

cin-encuentros

revista de cine

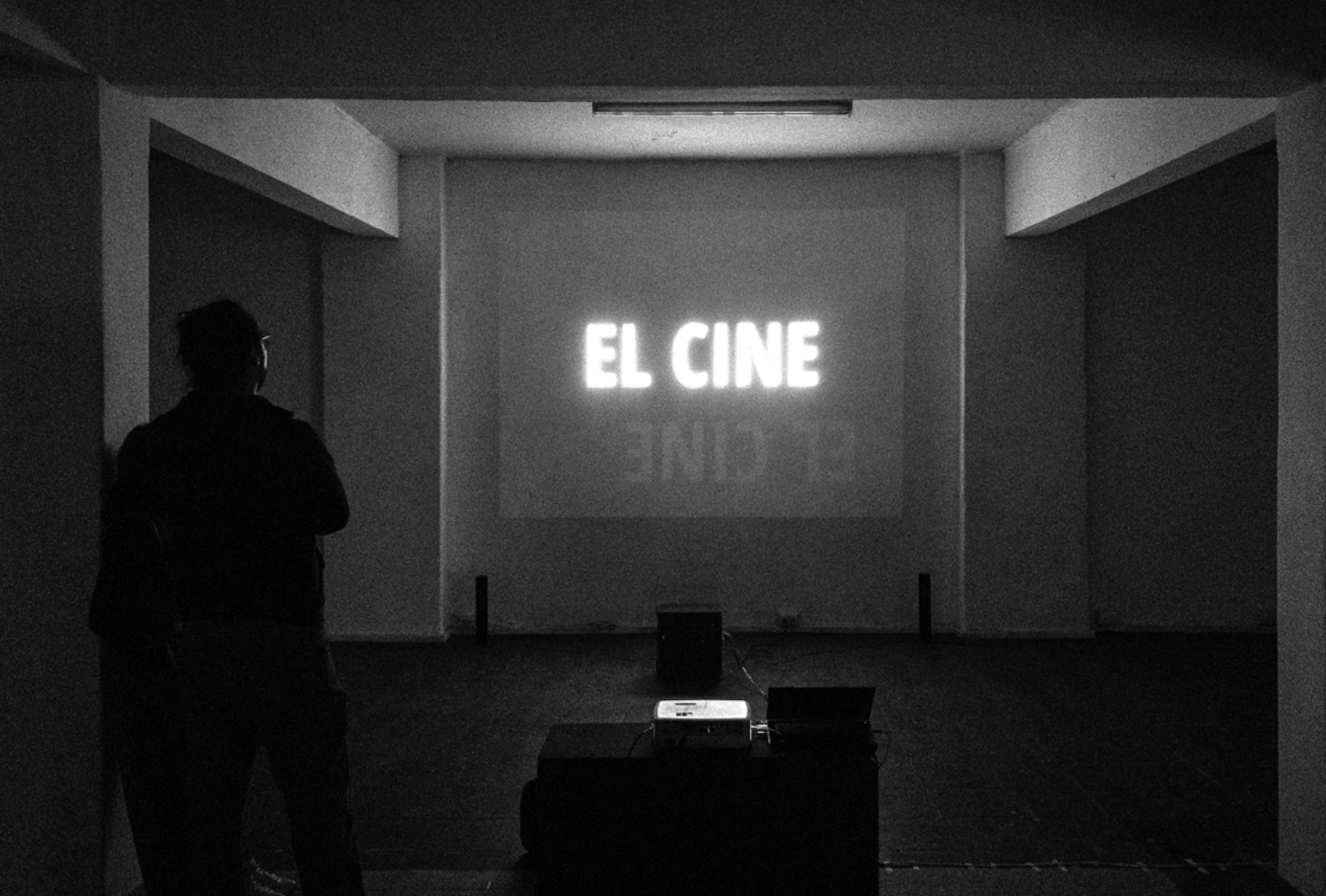
número 2

mar-ago.



Índice

Editorial	2
Los nuestros: Todo lo que no cabe en un diálogo	3
Patria adentro: La búsqueda del tesoro del cine ecuatoriano	7
ConversaCine con Sandino y Wilson Burbano	8
El cine de antes: Otelio	12
El cine de ahora: Loving Vincent	13
Palabra de cine: Del documental a la ficción	14
La isla: Sebastián Cordero	16
Desbordes: El gran movimiento	18
Momentum	19
Comic-cuy	20



EDITORIAL

Romper la maldición

Por Gonzalo Gonzalo

Queridos lectores, con enorme alegría les damos la bienvenida al segundo número de *Cineencuentros*.

Cuando iniciamos esta aventura, sabíamos que no bastaba con amar el cine: había que construir un espacio donde esa pasión pudiera compartirse, debatirse y crecer. Gracias a ustedes, que nos acompañaron en nuestro primer número, hoy seguimos apostando a este sueño, con más fuerza y convicción.

En estas páginas encontrarán nuevas miradas, nuevas voces y otras ya conocidas y enormemente relevantes en el panorama del cine ecuatoriano actual, pero todas impulsadas por la misma entrega que nos anima desde el principio: la de quienes creen que el cine no solo se mira, sino que se piensa, se siente, se vive, se escribe. Queremos que cada número sea un apasionado viaje textual e iconográfico, una conversación donde podamos explorar juntos los cambios, los desafíos y la magia de este arte que nos conecta más allá de cualquier frontera.

El entusiasmo de ustedes —sus lecturas, sus sugerencias, sus miradas— es la mejor señal de que vale la pena seguir adelante. *Cineencuentros* no sería lo que es sin su participación activa, sin ese sincero deseo de buscar en el cine preguntas, quizás respuestas, pero, sobre todo, encuentros.

Gracias por ser parte de esta revista que apenas empieza a desplegar sus alas. Sigamos soñando juntos. Sigamos pensando, sintiendo el cine y viviendo a través de él.

Con aprecio y gratitud.

Gonzalo Gonzalo J.
Director de la Carrera de Cine

Cineencuentros, revista de cine, número 2
Primera edición, marzo - agosto 2025
©Universidad de Cuenca

Colaboradores:

Paola Espinoza, Ariana Boada, Galo Torres, Emily Gissel Santos, Erika Chamba, Geovanny Narváez, Sebastián Cordero, Winiffer Galarza, Christian Quintuña y Rafael Carrasco (RAFA)

Rectora: María Augusta Hermida
Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación: Fernando Ortiz

Edición y coordinación: Galo Torres
Dirección de arte y diseño editorial: Sebastián Sánchez
Curaduría: Galo Torres y Sebastián Sánchez

Bajo el sello editorial **UCuenca Press**
Cuenca, Ecuador
Julio, 2025



LOS NUESTROS

Todo lo que no cabe en un diálogo

Por Paola Espinoza

En julio de 2024 se estrenaron los cortometrajes de titulación de la nueva generación de cineastas de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca. A diferencia de las primeras generaciones, esta vez es un acontecimiento, que sucede en pantalla grande, en el teatro Carlos Cueva Tamariz. Un evento que no solo se desarrolla como una proyección, sino como un encuentro y una fiesta. Muchxs espectadores llegan con alegría, con curiosidad de ver estas películas hechas con ganas, con desvelo, con ese pulso joven de quien filma por primera vez algo que necesita ser dicho.

Son cuatro historias contadas en ficción: *Todo volverá a ser como fue*, de Salomé Peña; *Hatun tayta ñan*, de Amawta Lozano; *Las cosas que no te dije*, de Xiomara Loja; *Las notas del silencio*, de Mayerly Valencia; y un documental, *El post de Pandora*, de Esteban Villa. Entre ellas, encuentro ciertos gestos que se repiten, aproximaciones parecidas, técnicas hermanadas. Por ejemplo, *Todo volverá a ser como fue* y *Las cosas que no te dije* se adentran en el tema de la amistad entre mujeres jóvenes, en la complicidad íntima, en lo que no siempre se dice, pero queda latiendo, como en sordina.

