Prokofiev no más que sus hijos, su viuda, Mira, el pianista Sviatoslav Richter y el violinista David Óistray, unos pocos amigos íntimos. En el mundo se supo de su muerte recién el día ocho. Un deceso que bien podría ser el motivo de un filme dirigido por uno de los grandes a quien Morricone no solo acompañó sino que, cual Prokofiev, contribuyó a dar forma y vida, esto es, a ofrecer un calculado sacrificio de partida. Como ocurre con un gambito de caballo en el ajedrez.

Las composiciones que mayor fama le reportaron son las dedicadas a las películas de Leone, en particular *El bueno, el malo y el feo*, *Días de cielo* de Terence Mallick, *La misión* de Roland Joffé, *Los intocables* de Brian de Palma, *Malena* y la celeberrima *Cinema Paradiso*, dirigidas estas últimas por Giuseppe Tornatore.

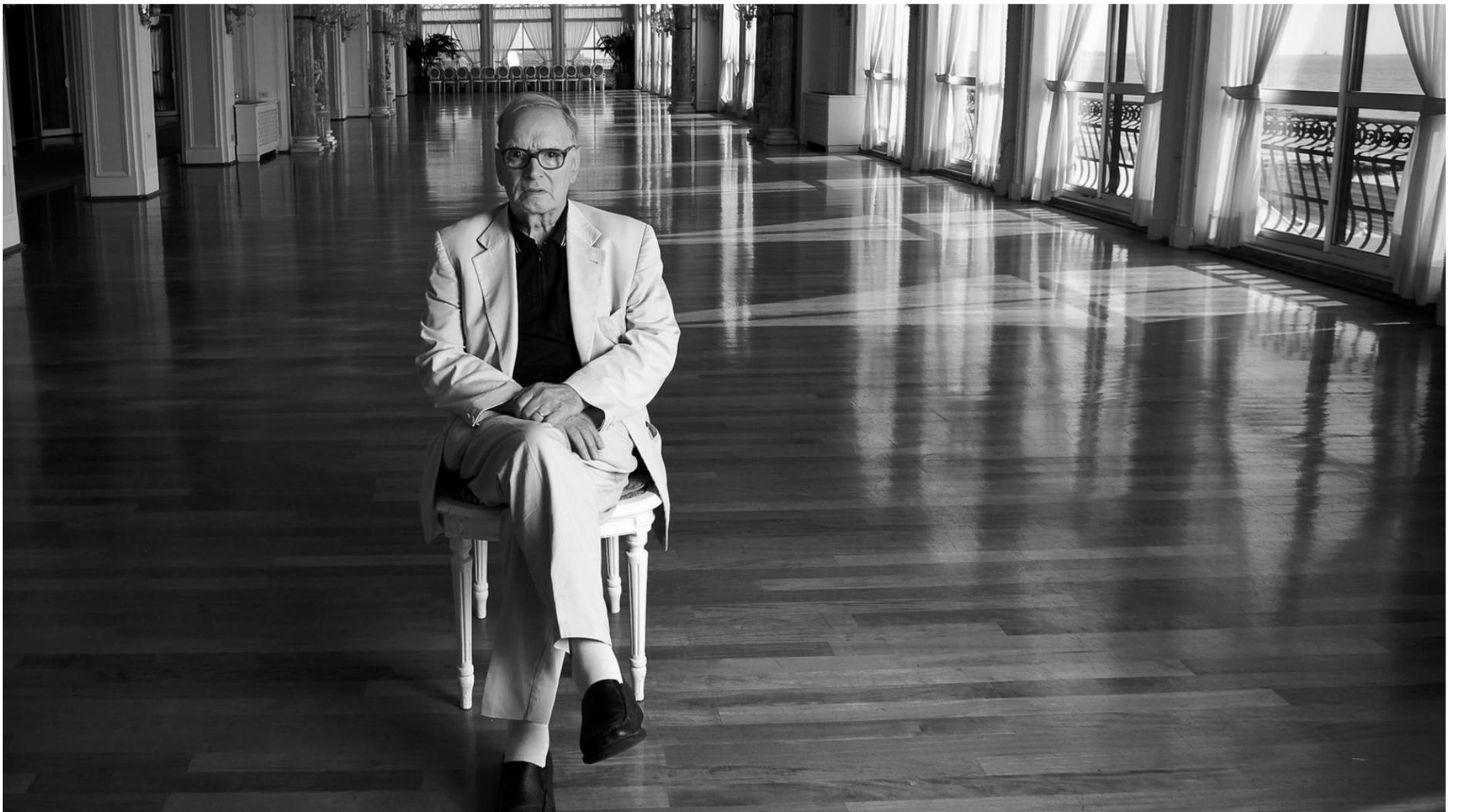


Foto:© www.imago-images.de

“Yo, Ennio Morricone, he muerto”: De este modo comienza la carta del músico italiano que fue leída en los exteriores de la clínica Campus Bio Médico de Roma por el abogado y amigo del compositor, Giorgio Assumma el lunes 6 de julio. Morricone fue el autor de medio millar de bandas sonoras de películas que han sido aclamadas entre las mejores del séptimo arte. Nacido en Roma en 1928, empezó tocando la trompeta y debutó en el cine en 1946. Siempre fiel a las historias, su música fue una protagonista más en cintas de los mejores directores del mundo, entre las que se encuentran la llamada *Trilogía del dólar* de Sergio Leone, *Sacco y Vanzetti* de Giuliano Montaldo, *Los cuentos de Canterbury* de Pasolini, *Novecento* de Bertolucci, *Los intocables* de Brian de Palma, *¡Átame!* de Pedro Almodóvar, *Malena* de Giuseppe Tornatore, o sus más recientes trabajos con

Quentin Tarantino. Precisamente con *Los odiosos ocho* de Tarantino, ganó un Oscar en 2016 que se sumó a la estatuilla honorífica que le fue otorgada en 2006. En junio de este 2020 le fue concedido el Premio Princesa de Asturias de las Artes, junto al también compositor de cine, John Williams.

Murió aquejado por una caída que había comprometido su fémur en medio de la atmósfera de pandemia que azota a Italia y al mundo. La carta de Morricone termina con una leal despedida a Maria Travia, la mujer con quien compartió su vida desde 1950: “a ella renuevo el amor extraordinario que nos ha mantenido juntos y que lamento abandonar. A ella es mi más doloroso adiós”, como si se tratase del final de una nueva *Cinema Paradiso*, película a la que también Morricone dio música.