En la primera, de Salomé Peña, dos amigas empiezan a separarse, a tomar rumbos distintos. Una de ellas decide practicarse un aborto. Esa decisión abre una grieta, un preludio de la distancia que tomarán. En la de Xiomara Loja, una joven universitaria lidia con el luto de haber perdido a su mejor amiga, sin haber cumplido con la lista de deseos que ambas escribieron alguna vez. Es como si la muerte no cortara del todo los hilos y los recuerdos aún sostuvieran algo.

Me llamó la atención cómo, en ambos cortos, hay un anhelo por filmar lo invisible. Aquello que no se ve o no se dice, pero que se siente. Como si las directoras intentaran que el lenguaje expresivo no fuera solo palabra. Por eso miramos planos de hojas

golpeadas por el viento, destellos en la noche, detalles mínimos en los gestos de lxs personajes. Un montaje que no siempre es lineal, que a veces se quiebra, se desvía para recobrar el tiempo. Es como si dijeran: miren esto, escuchen esto, aunque no sepamos del todo qué es.

Creo entonces que hay una búsqueda de atmósferas, como si el tiempo se dilatara un poco más de lo necesario y, de algún modo, se estuviera grabando lo que no cabe en una línea de guion, aunque esa exploración es tímida y parece no sostenerse a lo largo de ambos cortos.

Por otra parte, cuando vi *Hatun tayta ñan* sentí que lo indecible encontraba cuerpo en lo visual. Pakcha, un joven saraguro, se enfrenta a sus miedos luego de una pérdida, pero esta vez el miedo está ahí, en imagen, se siente y tiene voz. La expresividad se mezcla con lo onírico, con lo mágico, con lo que parece venir de otro tiempo. La voz del miedo se convierte en personaje.

En este corto, el sonido y el arte no están al servicio de la historia: son la historia. Completan, sostienen, expanden lo que se muestra. Aquello que parece irreal y que podríamos llamar “fantasía”, es en realidad una cosmo/experiencia, un modo de habitar el mundo donde lo extraordinario no es sorpresa, sino parte del tejido cotidiano. La cámara observa, respira y nos acompaña. Hay momentos en que el director parece saber con exactitud dónde poner el lente y cómo situar a sus actores para no subrayar lo innecesario y no sobrecargar la historia.

El tema de la herida lo vuelvo a ver después en *Las notas del silencio*, pero esta vez a través del conflicto de una pareja joven que intenta, sin éxito, tener hijxs. Hay algo que no llega y no cierra del todo y esa imposibilidad pesa desde el primer encuadre.



Todo volverá a ser como fue, de Salomé Peña.



Hatun tayta ñan, de Amawta Lozano.



Las cosas que no te dije, de Xiomara Loja.



Las notas del silencio, de Mayerly Valencia.



El post de Pandora, de Esteban Villa.

En este corto, la emoción no se va construyendo poco a poco, sino que ya está ahí. La actriz carga con una intensidad que no baja nunca, como si el duelo, la frustración y la pena fueran una pared contra la que choca en cada escena. Es potente, este corto de Valencia, pero también puede volverse agotador y entonces no hay espacio para descubrir el dolor, solo para cargarlo. Tal vez por eso me parece que funcionan mejor los planos donde vemos a la pareja desde la distancia o de espaldas, porque son encuadres que no muestran todo, que no explican y nos hacen querer saber más. Hay algo en ese silencio —en ese no decir— que se vuelve más elocuente que cualquier diálogo.

Por último el único documental, *El post de Pandora*, es una pieza que se levanta desde una denuncia feminista ocurrida en la ciudad de Cuenca, y que Esteban, su director, entrelaza con su propia experiencia de abuso y el deseo profundo —doloroso, urgente— de nombrarlo. De todos los cineastas, es quien traza de manera más directa una línea entre lo íntimo y lo político, entre lo que pasa en un cuerpo y lo que sacude a una ciudad.

En esta historia, la experiencia personal no se queda en lo privado. Lo desborda. Lo rompe. Y ahí aparece algo fundamental: la amistad, el tejido colectivo. En el mismo documental está la presencia de quienes lo ayudan a filmar y lo acompañan en el proceso, resistiendo todxs juntxs.

En este conjunto de cortometrajes veo una voluntad clara de filmar lo que duele, lo que se escapa. En todas las películas se siente esa mezcla de vulnerabilidad y coraje que aparece cuando se filma por primera vez algo propio, algo que importa y que se quiere compartir. Cuando se terminó la ceremonia de estreno en el teatro pude ver una generación con una promesa de crear cine desde el acompañamiento, y espero que en los años venideros podamos ver sus obras más maduras.

Todo volverá a ser como fue

Dirección: Salomé Peña
Producción: Esteban Villa
Dirección de fotografía: Angel Torres
Dirección de arte: Allessa Wambanguito
Sonido: John Villota
Montaje: Cristhian Bermeo

Hatun tayta ñán

Dirección: Amawta Lozano
Producción: Stalin Guayllas
Dirección de fotografía: Cristhian Bermeo
Dirección de arte: Paula Patiño
Sonido: John Villota
Montaje: Amawta Lozano y Diego Rubio

Las cosas que no te dije

Dirección: Xiomara Loja
Producción: Mayerly Valencia
Dirección de fotografía: Angel Torres
Dirección de arte: Álex Mera
Sonido: Danny Rodríguez
Montaje: Diego Rubio

Las notas del silencio

Dirección: Mayerly Valencia
Producción: Steven Moncada y Mayerly Valencia
Dirección de fotografía: Tomás Navas
Dirección de arte: Xiomara Loja
Sonido: Danny Rodríguez
Montaje: Angel Torres

El post de Pandora

Dirección: Esteban Villa
Producción: Salomé Peña
Dirección de fotografía: Jorge Verdugo
Dirección de arte: Allessa Wambanguito
Sonido: John Villota
Montaje: Cristhian Bermeo y Esteban Villa



PATRIA ADENTRO

La búsqueda del tesoro del cine ecuatoriano

Por Ariana Boada

Entre el eco de viejas proyecciones y los susurros de quienes atesoran recuerdos imborrables, se revela el alma de nuestro cine. Considero que el cine ecuatoriano es mucho más que un conjunto de imágenes en movimiento; es un depósito de historias y memorias transmitidas de generación en generación. Así, podemos indicar que Javier Izquierdo presenta en *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (2003) la búsqueda incierta de un tesoro, examinando las huellas de San Miguel y la controversia tanto sobre su destino, como sobre sus obras. No obstante, ¿el origen mítico del cine de ficción en Ecuador configura la forma en que entendemos y valoramos nuestro cine hoy en día?

En 1924, el cineasta guayaquileño Augusto San Miguel (1905-1937) inauguró el cine de ficción en Ecuador con *El tesoro de Atabualpa*. San Miguel, quien realizó seis películas (tres de ficción y tres documentales), murió tempranamente. De él solo subsisten noticias del estreno y reseñas de estudiosos del cine nacional. La leyenda sostiene que sus películas fueron enterradas con él, lo que ha contribuido a transformar su figura en “un mito hecho hombre”.

Con una estética nostálgica, la película documental *Augusto San Miguel ha muerto ayer* utiliza imágenes de archivo, recortes periodísticos y testimonios para reconstruir el pasado legendario de San Miguel. Los relatos de quienes recuerdan sus proyecciones mencionan que lo veían en el cine, y en el diario contaban que era algo extraordinario. El film de Izquierdo se establece como un ejercicio para explicar la desaparición de sus obras, atribuyéndola a la volatilidad del nitrato y a la falta de una industria consolidada, lo que pone en duda la veracidad de los mitos.

Un hecho interesante es que el Día del Cine Ecuatoriano, celebrado cada 7 de agosto, día del estreno de *El tesoro de Atabualpa*, constituye una ocasión para rememorar el origen mítico del cine

de ficción, cuya fecha cumplió ya 100 años. El título evoca inmediatamente uno de los grandes mitos del país: la leyenda del tesoro inca escondido que, según se dice, fue resguardado por el propio Atahualpa para impedir que los conquistadores lo encuentren. La trama gira en torno a un estudiante de medicina, quien, tras ayudar a un indígena, recibe la pista para encontrar el tesoro del inca. Aunque ningún fotograma de la cinta ha sobrevivido, su legado se mantiene como referencia en la cronología del audiovisual ecuatoriano.

Podemos concluir entonces que, el origen del cine de ficción en Ecuador no configura la forma en que los ecuatorianos vemos el cine hoy en día, ya que contamos con mayor acceso y preferencia por el cine de primer mundo. Es notable que la desaparición de las obras de San Miguel evidencia las dificultades en la preservación audiovisual, pero, además, *El tesoro de Atabualpa* representa el inicio del cine de ficción en Ecuador y no el origen total del cine ecuatoriano. Sin embargo, inaugura un camino que ha forjado la identidad del cine nacional, e incluso, a través de iniciativas, como el documental de Izquierdo, permite que cada nueva generación conozca el pasado. Desde mi punto de vista, aunque la influencia de esos orígenes no determine nuestras preferencias actuales, el cine ecuatoriano se configura como un diálogo entre la realidad efímera del cine y la riqueza inmaterial de nuestra identidad y las historias sobre su origen. Por ello, la fuerza espiritual de estos sigue siendo el motor que impulsa la búsqueda del tesoro de un cine nacional con identidad propia, en el que se reconozca y valore el legado de nuestros pioneros.



CONVERSACINE CON...

Sandino y Wilson Burbano

Por Galo Torres

Los hermanos Burbano, Sandino (Esmeraldas, 1964) y Wilson (Esmeraldas, 1966) realizan sus carreras cinematográficas luego de haber estudiado cine en varios lugares en Argentina y Rusia. ¿Wilson, cuál ha sido el peso específico de esa formación en la concreción de sus películas?

WB: Estudié cine en Rusia a finales de la URSS. Al ser la escuela más antigua del mundo, tenía un aroma a templo clásico. Alrededor de un piano de cola, los estudiantes de actuación practicaban esgrima y danza. Se trabajaba en el formato de 35 mm. Y tanto la dramaturgia como la dirección eran exigentes en cuanto al drama aristotélico y la puesta en escena realista, pero dejando espacio para la poetización existencial. Los años que estuve en la escuela me sirvieron como una base para desarrollar propuestas, quizás deconstructivas que tienen que ver con un impulso interior, que se proyecta hacia un diálogo introspectivo con la realidad.

Quisiera referirme a una cuestión que abarca tanto lo cinematográfico como lo biográfico. Han vivido juntos mucho tiempo, han compartido viajes y estudios y han colaborado mutuamente en sus proyectos cinematográficos, sin embargo, sus películas las firman con créditos individuales, ¿por qué?

SB: Cuando Wilson se encarga del guion y la dirección lo apoyo con la producción, y viceversa. Tendríamos que realizar una película donde abordemos juntos la dirección o el guion, por ejemplo, para compartir el crédito correspondiente. Pese a la poética y el surrealismo presentes, nuestras propuestas estéticas difieren considerablemente.

Wilson, ahora están viviendo acá en Cuenca y desarrollando dos largometrajes. ¿Por qué eligieron Cuenca, ciudad en la que la actividad cinematográfica está apenas dando sus primeros pasos?

WB: Cuenca ha sido una ciudad de encuentros más que de desencuentros. Hemos participado en sus varios festivales y cultivado amistades con gente de cine, con la que hemos establecido vínculos de trabajo creativo, en un contexto de mutuo enriquecimiento.

Si nos damos al ejercicio de filiar sus películas a algún género o modalidad cinematográfica, no resultaría fácil, pues se han movido entre la ficción, el documental y el experimental; aunque sí, hay un fuerte filón poético, maravilloso (surrealista), absurdo y hasta onírico, es decir, los componentes de lo que habitualmente llamamos cine experimental. Sandino, ¿les gusta o disgusta esta filiación?

SB: Somos seres humanos experimentando la existencia, por eso a ratos me suena como un sesgo. Pero comprendo que el término sirve para dar contexto a determinado hecho cinematográfico y que, en ocasiones, sesgar permite generar sentidos. No procuro ser experimental, dejo que brote lo íntimo como consecuencia de un registro sensorial previo; luego, seguramente, se incorporan a lo creativo factores como lo cultural.

Se pueden detectar elementos diferenciadores entre las poéticas de Wilson y Sandino. Pero también podemos señalar patrones comunes, no solo en lo relativo a lo insólito y extrañeza de las historias que cuentan o las acciones poéticas que ponen en escena, sino a cierta "marginalidad", bizarría y hasta ingenuidad de sus personajes, desde *Angelus* o *Solo* hasta *Verano a la*

deriva. ¿Estoy en lo cierto? ¿Y, Wilson, por qué ese gusto por personajes tan peculiares?

WB: Creo que con mi hermano básicamente compartimos una actitud más que una forma de realización. Aparte de que hemos vivido experiencias comunes en diferentes lugares, siendo testigos de momentos trascendentes, muchas veces violentos de la historia, como los finales del siglo pasado y el caótico nuevo milenio. Quizás eso alimente cierta actitud contestataria que también lleva su carga genética, incorporando propuestas que surgen desde una necesidad de relectura con manifestaciones poéticas como un recurso liberador ante la deshumanización del mundo, a veces utópicas, desde una sensación de desamparo en donde de alguna manera hemos hecho trinchera y plataforma de indagación del ser y el universo, con estilos bastante diferenciados. Posiblemente yo me enfoco más a partir de una desnudez minimalista y mi hermano desde la explosión carnavalesca o circense en donde juega con el absurdo de la existencia.

Wilson, tus películas “suenan”, es decir, trabajas minuciosamente el sonido de las mismas. Háblanos sobre la importancia y proceso del sonido en tu trabajo.

WB: De niño, mi habitación colindaba con un cine. La banda sonora fue mi arrullo infantil, así fui descubriendo que el sonido/música es una fuente inagotable de imágenes. A la inversa, por lo general en la construcción de mis películas primero registro las imágenes de manera insonora y en postproducción voy descubriendo la sonoridad, de esta manera el proceso se vuelve un camino de revelaciones que trasciende la idea o guion básico que tenía al iniciar una obra. Frecuentemente dialogo con la imagen desde fuera de cuadro, generando la omnipresencia y

dándole voz al vacío. Es posible que desde el sonido deconstruya mis propias imágenes, permitiéndole así variadas lecturas en perspectivas metafísicas.

Me parece que los personajes de Wilson Burbano tienen alguna fortaleza, pues en su marginalidad logran mantener viva la llama de su voluntad. Los de Sandino aparecen más débiles, trágicos o vencidos por las circunstancias, como por ejemplo los ingenuos protagonistas de *Quijotes negros*. Sandino, ¿puedes corroborar o discutir esto?

SB: Los personajes de *Quijotes negros* quizás recrean el impulso vital del ser humano para dirigirse hacia la realidad inmediata, con sus pasiones, sueños y propensión a acertar y a equivocarse. Como tienen que terminar de construirse, paso a paso, a sí mismos, van pintando esa travesía de tragedia y de comedia fantástica. Los sobrevivientes, un descendiente de esclavizados y la princesa, descendiente de sus verdugos, unen su sangre en un acto de amor. Tal vez eso resulte más próximo a la esperanza.