OCHOYMEDIO cuenta con el patrocinio de



Uribe Schwarzkopf

Un pequeño consuelo

Por Rafael Barriga

120 días sin ir al cine. No recuerdo ningún otro momento de la vida en que eso me haya pasado. Para mí, espectador por vocación, la ausencia de sala, oscuridad, película, se ha vuelto algo duro.

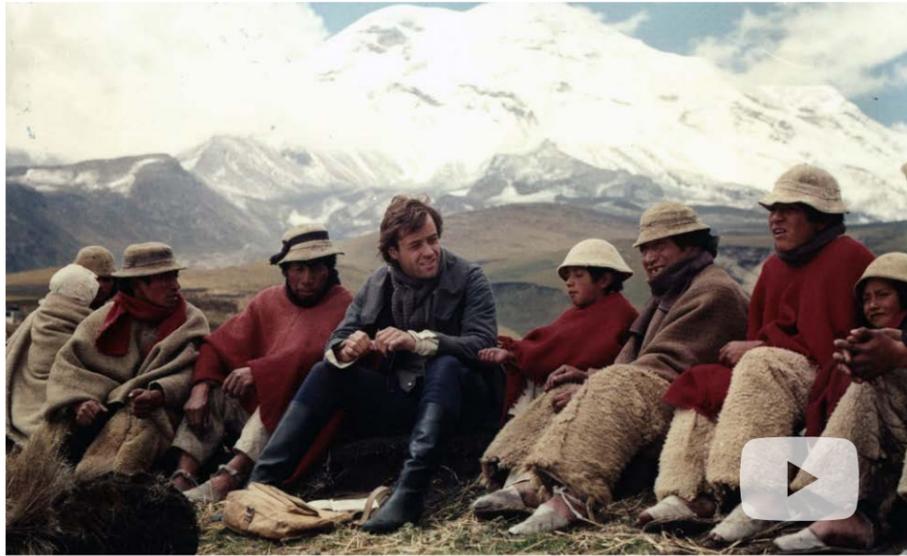
He defendido con ahínco, durante ya 25 años, las ventajas de ver las películas en la pantalla grande, y me siento en la primera fila del cine para girar la cabeza de un lado a otro y ver lo inabarcable del cuadro, por ello, esta cuarentena me ha pesado inevitablemente.

Desde hace dieciocho años, diez meses y seis días, mi sala de cine favorita ha sido el Ochoymedio. Debo haber visto miles de películas en su sala 1. Desde el 14 de septiembre de 2001, día de su función inaugural, ahí estuve. Incluso, antes. Meses antes ya estaba yo integrado como parte del equipo. Durante doce años estuve allí, construyendo esa segunda casa para mí. Y luego, cuando me retiré para hacer otras cosas, seguí yendo, ya en la plenitud de la profesión de espectador, porque ese lugar siempre fue propio.

Pero ahora en la cuarentena, van ciento veinte días y nada.

Para colmo, las cosas en el medio del cine en el Ecuador han ido de mal en peor. Cancelados los festivales. Cancelados los estrenos y los rodajes. Desaparecido, de un plumazo, el Instituto de Cine y Creación Audiovisual, fruto de la lucha gremial de por lo menos dos generaciones. Cartas anónimas queriendo dividir a la gente. Ausencia de una política verdadera para

el cine y el audiovisual, que se ha puesto de manifiesto con brutal fuerza durante esta cuarentena. Y lo más duro: el convencimiento que las secuelas de esa ausencia, ahora mismo y a futuro, son nefastas.



Fotograma *La Ascensión al Chimborazo* (Cortesía de Mundos paralelos / Parallelwelten)

O sea, todo mal.

Sin embargo, la creatividad y empuje de varios actores han dotado al público interesado de contenidos alternativos a Netflix o a otras plataformas de stream. Al principio de pandemia, muchos films ecuatorianos pudieron ser vistos en un par de plataformas digitales; buenos esfuerzos por mostrar una nada despreciable cantidad de películas ecuatorianas realizadas en

los últimos años. Realizadores y productores, generosamente, y sin presión alguna, pusieron al alcance de los internautas sus producciones de forma gratuita.

El esfuerzo más sostenido y serio ha sido —y sigue siendo— el programa que el Ochoymedio propone desde su sitio web, bautizado como [Kinetoscopio-Kédatenca](#) que, con una idea muy simple, extiende el propósito del proyecto

ción, es decir una curaduría cuidadosa, con la que Ochoymedio el cine de la Floresta se ha caracterizado desde su primer día. Es una brújula cinematográfica que te lleva por caminos muy interesantes.

Varias joyas y algunas curiosidades hemos podido ver en casa gracias al [Kinetoscopio](#).

Desde la profunda y vanguardista “Cuatros” de Albertina Carri, hasta clásicos como *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, pasando por una infinidad de producciones de muchos lugares del mundo. Hace poco he podido, por ejemplo, ver dos joyas dirigidas por dos genios del cine mundial, y ambas películas profundamente enclavadas en el Ecuador: Jorge Prelorán con *Mi tía Nora* y Rainer Simon con *La ascensión al Chimborazo*. Ambas son irrepetibles piezas cinematográficas, y aquí presentadas en versiones restauradas de excelente calidad.

Y así, pudiéramos hablar a profundidad de cada una de las ciento y pico de propuestas del [Kinetoscopio](#) del Ochoymedio, cada una con su razón de ser, y que han resultado un pequeño consuelo en estos tiempos de brutal pérdida.

El cine retornará. Lento, pero volverá. Entrar en una sala de cine será posible, estoy seguro.

cultural —por siempre presencial hasta antes de la pandemia— del cine Ochoymedio. Si no puedes ir al cine, el cine irá a ti.

Cada día, el [Kinetoscopio](#) vincula en su sitio web largometrajes y cortometrajes de sustancia, de muchos lugares y estilos diferentes. Para ello, una notable investigación se lleva a cabo: buscar los lugares, los contenidos apropiados, los derechos de exhibi-

La lucha para poder tener opciones diferentes a las ofertas del “establishment” permanece intacta y se renueva todos los días. Ya el Ochoymedio ha demostrado eso durante tantos años.

Hasta tanto, el pequeño consuelo del [Kinetoscopio-Kédatenca](#) acompaña nuestros días.

Los Premios Oscars tampoco escapan

Por Michael Reinoso

Cada año los amantes del cine esperan con ansias el premio a la excelencia en logros cinematográficos otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, o simplemente llamado los Premios Óscar.

El evento generalmente se realiza a inicios de año, pero no será el caso para el 2021. Estos premios tampoco pudieron escapar del mal que azota al mundo, el coronavirus, posponiendo su fecha y experimentando cambios como en las condiciones para que una película sea candidata.