Fotograma de *Big bang*.

Quijotes negros es un relato maravilloso, en sentido bretoniano, de lo imposible que es posible, siempre en la esfera de la ficción poética, sobre las aventuras de dos personajes improbables, ingenuos (pues viven de espaldas al mundo real) realizando hechos que están fuera de sus fuerzas. Hay una reina y una princesa. Uno de los personajes vuela. Desde *Chacón maravilla* (1982), de Camilo Luzuriaga, no habíamos visto ese género de maravillas en el cine nacional. Sandino, ¿estoy en lo cierto?

SB: Es un Quijote que no monta a caballo, vuela suspendido de un ramillete de globos coloridos, que es su rocinante. Viaja agarrado de sus sueños. Los personajes de Cervantes están contextualizados en un espacio de nuestra territorialidad, la película no es una adaptación de la novela. Incluso se busca la liberación de Sancho al enfrentarlo al Quijote para que sea quien procure el amor y la concreción de una utopía propia. Lamentablemente no he visto el trabajo que mencionas ni todas las películas locales.

Wilson, *Big Bang* me recuerda al Terry Gilliam de *Time Bandits* (1989) o al Paul Leduc de *Barroco* (1996), por esos viajes imaginarios por los tiempos, tanto subjetivos como históricos, algo propio del relato neobarroco y su teoría de los mundos posibles, lo que da como resultado una estructura muy compleja a tu película. ¿Cómo llegaste a ese grado de complejidad?

WB: Algunos amigos también me han dicho que les recuerda a películas de Pasolini o Glauber Rocha, incluso de Jodorowsky.

Pueden encontrarse en *Big Bang* familiaridades con el llamado cine neobarroco en cuanto a la construcción narrativa. En nuestro caso, el diálogo del personaje central se desarrolla desde la prisión con la atemporalidad a través de transiciones de espacio/tiempo. Por otro lado, *Big Bang* no está atiborrada de detalles, más bien conversa con el vacío y la ausencia por medio de específicos elementos y acciones, como la espiral y la mariposa que elabora el personaje desde la soledad de la celda, en sostenida introspección.

En todas sus películas la dirección de arte ha estado a cargo de ustedes, Wilson y Sandino. Entiendo que diseñaron y confeccionaron objetos y trajes. Sujetos a la economía de medios, el *arte povera* y el reciclaje, lo cual es más palpable en las películas de Sandino: ¿cómo concibes, diseñas y confeccionas los escenarios, objetos y trajes?

SB: Procuero construir un ambiente con escenarios, objetos y trajes, que en ocasiones necesita la participación de luz no natural para potenciarse o disminuirse. La cámara lo esculpe con los valores de plano, ubicación y movimiento, cuando lo hay. Ese ambiente debe integrarse al tipo humano del actor escogido para que resalte una poética: generalmente, elegir primero las locaciones me sirve de soporte para decidirme por un actor.



Sandino y Wilson Burbano. Fotografías por Sebastián Sánchez.



Fotograma de *Quijotes negros*.

Wilson, el erotismo es otra de las marcas más visibles de tus películas; ya sea contrariados o gozosos, los cuerpos de varios de tus personajes son llevados por los ardores de la pasión amorosa. *Ira muda* es un buen ejemplo. ¿Eres consciente de dicho erotismo?

WB: Creo que en mi trance creativo el erotismo se manifiesta de manera orgánica, asociándose más con lo onírico, y también con lo lúdico, que se expresa como rituales de vida y muerte. Lo podemos observar en *Bodas del silencio*, *Ira muda*, *Solo*, *Angelus* y en el mismo *Big Bang*, de una manera metafórica, en lo que tiene que ver con el nacimiento del presente universo.

Sandino, también escribes. He leído con mucho agrado y placer tu libro *La voz infinita* (2022). Aunque hay ciertos hilos conductores en la trama, lo que más destaca es su fragmentación. Y la forma en que metáforas y comparaciones van hilvanando el discurso realista del narrador. Por momentos parece la poética crónica de un ecuatoriano en tierras rusas o, también, la novela realista de un poeta. ¿Cómo nació el libro y cómo combinas las letras con el audiovisual?

SB: Empecé escribiendo sensaciones poéticas desde la añoranza. Luego resolví ubicarme corpóreamente en ellas para elaborar una orientación novelada, por cierto, sumando hechos casi todos reales. Tengo algunos textos literarios inéditos que debo pulir, no terminé de realizarlo a causa del tiempo que me demanda la actividad cinematográfica.

Wilson, vienen dos películas más, *Memoria mágica* y *Nuestras manos*. Cuéntanos sobre sus estados y lo que debemos esperar de ellas.

WB: A *Memoria mágica*, que recientemente se concluyó, la podemos denominar un *road movie antropocósmico*, ya que va develando de manera integral la memoria familiar, hasta el reencuentro con culturas ancestrales y el ser con el universo. *Nuestras manos* es el nombre provisional de un documental que estamos postproduciendo en Cuenca, como se hizo con *Memoria mágica*. Esta obra desenreda la historia de la violencia desde lo universal hasta lo local, por ríos y laberintos de sangre dentro de un viaje sideral.

Sandino, cuéntanos sobre tus planes futuros, tanto en la escritura como en el cine.

SB: Escribí algunos guiones de largometraje, pero buscar el financiamiento para convertirlos en películas requiere mucho esfuerzo. Creo que estoy retirado del cine. No sé. Por ahora quisiera corregir mi obra literaria inédita. Gracias por la opinión alentadora sobre nuestro trabajo y esta entrevista.