Aunque estaba prevista en un principio para el 28 de febrero, la gala número 93 de los Premios Óscar será el domingo 25 de abril del 2021, siendo la cuarta vez en su historia que se pospone la ceremonia. La primera vez sería en 1938 por inundaciones en Los Ángeles, la segunda en 1968 debido al asesinato de Martin Luther King y la tercera en 1981 a causa de un atentado contra el expresidente de EE.UU. Ronald Reagan.

Lo que cambió

La forma de ver películas ha cambiado durante los últimos meses. Con las salas de cine cerradas, plataformas como Netflix han tomado protagonismo. Muchos filmes se adaptaron a la cuarentena y se estrenaron digitalmente, pero no todos. Este es el caso de Warner Bros. que ha considerado mejor esperar con la mayoría de sus producciones. Por ejemplo, *Tenet* de Christopher Nolan

postpuso el estreno dos semanas. Otro caso es el de *Wonder Woman 1984*, de Patty Jenkins que se ha retrasado hasta octubre. Todo esto con la esperanza de ser estrenadas en salas de cine y que el COVID-19 ya haya desaparecido, o por lo menos esté controlado.

Todo lo que ha traído la actual pandemia ha provocado también cambios históricos en la academia. No solo se amplió la admisión de películas hasta el 28 de febrero en apoyo a las productoras que debieron cancelar sus operaciones, sino que su elegibilidad llama mucho la atención puesto que podrán participar filmes que no se hayan proyectado en cines.

Entre los criterios más influyentes de los nuevos parámetros destaca la inclusión y la diversidad como requisitos excluyentes.

Nuevos requisitos para competir

Los requisitos básicamente son que la cinta esté disponible en un servicio de emisión digital privado por 60 días en internet y que cumpla con todos los demás criterios de elegibilidad. Cabe recalcar que hasta ahora se pedía que para ingresar a la competencia, el filme debía proyectarse en cines del condado de Los Ángeles por al menos siete días consecutivos.

Debido a la incertidumbre del coronavirus y porque las autoridades de California han



Foto: wfvu.org

estado implementando de las medidas de contención más severas de Estados Unidos, se ha decidido también expandir la cantidad de cines calificados más allá del condado de Los Ángeles. Se permite así incluir áreas metropolitanas adicionales como la ciudad de Nueva York, la Bahía de San Francisco, Chicago, Miami y Atlanta. Estas excepciones aplican así mismo a todos los estrenos programados en festivales que no se hayan podido celebrar de manera física como el de Cannes que analiza formatos alternativos.

De no anunciarse más cambios, el mundo conocerá las nominaciones a la máxima gala del cine, los Premios Óscar, el 15 de marzo. Mientras tanto, los apasionados por el cine esperamos volver pronto a las añoradas salas y que no se expandan más las ya **ocho semanas de retraso de la edición 93 de los Óscar**. Expertos de la industria afirman que esto traerá ventajas como la diversidad del tipo de largometrajes concursantes. Seguramente será una ceremonia especial con múltiples

estilos y desde ya causa expectativas pues se espera que se realice en un panorama mundial diferente a la actualidad, sin tener al coronavirus de invitado.

De acuerdo con el comunicado oficial de la academia estos criterios van a tener validez únicamente en la 93 edición Oscars.

Enlaces relacionados:

[Entrevista a David Rubín y Dawn Hudson, presidente y CEO de los Oscars](#)

[Tweet del anuncio de los eventos que involucran a los Oscars](#)



Ana Pfaff y el estilo de montaje

Fotograma de *Los días que vendrán* (Carlos Marques-Marcet, España, 2019)

Por Felipe Camacho

En el mundo del cine, los actores, directores y fotógrafos son las figuras más mediáticas, tal vez por razones obvias, tal vez por marketing, pero sin duda muchas veces quedan de lado departamentos esenciales en la creación de una película y en la historia del cine. En la quinta edición del Festival Internacional de Cine de Quito, se ha puesto en el centro de la mesa a uno de estos departamentos: el montaje cinematográfico.

Este año el FICQ presenta al público una retrospectiva muy especial centrada en la obra de la montajista española Ana Pfaff,

quien ha trabajado en numerosas películas, entre ellas, *Verano de 1993* (Carla Simón, 2017) y *Niñato* (Adrián Orr, 2017), dos filmes que fueron proyectados y premiados en anteriores ediciones del FICQ. Este año tendremos dentro del foco tres largometrajes más: *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018), *Con el viento* (Merixtell Colell, 2018), *Los días que vendrán* (Carlos Marques-Marcet, 2019) y un cortometraje: *Jugo de Sandía* (Irene Moray, 2019), con los que podremos disfrutar una vez de la mirada de Ana.

Ana Pfaff se ha destacado como montajista dentro del cine de autor español. Las experiencias humanas son una constante

dentro de su trabajo, tanto en películas documentales, películas de ficción y lo que está en el medio. Precisamente, otra característica que se encuentra en su obra es cierta inclinación al distanciamiento de estas etiquetas que se manejan para la separación de “cine documental” y “cine de ficción”. El estilo de montaje de sus películas tienen una tendencia a lo híbrido entre estos dos mundos del cine.

Parece que esa “hibridación” de estilos crea en el espectador una especie de tensión/ atracción al cuestionarse sutilmente la verosimilitud de lo que está viendo/oyendo.

¿Todo lo que estoy observando es ficción? ¿Hasta que punto la historia es “real”? Estas son preguntas que se van introduciendo en la audiencia y produciendo interés o curiosidad por descubrir algo en las entrañas de la película.

Un gran ejemplo de este rasgo lo podemos apreciar en *Niñato* (Adrián Orr, 2017), galardonado en la tercera edición del FICQ. En la película, la actuación natural y auténtica de los personajes nos induce a pensar que son personajes reales, no obstante, el montaje y construcción de las escenas crea una sensación de ficción que produce esta “hibridación”. Asimismo, en la película *Verano de 1993* (Carla Simón, 2017), una producción más cercana al cine de ficción, en donde los actores interpretan escenas de un guion, este proceso se da a la inversa: el montaje busca descubrir pequeños momentos de espontaneidad de los actores y en otros casos, dilatar las escenas para buscar un ritmo cercano al tiempo real.

Por otra parte, se puede apreciar una fuerte relación con los personajes de la película.

Las emociones de los personajes muchas veces sirven como una especie brújula en el quehacer de Ana.