EL CINE DE ANTES

Otelo

Por Emily Gissel Santos

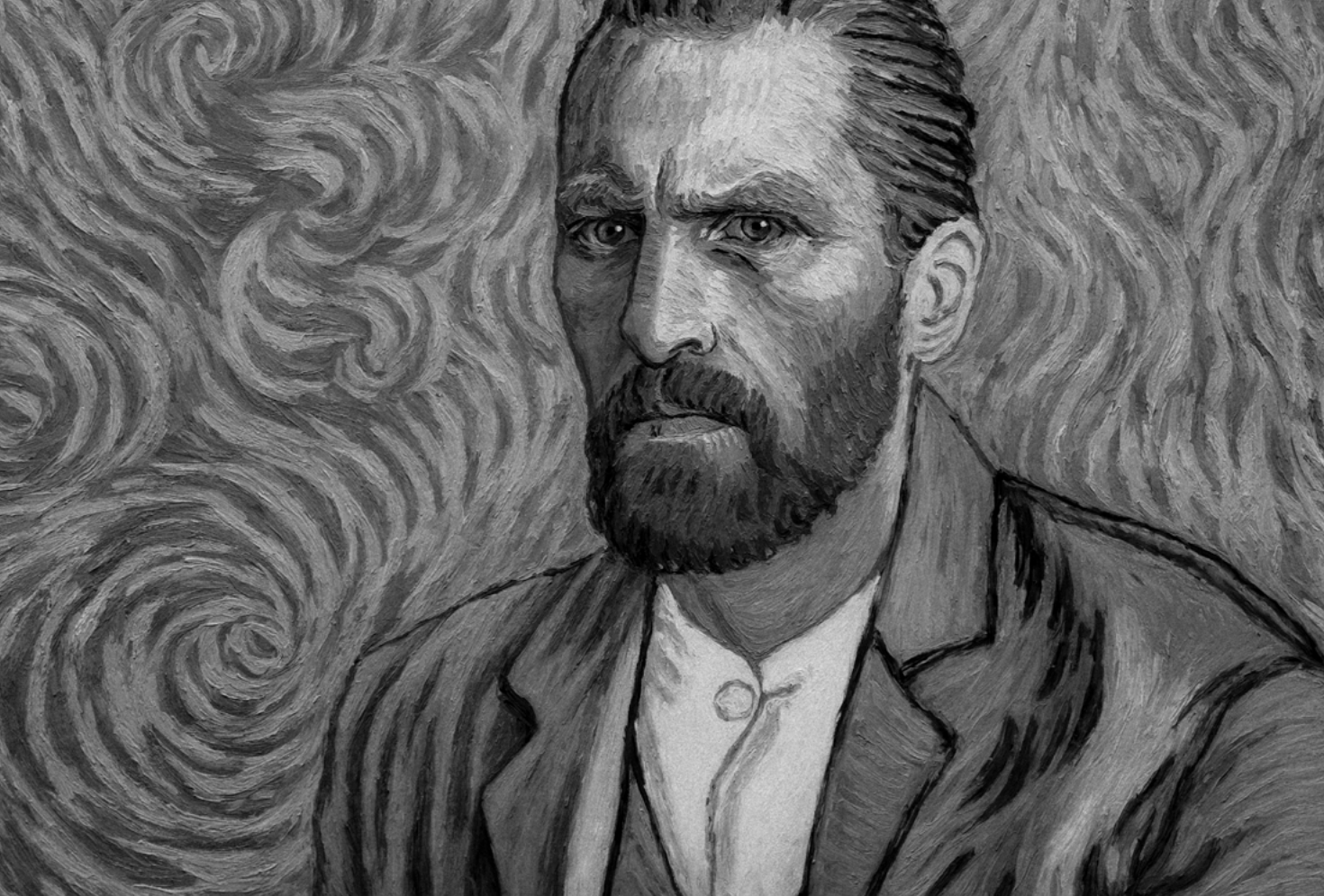
Orson Welles es, en la actualidad, un gran ejemplo de lo que ser director conlleva, su forma de afrontar y transformar los problemas en oportunidades fue una invitación a los jóvenes cineastas a mantener una visión ambiciosa y no dejarla sucumbir ante las adversidades. Esta resiliencia, característica de Welles, lo llevó a crear películas que han trascendido como clásicos. Entre ellas encontramos a *Otelo* (1951), basada en la obra homónima de William Shakespeare, escrita en 1603, conocida como una de sus adaptaciones más importantes. La historia sigue al general Otelo, quien, tras su matrimonio con Desdémona, es víctima de la manipulación de uno de sus subordinados, el cual siembra la duda sobre la fidelidad de su esposa en la mente de Otelo, lo que causa que, sumido en sus celos, termine asesinandola. Apartando su intensa trama, esta película se vuelve especialmente significativa por la fuerza de sus interpretaciones, tema que abordaremos en este texto y analizaremos en que estas no solo potencian el drama, sino que también permiten visibilizar los estigmas del amor occidental y las relaciones de dominio que lo atraviesan.

Debido a los problemas presupuestales a los que se enfrentó la producción de esta película, Welles dio uso de sus habilidades actorales y asumió el papel del general Otelo, pero esto, lejos de ser un limitante, le permitió agregar vigor a la actuación según su visión de director, dando vida a un personaje apasionado, intenso y dramático. Asimismo, Suzanne Cloutier, quien interpretó a Desdémona, aportó una actuación delicada y hasta contenida, totalmente opuesta a la intensidad avasalladora de Welles. Esta antítesis interpretativa no solo equilibró la intensidad dramática de *Otelo*, sino que igualmente permite al espectador experimentar simultáneamente los temas del amor y la traición en diferentes niveles y estados espirituales.

Esta fuerza actoral resalta la manera en que la obra de Shakespeare y su adaptación de Welles reflejan una visión del amor marcada

por relaciones de dominio, propias de la tradición occidental. La historia muestra cómo los vínculos de poder y sumisión se sostienen a un paso de la violencia, que en *Otelo* estalla cuando el protagonista, cegado por la idea de posesión, cree que otro hombre ha tomado a su esposa. Desdémona, por su bondad, es percibida como ingenua; sus valores, considerados debilidades, se ven reforzados por estigmas que asocian la fragilidad con lo humano, lo carnal y lo espiritual. La bondad de Desdémona fue su castigo y la daga que la condenó, lo dijo Yago: “Desdémona es tan generosa, buena, sensible y celestial que en su bondad tiene por defecto no hacer más que lo que se le pide” (Welles, 1951, 31m 50s), reafirmando la idea de la virtud como un talón de Aquiles. En esta visión dicotómica de las relaciones humanas que propone la cultura occidental, la pertenencia y la sumisión no son solo dinámicas, sino realidades inconscientes que al no ser controladas escalan a los extremos de su contraparte: la posesión convertida en violencia.

La interpretación actoral en *Otelo* no solo intensifica el drama de la historia, sino que también expone la normalización de relaciones basadas en el poder y la sumisión dentro del amor occidental. La actuación de Welles y Cloutier da cuerpo a esta tensión, mostrándonos cómo la devoción se confunde con sumisión y la pasión con poder. Así, más allá de ser una adaptación cinematográfica de Shakespeare, *Otelo* se convierte en un espejo de las dinámicas de control que aún persisten en nuestra concepción del amor, invitándonos a cuestionar hasta qué punto mantenemos esta influencia occidental en nuestras relaciones y ofreciéndonos un espacio para repensarlas.



EL CINE DE AHORA

Loving Vincent

Por Erika Chamba

Cartas de Van Gogh o *Loving Vincent* (2017) es una obra de animación experimental realizada con pintura al óleo. Fue escrita y dirigida por Dorota Kobiela y Hugh Welchman. Se trata de una producción que no solo desafía los estándares tradicionales del cine animado, sino que dialoga directamente con la obra de Vincent van Gogh, al incorporar visualmente su estética pictórica en la narrativa cinematográfica.

En primer lugar, lejos de adoptar un enfoque estrictamente biográfico, el guion propone una estructura de investigación ficticia que se desarrolla como un thriller post-mortem. Así pues, la premisa parte de un hecho concreto: la última carta de Van Gogh dirigida a su hermano Theo. El cartero Joseph Roulin encomienda a su hijo Armand la entrega de la misma, lo que desencadena el arco narrativo. Al descubrir que Theo ha fallecido poco tiempo después que su hermano, Armand se ve obligado a reorientar su búsqueda. La trama se despliega como una investigación en torno a los días finales del pintor, de modo que recurre a la entrevista como recurso estructural, que permite a las distintas voces aportar versiones fragmentadas de los hechos.

El montaje alterna entre escenas animadas en blanco y negro con el representar los *flashbacks* y secuencias a color, donde domina el estilo pictórico de Van Gogh. Esta dualidad cromática no solo funciona como recurso visual distintivo, sino que establece una separación temporal y emocional clara entre los recuerdos y el presente de la narración.

Sumado a lo anterior, la dirección de arte, compuesta por más de 65.000 cuadros pintados manualmente por un equipo de más de 100 artistas, convierte cada fotograma en una extensión del universo plástico del pintor neerlandés. Esta elección formal refuerza la propuesta conceptual del filme: que la vida y la obra de Van Gogh son inseparables y que su universo visual puede con-

vertirse también en una forma de lenguaje narrativo. La imagen no solo ilustra, sino que, además, interpreta.