En el largometraje *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018) existe un trabajo muy interesante. Una voz en off lee extractos del diario de la protagonista acompañados de secuencias de imágenes creadas con material de archivo. Estas imágenes logran, a través del montaje, contagiar al espectador de sensaciones relacionadas con el contenido del diario del personaje representado, sin tener ninguna relación aparente con el mismo. De la misma manera, en el cortometraje *Jugo de Sandía* (Irene Moray, 2019) se aprecia un gran vínculo entre las emociones que viven los personajes y el montaje. La edición prioriza los sentimientos de la protagonista y busca enfatizar la tensión de la escena por medio del ritmo, como sucede en el pasaje de la cena con amigos, donde la protagonista confiesa haber sido violada en medio de una conversación coloquial.

Por último, la obra de arte en el cine cobra sentido al conjugar todas sus “partes” en el proceso de montaje. El FICQ en su quinta edición, este año en versión virtual, nos ofrece la oportunidad de adentrarnos un poco más en este mundo invisible, un tema poco recurrente en los festivales, al tratarse de una retrospectiva que no se centra en un director. En esta ocasión podremos hacerlo de la mano de una gran exponente contemporánea del rol del montajista: Ana Pfaff.



Fotograma de *Jugo de sandía* (Irene Moray, España, 2019)

Remembranza audiovisual

Foto cortesía Marcos Bermúdez

Por Dagmar Flores

Marcos Bermúdez se describe a sí mismo como un amante de la coreografía de la vida y las pequeñas cosas. Tiene 22 años y se graduó de la Universidad de Las Américas (UDLA) en el año 2019, como licenciado en Cine y Artes Visuales. A su corta edad ha sido premiado con dos galardones en el festival Plural+ 2019 en dirección general, de fotografía (DP) y editor en *To Welcome is Love* y en el mismo año ganó al mejor cortometraje ecuatoriano en el Festival Internacional de Cine de Quito como DP y editor con el corto: Clara. Actualmente es profesor de taller de fotografía, dirección y guion. Su objetivo principal es profundizar en el desarrollo cinematográfico y audiovisual siendo parte de proyectos de distintas naturalezas que lo llevarán a la experimentación y entendimiento del cine en su totalidad.

“No tengo un estilo definido pero sí una tendencia, como un pintor. Aunque me he dado cuenta que siempre en todo lo que hago sigo un patrón de pensamiento”.

“Al principio iba a estudiar matemática”

El cine para Marcos llegó de sorpresa. Desde muy pequeño siempre estuvo inmerso en las películas pero jamás pensó que se convertiría en una carrera profesional. Su padre alquilaba películas y es así como se enamoró del cine. Solía pensar que en la universidad se inclinaría por matemática o ciencia. Pero el concurso “Cortos School”, organizado por la UDLA, abrió una puerta inexplorada para Marcos. En su último año de colegio realizó un cortometraje y ganó una beca en esta universidad para estudiar cine y artes audiovisuales. “Mis padres y yo no teníamos plata para estudiar y gracias a estas condiciones pude avanzar”. Así empezó para Marcos la pasión por el séptimo arte.

El bucle

El cine para este joven es un transgresor de ideas “puedes hacer que las personas cambien su mentalidad para la humanidad”. Marcos piensa que es un arma adecuada para la época porque somos individuos audiovisuales.

Durante su camino por este arte su afinación por el concepto del tiempo empezó a florecer. La abuela de Marcos fue la pieza fundamental. “Mi abuela tiene ceguera y una especie de alzhéimer, me di cuenta que para ella el tiempo pasaba en bucle”. Los días de su abuela se resumían en vivir una y otra vez lo mismo. Se reía de los mismos chistes, contaba las mismas historias. “A veces es súper tierno y lindo ver la vida así”. Pero mientras todo esto sucedía, Marcos se preguntaba cómo viven las personas que están bajo esta condición. Lo primero que reflexionó el joven es que todos somos parte de ese bucle. “Todo parece que está mejorando y yendo hacia algún lugar, como una línea, pero al final parece un círculo”. La concepción de este cineasta sobre el tiempo se aclara como una creación del ser humano. De pronto el cine formó un concepto del tiempo en esencia. Marcos había encontrado el clímax correcto en el denominado tiempo cinematográfico.

“El tiempo cinematográfico se define en la cantidad de tiempo que tú sientes que lo que está pasando en un película también pasa en tu biología”. Las cintas pueden contar en cinco minutos un millón de años. ¿Cómo sientes todo ese momento encapsulado? Para Marcos eso es lo bonito del tiempo cinematográfico, es moldeable. Pero también pasa en la cotidianidad. “Te pueden contar un beso que duró segundos en horas”. Las personas, según este cineasta, pueden relacionar el tiempo cinematográfico con el tiempo “real” y no crear una diferencia: “A veces se dilatan las cosas cuando son molestosas o cuando disfrutas mucho algo el tiempo pasa más rápido”.

Somos

Somos es un cortometraje, rodado en el año 2019, producido y dirigido por Marcos Bermúdez. Una mujer anciana recuerda

su primer amor en una piscina y en su remembranza vive la inocencia una vez más. “Mi abuela me estaba inspirando”. Somos, dividida en dos pantallas, crea un ambiente de irrealidad en relación con el tiempo. El espectador tiene su propia teoría sobre el corto. Marcos comenta que se sentía muy identificado con lo que su abuela le contaba sobre ella. “Quería poner sobre la mesa una situación en dónde una persona, parecida a mi abuela, se ilusione con lo que yo pienso del tiempo”. Para generar una empatía con la audiencia sobre esta historia de “amor”, decidió que tenía que contraponer una pareja de ancianos y una de niños. “Intenté ser lo más universal posible e irme a los extremos para que los ancianos puedan recordar su primer amor y los niños entiendan lo que significa estar enamorado”.

La tesis de Marcos abordó el tema del tiempo cinematográfico desde la perspectiva del espectador con el corto Somos. “Cuando las personas van contando lo que ellas sienten después de ver una película es un reflejo de cómo ellos entendieron lo que observaron”. El objetivo de este joven con el corto era sentir una evolución en su trabajo. Pero no solo eso, sino que la trama en sí generaba un diálogo con su audiencia. Él lo llama “retroalimentación”. “Me ayuda a entender el tiempo no solo como yo lo hago sino cómo lo hacen los demás”.

“Es primordial para mí saber lo que piensa el espectador. Las personas a pesar de ser variadas tenemos una forma de entender al cine por cómo nos han educado”.

El límite imaginario

Según Cinema 23 (plataforma de cultura encargada de los premios Fénix) a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI Ecuador creó una nueva época “una generación

de cineastas con formación académica alejados de los ideales nacionalistas y con un lenguaje audiovisual desarrollado”.

Para Marcos el cine ecuatoriano es un desafío. “Cuando no estaba estudiando cine tenía un pensamiento bastante optimista sobre el tema”. Ahora el joven cineasta cree que es muy parecido a un sacrificio. Más allá de los paradigmas mentales acerca de estudiar cine y su baja retribución económica, hay muchas experiencias desagradables que ha tenido que pasar en el medio. “El cine ecuatoriano es parecido al tiempo, es la idea que tienen los seres humanos de encasillar al cine que se hace dentro del Ecuador como límites territoriales que al final son imaginarios”.

CORTOMETRAJES DE MARCOS BERMÚDEZ

1. Las personas hablan porque pueden
2. B-N
3. Cortometraje Somos
4. Corto Acoger es querer.
5. Recopilación de los trabajos





Foto tomada de banco de imágenes

El cine no se ha dejado morir en manos del Covid-19

Por Renata Puga, Doménica Salvador y Carolina Rodríguez

Las luces se apagaron, las cámaras se guardaron y los actores se fueron a sus casas. La pandemia Covid-19 ha afectado a todo el mundo y el sector cultural no fue la excepción. Ahora ese eslabón de la sociedad, que ya venía debilitado, se está desquebrajando poco a poco. Desde el 12 de marzo el país entró en cuarentena y la paralización de actividades le están pasando factura a todos. El precio a pagar es alto, sobre todo para aquellos que sustentaban su vida por medio de la interacción humana, aquellos que viven del arte.

Según el Registro Único De Artistas en Ecuador (RUAC) y los análisis del Ministerio de Cultura y Patrimonio, el **20% del sector cultural se encuentra en condiciones de vulnerabilidad** frente a la crisis. Cabe destacar que estas cifras son de quienes sus ingresos se han visto afectados durante la pandemia. El ministro de Cultura y Patrimonio, Juan Fernando Velasco señaló, en una entrevista para diario El Comercio, que aproximadamente **140 000 personas en el sector del arte se verán afectadas** y que por el momento 100 000 no pueden ejercer.

Mariana Andrade directora del mítico cine de La Floresta, Ochoyomedio y gestora cultural de amplia trayectoria, señala que la crisis de la cultura en Ecuador tiene un bagaje de años: “No es nuevo que estemos en crisis, pero ahora hacemos una radiografía de lo mal que estamos y la situación es realmente preocupante”.

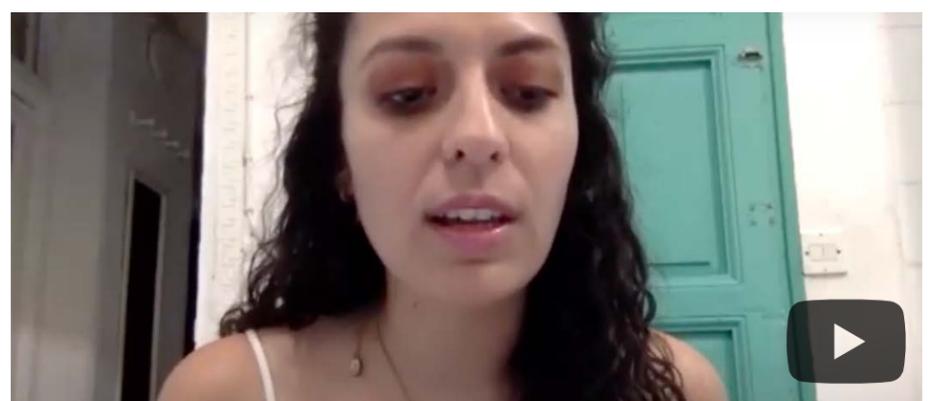
El cine ecuatoriano está peleando con uñas y dientes para sanarse de la apuñalada que le

dió el Covid; cine, foros virtuales, festivales, estrenos de productos cinematográficos online, y la creación de plataformas virtuales para consumir cine; son varios de los caminos que esta industria se ha visto obligada a tomar para no dejarse morir. En Ecuador como en el resto del mundo, la economía es un pilar fundamental en la sociedad y muchas veces el arte no da tantos frutos económicos como otros sectores. Es por esto que se lo desvaloriza poniéndolo como un elemento que solo se debe utilizar para el ocio.

El séptimo arte nace entre las adversidades

Pero no todo es oscuridad en esta época. El arte siempre ha sabido surgir en la adversidad, se reinventa mientras la sociedad cambia. Ahora con la crisis sanitaria del covid-19 las salas de cine se vieron obligadas a cerrar sus puertas y nace una nueva era: el streaming. Así lo ve Camilo Luzuriaga, escritor, productor y director de cine ecuatoriano quien ha expresado un entusiasmo sobrecreedor por el proceso de crecimiento y evolución que está atravesando este sector durante el primer “Indiálogo” del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCI-NE). De hecho, no es el único que piensa así, hay artistas que usaron esta adversidad para crear y aprender.

“Cuando hay una crisis económica las artes son las que más se ven afectadas porque muchas veces se las deja en segundo plano, ya que no se las considera de vital importancia. Pero en este tiempo de pandemia se ha evidenciado que el arte ha sido un camino de escape para muchos.”



ENTREVISTA CON PAULA ESPINOZA POR ESCULTURA



GRABANDO DURANTE LA CUARENTENA



Revise las entrevistas completas sobre este tema preparado por estudiantes de periodismo de la UDLA en este enlace: <https://esculturamagazine1.wixsite.com/primer-edicion/ocho-y-medio>



Fotograma

La vida invisible

Karim Aïnouz, Brasil, Alemania, 2019, 139 min

Por York Neudel

Los hermanos adolescentes se pierden en la jungla brasileña. Incapaces de verse, solo pueden escuchar sus llamados y promesas de cercanía en este laberinto de la naturaleza. Güida, la atrevida e impulsiva, comienza este juego de escondite repentino en que Eurídice, más aplicada, tranquila, pero estoica, no cede en buscarla.

Lo que acabamos de ver es un prólogo onírico de *La vida invisible* de Eurídice Gusmão, una historia situada en los años cincuenta en Río de Janeiro. Güida y Eurídice, hijas de un panadero portugués católico con mano dura, son inseparables. Se aman y se cubren entre sí para vivir una vida adolescente más libre y perseguir sus sueños. Güida quiere descubrir el amor con los chicos y Eurídice, con mucho talento musical, quiere estudiar piano en el conservatorio. Son dos deseos que no corresponden al papel asignado a la mujer en esa época en que debía apoyar al hombre, manejar la cocina, esperarle en casa cuando regrese del trabajo, ser el envase para parirle sus hijos, criar y educarlos con las mismas ideas para finalmente asignarles nuevamente su lugar determinado en la sociedad machista.