Por otra parte, es importante mencionar que la película recurre a material epistolar auténtico como base documental. Las más de 800 cartas que Van Gogh escribió, muchas dirigidas a Theo, sirvieron como fuente primaria para el desarrollo de los personajes y los diálogos. Esta fidelidad a los recursos convierte a la película en una suerte de docuficción animada, donde se cruzan elementos dramatizados con referencias históricas precisas. La figura de Theo emerge como un eje emocional y la carta que da inicio al relato cobra valor simbólico para convertirse en último intento de comunicación de un artista cuya necesidad de expresión fue a menudo dolorosa. Así mismo, *Cartas de Van Gogh* aborda la idea de la recepción póstuma del arte. Van Gogh, incomprendido y marginado en vida, se convirtió en objeto de interpretación solo después de su muerte. La película hace eco de esta condición al presentar múltiples versiones acerca de su final, ninguna concluyente. El filme, agudamente, no busca establecer una verdad, sino poner en escena la multiplicidad de perspectivas que rodean la figura del artista.

En términos de recepción crítica, la película ha sido valorada no solo por su propuesta estética novedosa, sino por su capacidad de explorar la dimensión humana de la leyenda, sin caer en el sentimentalismo ni en la idealización. La técnica empleada, aunque extraordinaria, no eclipsa el contenido, más bien, la apuesta por el óleo como medio narrativo refuerza una visión autoral coherente: hacer cine desde la pintura y contar desde el trazo. Esta obra propone una reflexión sobre el acto creativo, la memoria y la interpretación. No ofrece respuestas, pero insiste en mirar, una y otra vez, los rastros que un hombre dejó sobre el lienzo del mundo.



PALABRA DE CINE

Del documental a la ficción

Por Geovanny Narváez

Cuando en nuestro medio aparece una publicación alrededor del cine ecuatoriano, hay que celebrarlo porque implica un reconocimiento y existencia, como si frente a un espejo se situara, de lo que ha sido, es y podría ser, nuestra producción nacional. Este es el caso del libro *Del documental a la ficción. Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano* (2023), de Camilo Luzuriaga, que toma por objeto de estudio nuestro cine, desde una perspectiva textual y contextual. Este trabajo es el fruto de una tesis doctoral, dato no menos importante, pues manifiesta que detrás de este sesudo ensayo hubo una empresa de largo aliento, donde la rigurosidad académica se fusiona con el análisis y la crítica en tanto forma de valoración y creación del “arte de amar” (Jean Douchet, 1961). Luzuriaga, en su amplia trayectoria, se ha destacado en la realización, la producción y la formación, pero también ha aportado relevantes textos sobre cine. Este hecho resulta interesante porque, en estas últimas décadas, encontramos muy pocos cineastas-teóricos o cineastas-críticos como otrora. Hacer cine y reflexionar sobre el cine son formas de producción dentro de ese arte de amar.

Este ensayo, que juega con el vocabulario de las series muy de boga últimamente, está estructurado en siete partes que pueden ser degustadas de manera autónoma. Así, inicia con una “Sinopsis” a modo de un resumen general. Enseguida, asistimos al “Episodio piloto” que funciona como introducción y presentación del corpus filmográfico y conceptual, cuyo enfoque, señala el autor, es la producción del siglo XXI, desde 1999 hasta 2021, aunque hay saltos al pasado. Luego, se despliegan cuatro temporadas con sus respectivos episodios, los cuales permiten abordar y profundizar diferentes contenidos: revisión histórica, géneros, nuevos formatos audiovisuales, recepción. Las dos primeras temporadas se centran en aspectos formales (“Documental y ficción”, “Ficción y personaje”), mientras que las dos últimas en aspectos contextuales (“Nacionalidad e identidad” y “Producción y

recepción”). En el cierre hay un “Tras cámaras” con agudas síntesis y lúcidas conclusiones de cada temporada.

En el “Episodio piloto” encontramos principalmente los conceptos del sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre el campo artístico. Para Luzuriaga (2023), a través de los postulados bourdieusianos, el cine ecuatoriano se presenta como un campo de fuerzas en pugna, con “ejes de tensión” entre obras, entes y agentes, por alcanzar las mejores posiciones y reconocimiento. Algunas tensiones se ilustran de forma dicotómica en cada temporada (documental/ficción, producción/recepción, etc.). Con este marco teórico y analítico despliega obras, productores directos (cineastas, productores, actores, etc.) y entidades, al tiempo que descarta otras producciones porque aún no han entrado en el campo artístico-cinematográfico, salvo el “cine autodidacta” reconocido por el público y la crítica. De modo que el grueso de la filmografía está conformada por el “cine educado o graduado” y/o “independiente” o, mejor, aquel cine oficializado/estatalizado, es decir, aquellas películas cofinanciadas por el Estado y presentadas en marcos operatorios artísticos como los fondos, los festivales, la crítica, etc.

Precisamente, este tipo de filmes son los que, por lo general, conforman una cinematografía nacional. Por ende, un campo reconocible, puesto que han seguido determinadas “reglas del arte”, normas y leyes explícitas e implícitas, bajo un *habitus* o sistema de estructuras inconscientes o semiconscientes para pensar (preceptos) y hacer (técnicas, estilos) un determinado cine, con sus capitales en juego (simbólico, social, cultural, económico), con el fin de obtener lugares privilegiados y legitimación dentro de ese campo. Todo esto en medio de varias paradojas y tensiones (temáticas, estéticas; de representación, de financiamiento, de recepción) Luzuriaga (2023) señala: “¿por qué unas películas y no otras? [...] La selección —de fondos de fomento, exhibidores, festivales y críticos— configura



Camilo Luzuriaga. Fotografía por Julissa Chaluiza.

sobremana el campo” (p. 21); con “suficientes agentes en juego reconocidos como tales, que operan en todas las funciones y sectores necesarios para el campo, el público —árbitro supremo conforme a Bourdieu— puede percibir la existencia de un real campo de fuerzas que operan en todos los ámbitos del cine” (p. 317).

Entre otros importantes hallazgos, a manera de *spoiler*, podemos destacar las nociones de pulsión ficcional y pulsión documental, más en concreto, para Luzuriaga “el documental se ficcionaliza” y “la ficción se documentaliza”; los géneros del cine ecuatoriano (en especial, “cine de acción montuvio” y “melodrama kichwa” del cine autodidacta; y “cine de hacienda” del cine graduado); la relevancia de la identidad nacional en el falso documental y ese puñado de películas que recurren a la farsa para burlarse del otro y, en clave alegórica, de la ecuatorianidad. También sobresale el fuerte cuestionamiento del llamado cine independiente y su alta dependencia de los fondos estatales que producen películas, Luzuriaga (2023) manifiesta: “de espaldas al público” (p. 333), principalmente aquel cine dramático de representación social: “Este cine independiente de las *majors* de la producción es dependiente del Estado porque este ha financiado parcialmente cerca de la mitad de las películas ecuatorianas estrenadas entre 2007 y 2019. [...] Esta dependencia obliga al productor a conceder créditos de reconocimiento desmedidos para la dimensión del aporte, y a cumplir con una serie de trámites burocráticos asfixiantes. Obliga también a hacer un cine enmarcado dentro de la corrección política que exigen las políticas públicas de inclusión, respetos y derechos. ¿Le interesa al cine dependiente del financiamiento del Estado independizarse de él? Seguramente no. [...] la dependencia del Estado no solo que no es cuestionada, sino que es deseada” (p. 272).

Pero, en el gran problema de la crisis de la recepción, o divorcio entre películas del cine graduado y el público ecuatoriano, depende del lugar y percepción de cada agente en el campo: para algunos productores y directores es la falta de presupuesto, de apoyo estatal y la desigual competencia con el cine *mainstream*; para ciertos críticos son las películas mismas más en su contenido-historias que en su forma. Para Luzuriaga (2023), el reconocimiento de algunos géneros del cine ecuatoriano “establece posibilidades de desarrollos de la producción que dependan más del público que del auspicio del Estado. Como sucede en la industria” (p. 315); además, “el espectador exige

un cine más adulto, más maduro, lo que no quiere decir más conceptual: quiere decir más festivo, en la acepción de Gadamer” (335).