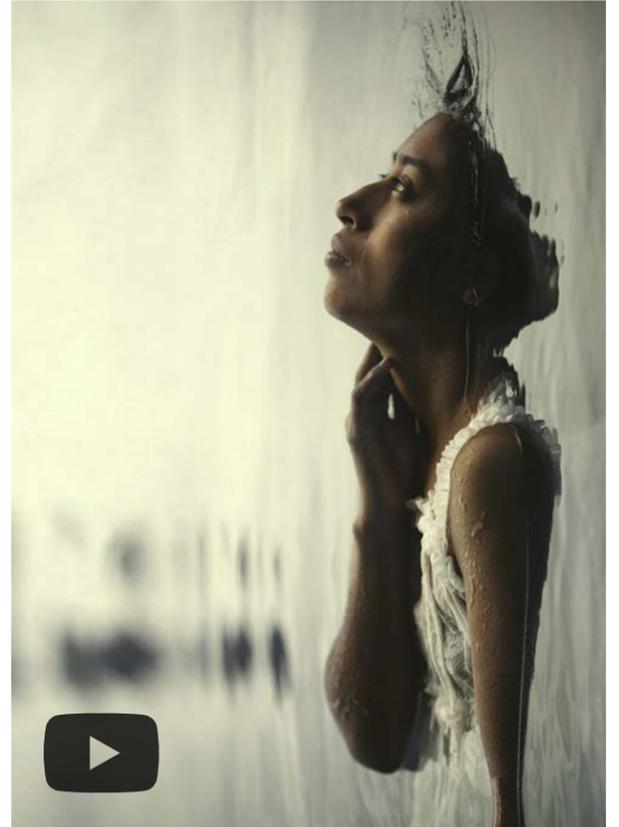
Cuando Güida se enamora de un marinero que apenas conoce y se escapa con él a Grecia, deshonor a la familia y rompe abiertamente con su rol. Vuelve decepcionada del amor y embarazada a su hogar, buscando el perdón de sus padres y confiando en la fuerza de los lazos familiares, pero será defraudada. El padre la echa de la casa, desconoce a su propia hija y le miente sobre el paradero de su amada hermana Eurídice, inventando que estudia en el conservato-

rio en Viena. En realidad vive cerca, casada con Antenor, un hombre desagradable que la quiere forzar a tener hijos, tentándola de dejar su sueño de ser pianista profesional y disuadiéndola de aplicar al conservatorio.

Eurídice sigue con la idea de que su hermana está en Grecia y así las dos empiezan a escribirse cartas, correspondencia interceptada por el padre, que se convierte a lo largo de muchos años en diarios de dos mujeres luchadoras en una sociedad patriarcal. Cada una enfrenta a los obstáculos de su propia manera: con radicalidad, espíritu revolucionario y sin compromisos o con una resistencia desde adentro del sistema como esposa con autodeterminación y agencia.

Es una película altamente dramática y llena de confabulaciones e intrigas casi como en la mitología griega. No obstante, hace una vuelta importante e ilumina la historia esta vez no desde el punto de vista masculino, narrando la violencia y los caprichos de Zeus u el dolor inmenso de Orfeo por la pérdida de su amada Eurídice, sino desde el punto de vista de las mujeres que ahora se convierten en los personajes principales, enfrentándose con solidaridad, amor e inteligencia contra una violencia cotidiana que quiere ponerlas en su supuesto lugar.

Eurídice Gusmão solía decir a su esposo: “Cuando toco el piano, desaparezo” – una invisibilidad que le permite existir. A pesar de muchas iniciativas y movimientos no todo ha cambiado desde los años cincuenta en cuestiones de la liberación de la mujer. La vida invisible de Eurídice Gusmão lo demuestra y, no obstante, empuja al espectador a repensar las estructuras sociales para que los sueños se puedan hacer visibles.



La Llorona de los cafetales

Jayro Bustamante, Guatemala, 2019, 97 min

La Llorona es un mito que reconoce el dolor de lo que nos aterroriza. La joven que ha perdido a sus hijos y amenaza a los nuestros. La tradición oral de gran parte de Latinoamérica retrata al personaje como una bella mujer que acecha a través de la culpa y que sufre por la propia. Esta versión guatemalteca, contextualizada en el conflicto armado interno, Jayro Bustamante subvierte el género de terror para despertar, más que miedo, sed de justicia y revisión de la Historia.

La hija del General Enrique, enjuiciado por crímenes de lesa humanidad y absuelto de los mismos al inicio del filme, ofrece el punto de vista de quien duda sobre la verdad de la historia que ha escuchado siempre, aunque ponga en cuestión a su propio padre y su propia comodidad. El observador puede apreciar, con cierta claustrofobia, cómo el devenir acorrala al poderoso y cada vez aparecen más evidencias de su culpa. La Llorona se inserta en la casa, develando a su vez las estructuras coloniales y patriarcales en la sociedad guatemalteca actual, la explotación, el abuso y el racismo. El horror se produce en los ojos de los espectadores y de los personajes por medio de la memoria y de la consciencia encarnadas en el espectro del mito y de la imagen cinematográfica.

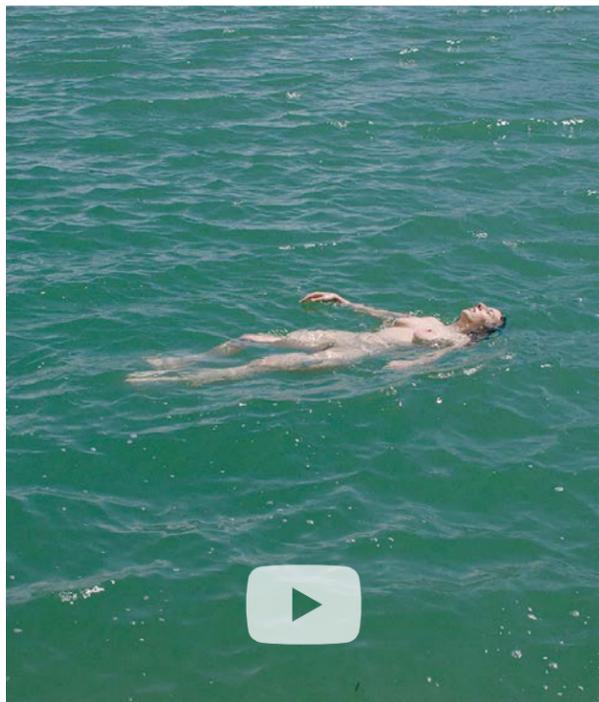


Con el viento

Meritxell Colell, España, 2018, 108 min

Detalles y movimientos bruscos abren el telón. Una bailarina de danza contemporánea que vive en Buenos Aires hace 20 años se entera de que su padre está muy enfermo y viaja a su pueblo de origen en el norte de España. Cuando llega la reciben su hermana, su sobrina y su madre, con la noticia de que el padre ha muerto. La distancia entre Mónica y la familia es evidente, sobre todo en la extrema contención de la protagonista y en la hostilidad del paisaje que parece rechazarla.

La madre le pide que se quede un tiempo para ayudarla a vender la casa y los gestos irán mutando para hacerse cada vez más cálidos, más familiares, en contraste con la violencia del clima y del trabajo duro de partir la leña. Con pequeños detonantes de los recuerdos y rituales casi documentales, Mónica y su madre se acercan y se produce la abstracción del hogar mientras se vende la casa. Un elenco entrañable que mezcla actores con no actores y el lenguaje corporal de la danza se combinan con la poesía de la naturaleza y los gestos que soplan para moverse al final *con el viento*.



Jugo de sandía

Irene Moray, España, 2019, 22 min

Una mujer joven y su novio se escapan al campo para vivir libremente su amor. Exploran sus cuerpos mientras se miran intensamente con ternura, pasión y cercanía. El deseo desborda y llena el cuarto, pero, una vez más, no pueden culminar el acto. Ella ha sido víctima de una violación, un trauma que empañía cada vez más la relación de la protagonista con su cuerpo y con su sexualidad. *Jugo de sandía* se atreve a acercarse a un tema difícil de expresar con esa honestidad y atención a los detalles cotidianos y puntuales, de modo que pone en diálogo las dudas y esperanzas de tratar las cicatrices.



Los días que vendrán

Carlos Marques-Marcet, España, 2019, 94 min

La pesadilla de cualquier pareja que se conoce hace poco se vuelve realidad: salen embarazados. Sin embargo, Vir (30) y Lluís (32) se quieren y sienten una leve inclinación al reto de ser padres, a pesar que no sea el mejor momento para tener un hijo. Ella trabaja como periodista, él como abogado. Los dos tienen un futuro por delante. ¿Deben quedarse con el bebé o deberían abortar? ¿Aguanta una relación tan fresca un cambio de tal profundidad? ¿Cómo serían como padres? *Los días que vendrán* es una película con una autenticidad extraordinaria y observaciones agudas que ponen en discusión los roles de género, de clases y de las familias en una sociedad supuestamente igualitaria.



Ainhoa, yo no soy esa

Carolina Astudillo, España, 2018, 98 min

“Amamos lo que nos hace carencia” dice una cita de Alejandra Pizarnik entre páginas escritas a mano, fotografías y películas caseras filmadas en los años 70. Las imágenes de la infancia de Ainhoa con su familia en España se comparan con las de la directora en Chile en la misma época. El montaje hilvana los materiales y las voces en una composición conmovedora y compleja alrededor de la subjetividad femenina. El suicidio despierta una necesidad por entender al otro, ponerse en su lugar. Carolina Astudillo, la directora de esta película, parte de los secretos de Ainhoa contenidos en sus diarios y los completa con trozos de grabaciones de llamadas telefónicas, fotos y videos para reconstruir y volver a mirar una y otra vez los gestos que podrían explicar lo que pasaba dentro, detrás de lo que se ve. Carolina nunca conoció a Ainhoa en persona, pero se acerca tanto a ella que nos la presenta mientras nos invita a verla como una mujer en particular y al mismo tiempo, como la imagen en la que muchas podemos reconocernos. Al final, hemos perdido a alguien que nos importa, alguien a quien vimos crecer, que nos contó sus tormentos y alegrías, pero además, hemos escuchado las voces de otras mujeres que se vuelven audibles y visibles por conjuro de las realizadoras de este filme. No estamos solas.

De la colección permanente de MUBI para el territorio ecuatoriano

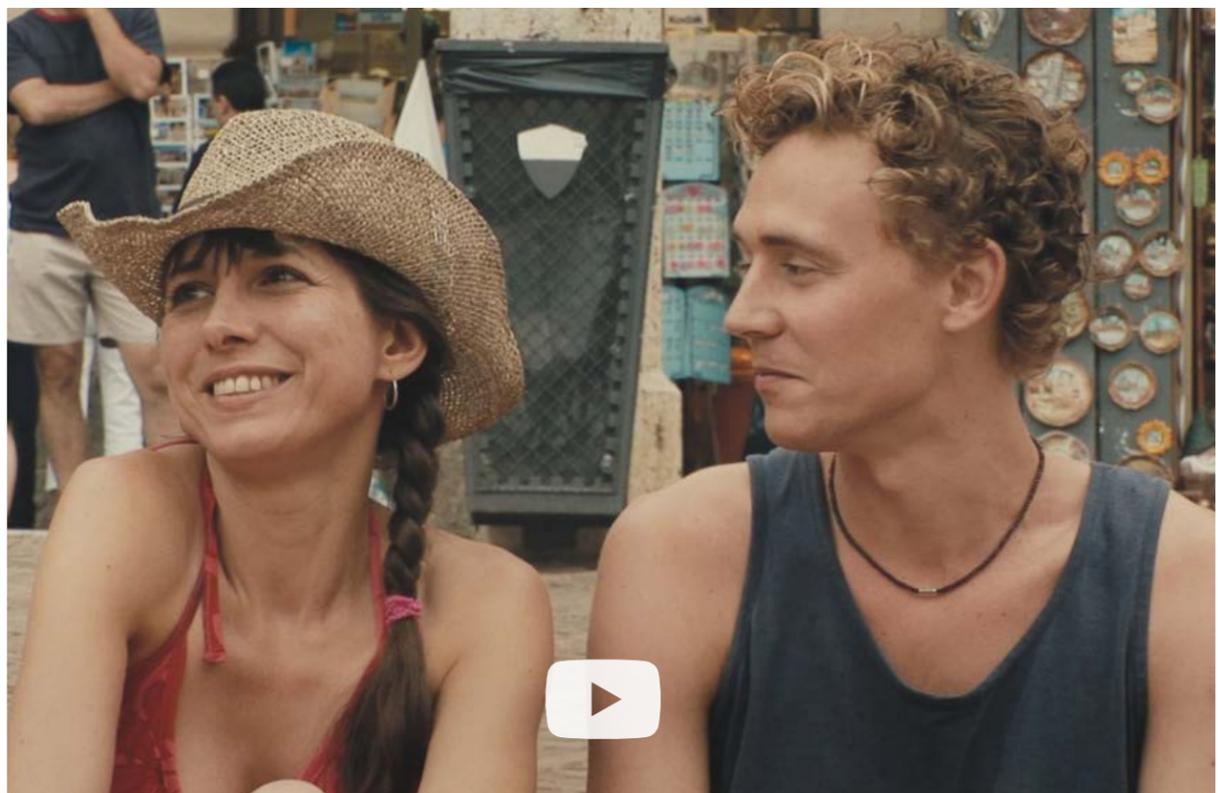
“Mujeres con cámaras”