En este punto, vale poner de relieve el horizonte de expectativas trazado por el autor al inicio de su ensayo-serie, Luzuriaga (2023) dice: “puede ser leído como un ‘manual práctico’ para el aprendizaje” porque existe un “señalamiento de los principales problemas que deben ser resueltos” (p. 11) para así “esbozar posibles soluciones a los problemas planteados, nunca como recomendaciones, sino como evidencias dispuestas para la toma de decisiones en cualquier ámbito” (p. 27). Luzuriaga desvela aquí su entera dedicación y vocación por el área formativa.

Este ensayo, una serie en tonos realistas, hace una radiografía casi quirúrgica del campo cinematográfico ecuatoriano, en el que despuntan aciertos y dificultades, fenómenos que el público, los productores directos y especialistas lo entreveían: producción irregular, injerencia del Estado, discutible independencia, películas desconectadas con el público, etc. En medio de esta descripción y valoración hay atisbos de soluciones mediante sólidas reflexiones y argumentaciones, bajo una mirada crítica, porque no se trata de “ni reír ni llorar, sino comprender”, como decía Spinoza. La idea de serie indica sutilmente que el cine ecuatoriano es un ente multiforme y complejo constituido por distintos componentes, contextos, filmes, personas e instituciones; no es por tanto una película cerrada con un final feliz, sino un campo naciente en vías de consolidación. Desde otro prisma, no cabe duda que de que Luzuriaga, en tanto productor-autor, nos entrega su última creación en clave serial-escritural, allí cada lector podrá encontrar sus temporadas y episodios favoritos o disenter.

Cuando un espectador, productor o crítico se enfrenta —con cierta distancia o mucha cercanía, siempre con amor, vehemencia y aprehensión— al estudio del cine de su país para valorarlo o (auto) criticarlo puede salir orgulloso de ese encuentro o, lo contrario, sopesará su perplejidad y desencanto con entereza. En cualquier caso, al final —gracias al arte de amar— reafirmará una fuerte convicción de que se puede seguir haciendo bien ciertas cosas o que se puede mejorar a futuro toda situación adversa. De esta, nuestra filmografía amorosa o distante, podemos aprender visionándola y leyéndola con detenimiento. ¡Salud por el valioso aporte de Camilo Luzuriaga y por el cine ecuatoriano!



LA ISLA Sebastián Cordero

Las diez películas que me llevaría a la isla

Es difícil elegir 10 películas para llevar a una isla desierta.

No se trata de elegir solo películas favoritas, sino también películas que uno disfruta ver, una y otra vez, ya que la gracia de la tarea implica que, al tener solo esas películas, la repetición será fundamental.

Tampoco se trata de elegir las “mejores” películas, las más “importantes” o las que tienen el consenso crítico. No se trata de hacer una lista consensuada, políticamente correcta. Tampoco son películas que quieres compartir o enseñar a alguien, porque en la isla no habrá nadie con quien compartirlas (aunque al aceptar hacer la lista estoy implícitamente queriendo compartirlas).

Para mí, hay varias películas que puedo empezar a ver nuevamente en cualquier momento, películas que me encuentro en un avión (donde odio ver cine) y las pongo igual, porque disfruto de cada momento, y descubro cosas nuevas en cada visionado. Son películas que te levantan el alma.

Con cualquiera de estas películas, siento que, si las arranco en este preciso momento, las veré completas nuevamente, una y otra vez.

De hecho, ahora mismo tengo ganas de volver a verlas.

All that Jazz, de Bob Fosse.

La película que más me ha deslumbrado en mi vida, la que me hizo descubrir el potencial del montaje, del ritmo, del sonido y de la escritura. Me he obsesionado mucho con la vida de Joe Gideon, el alter-ego de Bob Fosse, y su autobiografía confesional mezclada con la fantasía. Me conozco todos los diálogos de memoria, sé de dónde vienen sus referencias, y me encanta que cuando la vi yo ni siquiera sabía que era un gran homenaje a *Ocho y medio*, de Federico Fellini (otra de mis películas favoritas), y su obsesión con el proceso creativo y la autorreflexión. El arte existe para enfrentar a la muerte: aquí la muerte es la gran seductora, y el arte es la manera de mantenerse vivo.

Magnolia, de Paul Thomas Anderson.

*"We may be through with the past,
but the past isn't through with us".*

Cuando era niño, tenía un libro acerca de fenómenos inexplicables que me fascinaba: se contaban historias de combustión espontánea, coincidencias imposibles, lluvias de ranas.

Y cuando vi *Magnolia* por primera vez, casi me quedo sin respiración, con ese inicio increíble que habla de 3 historias de coincidencias como las de mi libro. Paul Thomas Anderson es posiblemente el mayor talento vivo que hay en el cine ahora, y todas sus películas son obras maestras, pero con *Magnolia* sigo descubriendo algo nuevo una y otra vez: es como un gran acertijo con fallas y cabos sueltos, pero también con metáforas y simbolismo, que siempre te dan más.

Goodfellas, de Martin Scorsese.

Difícil elegir una sola película de Scorsese (dudé mucho entre *Goodfellas* y *Taxi Driver*); pero con *Goodfellas* me engancho y disfruto más que con cualquier otra película. Desde el inicio, donde se idolatra un mundo sórdido y se le da la vuelta a la moral que normalmente conocemos, hasta el final glorioso donde se rompe la cuarta pared y se homenajea los inicios del cine (con el mismo plano final de *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter), todo en la película fluye. Nunca hay miedo a tomar riesgos y nada es gratis, ya sea el bellísimo plano secuencia en el Copacabana, o los congelados que nos permiten respirar y asimilar lo que vemos. Pero la mayor genialidad de Scorsese (en todas sus películas) es su

uso de la música en momentos de emoción y movimiento: cuando entra el piano final de *Layla*, de Eric Clapton, y empiezan a aparecer los cadáveres entre la basura y los camiones de comida, sucede algo glorioso, que abre tal vez el mejor y más acelerado tercer acto de la historia del cine.

Stalker, de Andrei Tarkovsky.

La ciencia ficción convertida en filosofía (y poesía).

La búsqueda de espiritualidad en un mundo vacío va de la mano con el concepto mismo del "cuarto" en la mitad de la zona, donde se te concede lo que deseas. A esto se le suman momentos sublimes, duda, lugares radioactivos y telequinesis y uno de los pasos de blanco y negro a color más bellos del cine. Todo te lleva a pensar y a sentir. Una joya de principio a fin.

For All Mankind, de Al Reinert.

La ciencia ficción convertida en documental (y poesía también).

La vi muchas veces en la época de *Europa Report* y me inspiró profundamente. Me la repito con frecuencia (varias veces con mis hijos) y siempre aprendo algo. Desde la secuencia inicial con el discurso legendario de Kennedy, montada en paralelo con los cohetes más impresionantes que hayas visto en pleno despegue, las tomas que realizó la NASA con fines científicos durante las misiones Apollo, se convierten en ciencia y poesía, a través de imágenes bellísimas, combinadas con las reflexiones por parte de los astronautas que fueron a la luna y la increíble banda sonora de Brian Eno.

Fallen Angels, de Wong Kar Wai.

Siempre veo esta película el día anterior de iniciar un rodaje. No recuerdo cuando empecé con el hábito, pero para mí es un recordatorio de lo que significa la libertad y el tomar riesgos en el cine. Hay varias películas más pulidas, perfectas y profundas de Wong Kar Wai, pero para mí el encanto de *Fallen Angels* es justamente que no es nada de eso. Disfruto muchísimo de cada momento de esta película "improvisada", pero su final híper romántico en particular: *Only You*, de The Flying Pickets, sobre la secuencia de la pareja en la moto, que acelera por un túnel en Hong Kong hasta salir hacia el cielo. Para mí, esa escena es una de las razones por las que existe el cine.

Rumble Fish, de Francis Ford Coppola.

"Even the most primitive society has an innate respect for the insane".

Cuando me gradué de la universidad, en Los Angeles, me encontré con que un nuevo canal de cable estaba transmitiendo *Rumble Fish* continuamente, todo el día... Cada que arrancaba de nuevo la música de Stewart Copeland con las tomas aceleradas de Tulsa, en blanco y negro, mis amigos y yo nos volvíamos a conectar: la vimos cuatro veces seguidas en un día. Yo ya la había visto de adolescente, y leí la novela varias veces, pero hay momentos en los cuales una obra hace click. Coppola siempre habla de *Rumble Fish* como su película favorita; una película libre, llena de riesgos, en la onda de la nueva ola francesa, pero sobre todo es un gran homenaje a su hermano mayor. Yo conecto mucho con esa relación de hermanos, con este mundo bizarro de las rivalidades y broncas callejeras (es mi sueño algún día hacer una película sobre eso), y me seduce la filosofía escondida en la miseria, la estilización absoluta del blanco y negro con la profundidad de campo más extrema, junto con un diseño sonoro que te introduce en la mente de los personajes. ¡Ah!, y me olvido de lo más importante: el texto de S. E. Hinton es la gloria.

The Wire, de David Simon.

Una pequeña trampa para incluir esta serie de 5 temporadas como si fuera una película.

El mejor retrato que he visto de una sociedad compleja en decadencia a través de la droga, la aduana, la policía, el sistema judicial, el sistema educativo y los medios de comunicación. Hay algo que el tiempo de una historia prolongada permite que no se da en un largometraje, y eso es maravilloso. Cada temporada cambia de enfoque, y cada personaje es más complejo y fascinante mientras la historia continúa. No creo que nadie debería permitirse no haber visto la historia de los niños de la temporada 4, ni privarse de cono-

cer a Omar Little, uno de los personajes más carismáticos y mejor contruidos de la historia del cine (nivel Shakespeare). *"You come at the king, you best not miss"*.

Wasp, de Andrea Arnold.

Compenso mi trampa anterior de la serie con un cortometraje: el primer trabajo de la increíble Andrea Arnold, que nos regala una completa lección de cine en 20 minutos, con el realismo social más potente que yo haya visto retratado, junto a una de las mayores tensiones que he sentido viendo una película. Siempre me ha fascinado cómo está filmada esta historia, el ritmo, la tensión y la humanidad también.

Lost in Translation, de Sofia Coppola.

Sucede algo muy especial con esta historia, ya que la nostalgia de un momento vivido por alguien más te conmueve como si fuera una memoria propia. El guion de Sofia Coppola es preciso y potente porque es real, es un momento de su vida contado con todo el sentimiento del mundo, que va mucho más allá del chisme para explorar el proceso de perderse y encontrarse, en una ciudad foránea y maravillosa. Creo que en una isla quiero tener una comedia romántica sofisticada, que me dé añoranza por un mundo así.

Y si podría llevarme 20, ahí van las 10 siguientes (de contrabando):

Dog Day Afternoon, de Sidney Lumet.

La Grande Bouffe, de Marco Ferreri.

Sans Soleil, de Chris Marker.

Barton Fink, de Joel y Ethan Coen.

Bande à part, de Jean-Luc Godard.

Y tu mamá también, de Alfonso Cuarón.

Vertigo, de Alfred Hitchcock.

Almost Famous, de Cameron Crowe.

Dekalog, de Krzysztof Kieslowski.

Le Locataire, de Roman Polanski.



DESBORDES

El gran movimiento

Por Winiffer Galarza

Los planos descriptivos con que arranca la película de Russo (muy a lo Ozu) transmiten con nitidez el estado material de una ciudad sudamericana como La Paz, su arquitectura extraña, cierta confusión, bullicio y deterioro. Por las calles, la ciudad de eternas protestas populares, se miran a los manifestantes enfrentados con la policía. Magnífica manera del director de crear el ambiente para presentar a su personaje, Elder, un campesino y minero, desocupado, que ha viajado, junto a sus compañeros de trabajo, a la capital boliviana con la intención de reclamar su antiguo trabajo, pero que terminará absorbido por el gran movimiento ciudadano y su ritmo febril, logran encontrar ocupación en un mercado, realizando pequeñas tareas que les permiten sobrevivir. De esta manera el mercado se va a convertir en el hábitat del trío de amigos. Elder será adoptado por Mama Pancha, quien dice haber conocido a su madre, quien lo cuida y le advierte sobre sus excesos con la bebida. Para colmo de males, Elder comienza a sufrir un deterioro en su salud, que pronto le impide seguir trabajando. Mama Pancha pide a Max, conocido curandero de los extramuros de la ciudad, que ayude al paciente.

Con la llegada de Elder a la ciudad, la película comienza a revelar la dura realidad que enfrentan los migrantes en su búsqueda por una vida mejor. Esta nueva experiencia, lejos de cumplir con sus expectativas, significa una existencia cruda y llena de dificultades. Los obstáculos no solo provienen del entorno urbano hostil, sino también de conflictos internos que llevan a los personajes a tomar rumbos inesperados. Kiro Russo ilustra estos cambios a través de diversos recursos narrativos y sensoriales, invitándonos a ponernos en la piel de Elder para sentir, vivir, e incluso, sufrir como él. Uno de los elementos más destacados es el uso del sonido: por un lado, el bullicio abrumador de la ciudad, que transmite caos y tensión y, por otro, la serenidad de los sonidos naturales del campo, donde vive ese extraño y fascinante personaje que es Max, que evocan una paz perdida. Esta mezcla sonora simboliza el contraste

entre los dos mundos que ahora rodean a Elder, reflejando además su crisis ciudadana y el choque entre su pasado rural y su presente urbano.

Más allá de hacer que nos identifiquemos con su protagonista, Russo nos sumerge en el mundo de Elder, permitiéndonos comprender la vida de la sociedad que lo rodea. Desde el primer cambio de escenario, desde un entorno tranquilo a un lugar bullicioso y frenético, hasta las diferencias en las creencias y el dialecto de las personas, la película expone las transformaciones que enfrenta el protagonista. A pesar de que Elder sufre una enfermedad, en lugar de recurrir a un médico convencional como la mayoría de los ciudadanos, opta por la medicina tradicional del curandero Max. Este contraste refleja las profundas diferencias culturales entre el campo y la ciudad. La película también muestra el trato que reciben los migrantes, revelando discriminación y prejuicios.

Varios son los aspectos memorables del filme. Así, el uso de actores naturales que obligó al uso mínimo de diálogos y el incremento de las mostraciones vía planos contemplativos y distantes. Extrañamente fascinante es la manera en que la cámara nos transmite la agitada vida cotidiana del mercado, marcada por el montaje acelerado hacia el final de la película (un homenaje a Vertov), en el que juegan papel fundamental no solo el componente antropológico, sino los productos alimenticios. No menos fascinante es el número musical y bailable que ocurre en el mercado. Pero quien lleva la atención mayor es el extraño Max, solitario, curandero, brujo, místico, quien termina por curar a Elder, casi milagrosamente. Todos estos elementos hacen de *El gran movimiento* un filme marcado por el regreso del naturalismo poético, sutilmente crudo y humano, opuesto radicalmente a la deshumanización del realismo sucio y su fórmula de violencia y planos de sangre.



MOMENTUM

Aquel verano en las islas encantadas

Serie de fotografías por Christian Quintuña





COMIC-CUY

El encuadre artificial

Por Rafael Carrasco