MS Slavic 7

Sofia Bohdanowicz y Deragh Campbell, Canadá, 2019, 65 min

Audrey investiga en una biblioteca en Harvard sobre las cartas que escribió su abuela a otro poeta polaco a lo largo de su vida. A ella le interesa entender a las cartas como objetos, su materialidad y las marcas expresivas en su superficie. Audrey es una especie de alterego de Sofia Bohdanowicz desde la creación de las obras anteriores de las dos directoras en las que Deragh había estado delante de la cámara. *MS Slavic 7* alude a la casilla que ocupa esa parte de la correspondencia en el archivo y la película articula la mirada de la actriz/autora con la de la directora/personaje real, a partir de los textos e interpretaciones sobre la búsqueda de las cartas, su traducción y el contenido mismo que revelan la mirada de la poeta polaca. La sutileza y la complejidad se aligeran con el tono fresco y lleno de humor de la puesta en escena de las dos colaboradoras. *MS Slavic 7* continúa un esfuerzo que aparecía ya en el corto *Veslemøy's Song*, la tensión entre la poesía, la pasión intelectual y lo trivial de la vida cotidiana con la burocracia de las instituciones y los prejuicios.

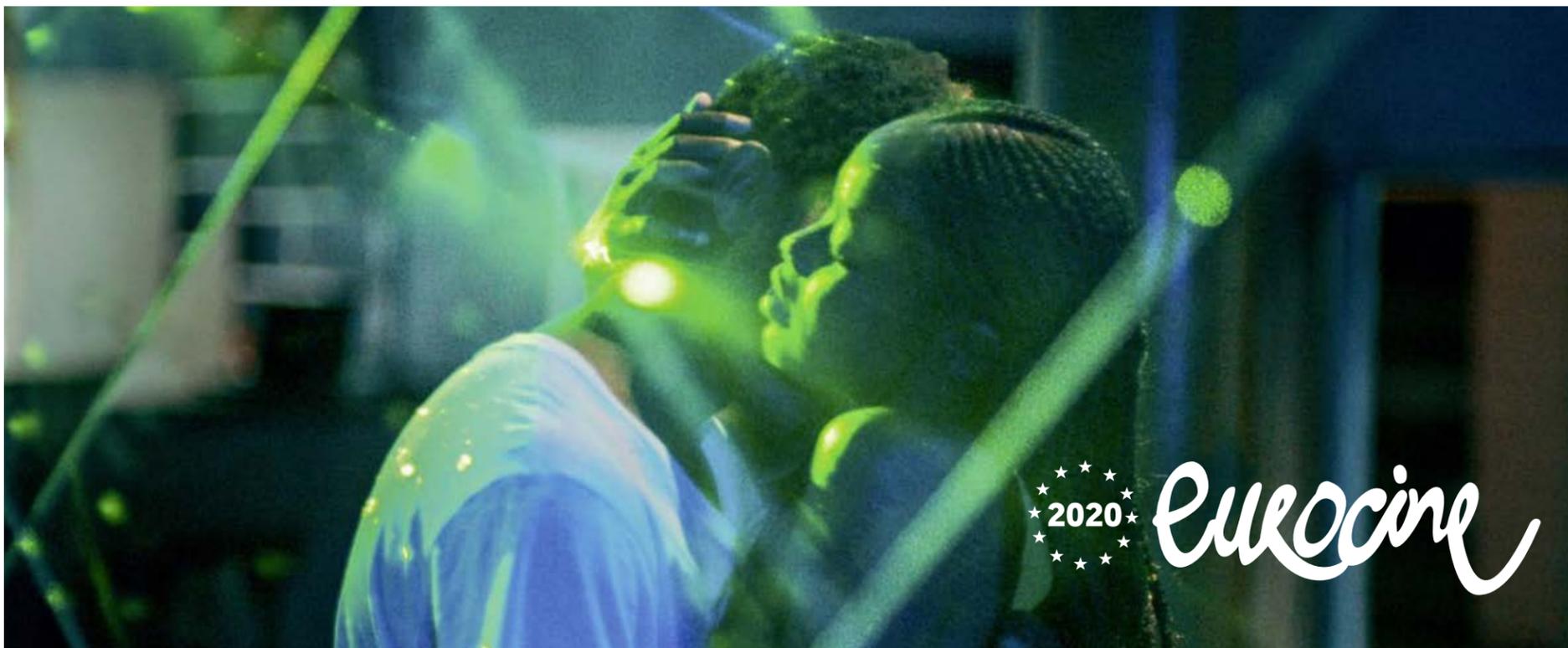


Unrelated

Joanna Hogg (Reino Unido, 2007, 96 min)

Mi amiga Chiara me había hablado de esta directora (*El souvenir*, 2019) y en MUBI llegué a su obra prima, *Unrelated*, por casualidad. La protagonista es Anna, en sus 40, pero su rostro y ademanes a ratos nos hacen confundirla con una adolescente. Anna está en La Toscana de vacaciones con unos amigos y los hijos de sus amigos. Ella no tiene hijos y a través de sus llamadas telefónicas con su pareja entendemos que no están en un buen mo-

mento. El grupo de veinteañeros acoge a Anna, quien se siente mucho más a gusto con ellos que con la gente de su edad. Diría que se siente más cómoda, pero justamente la incomodidad es una de las emociones que predomina en esta película. La tensión aumenta con la cercanía momentánea con uno de los chicos, pero lo que se presenta como romance para Anna, a nosotros se nos revela con una distancia más crítica. Joanna Hogg juega con el tono confesional de quien es capaz de representar desde una cercanía tan humana que duele el ridículo, mientras sonreímos devastados por la honestidad y la precisión emocional de este hermoso filme.



Esta programación esta prevista una vez que sea posible abrir nuestras salas de cine

OCHOYMEDIO cuenta con el patrocinio de

udla