

EL OTRO CINE

Festival Internacional de Cine Documental
Encuentros Del Otro Cine - EDOC



edoc
23
encuentros del otro cine
festival internacional
de cine documental

El Otro Cine

23.ª EDICIÓN DEL FESTIVAL EDOC

Presentación

- 7. Los sueños de los EDOC - Lisandra I. Rivera Ramírez
 - 9. Revisitar, re-ver, volver a ver - Andrés Dávila
-

La realidad, existe!: el cine de Cao Guimarães

- 13. Archivo personal: otro se escondió allí - Cao Guimarães
 - 16. Entrevista a Cao Guimaraes: Las formas son mis personajes predilectos - Oscar Illingworth
 - 19. Un regalo escondido en la máquina del tiempo - Carla Valencia Dávila
-

Frente a mí una cámara

- 22. De la tragedia a la imagen - Luis Salas
 - 23. Algo brilla en esos ojos - Orisel Castro
 - 24. La cámara como herramienta de resistencia - York Neudel
 - 27. Un ángel repartidor de sueños - María del Pilar Gavilanes
 - 28. Foco: Espacios de revelaciones: Bernhard Hetzenauer - Wil Paucar Calle
-

Comunidades invisibles

- 35. Estancia o estar cerca de la vida - María Auxiliadora Balladares
 - 36. Malqueridas: un relato colectivo en primera persona - Daniela Delgado Viteri
 - 37. Temer a los niños - Manolo Sarmiento
 - 40. Sanar en la montaña mágica - Salvador Izquierdo
 - 42. Avant-Drag!: Arte y Activismo - Jordy Tapia Robles
-

La posibilidad de un mundo

- 46. Yo soy unx de tus Orlandos / Yo soy otrx de tus Orlandos - Carolina Velasco
 - 48. La pampa, los ombúes, la historia, la amistad - Melina Wazhima Monné
 - 50. Nota acerca del guión - proyecto *Mixtape La Pampa* - Andrés Di Tella
 - 51. Todo era bosque - Diana Prada Rojas
 - 54. Por las calles, entre las horrosas ruinas - Jéssica zambrano alvarado
 - 55. El fuego endentro - José Peña Loyola
 - 56. La preservación del fuego - Laura Dávila Argoty
 - 58. Foco: Hacer nuestras las imágenes / Entrevista con Daniela Delgado Viteri - Andrés Dávila
-

La imagen como desafío: el cine de Kamal Aljafari

64. Retrospectiva Kamal Aljafari: Por un cine y una Palestina libre - Libertad Gills

con la colaboración de Luz Arana

66. **Recollection** - Kamal Aljafari

69. La fuerza de un archivo tocado por la muerte - Angie Clara Farfán

La memoria en el presente: la obra de Pocho Álvarez W.

72. La memoria en el presente: la obra de Pocho Álvarez W. - Paúl Narváez

74. Voces que habitan una cárcel de mujeres en Ecuador - Priscilla Aguirre Martínez

¿Cómo nos ven, cómo nos vemos?

78. Amor y abismos. Sobre la programación de la sección *¿Cómo nos ven, cómo nos vemos?* - Daniel Nehm

80. Estallando en sensaciones - Raquel Schefer

82. Entrevista a Alexandra Cuesta: La vida interior del paisaje - Andrés Dávila

85. La paradoja del lugar mejor - Alejandra Carvajal

86. Entrevista a Joe Houlberg: *Ozogoche*, el anhelo perpetuo - Isabel Carrasco

90. Herborizar, recordar, nombrar - Andrés Dávila

92. En memoria de Gaba Enomenga - Manolo Sarmiento

94. Waorani: autorepresentación, reciprocidad y empoderamiento - Nataly Maldonado

95. Pikenanis: abuelos y abuelas Waorani, creadores de su propia historia - Luisana Carcelén

96. ¿Qué valor tiene una imagen? - York Neudel

99. El dolor y las ganas de vivir de Jaime Chiriboga - Ma. Eugenia Rojas Carpio

EDOC 2024

101. Programación

109. Equipo El Otro Cine

110. Equipo 23EDOC

Los sueños de los EDOC

Al finalizar cada edición de los EDOC, siempre nos queda una sensación de vacío y nostalgia. Cada edición es única e irrepetible, y esa certeza se convierte rápidamente en el germen de un nuevo sueño: nuevas películas, audaces propuestas, nuevos invitadxs, nuevas retrospectivas que iluminan el pasado, nuevos encuentros y vivencias. Así, año tras año, el sueño toma forma otra vez.

En esta ocasión, el sueño se materializa en ochenta y cinco películas, entre largometrajes y cortometrajes, que revelan el agitado pulso de nuestra realidad. Las retrospectivas de dos destacados cineastas y artistas visuales, el brasileño Cao Guimarães y el palestino radicado en Alemania, Kamal Aljafari, de alguna manera condensan el programa. Ambos nos traen un cine arriesgado, poético y, aunque por diferentes caminos, muy político.

El resto de la programación está contagiado de esas mismas características. El díptico **Toroboro**, de Manolo Sarmiento, y **Waorani: Defensoras de la Amazonía**, de Luisana Carcelén, nos conducen a reflexionar sobre la representación y la auto-representación de los pueblos indígenas, así como sobre las consecuencias de la apropiación y despojo del extractivismo. **Malqueridas**, de Tana Gilbert, elaborado a partir de los registros de los teléfonos celulares de un grupo de madres privadas de libertad en Chile, y **Una jauría llamada Ernesto**, de Everardo González, quien crea el retrato colectivo de unos jóvenes inmersos en la violencia a partir de un osado registro directo, son ejemplos de la diversidad de formas del programa.

La retrospectiva del director ecuatoriano Pocho Álvarez nos permitirá descubrir a un cineasta que, con perseverancia, se ha dado el trabajo de retratar nuestra historia a lo largo de cuarenta años. Las imágenes de Pocho nos permiten constatar el lento transcurrir del tiempo en nuestra modernidad. Ese tiempo andino, rural y cadencioso es el mismo que está presente en **Ozogoche**, de Joe Houlberg, y **Manu, un álbum visual**, de Alexandra Cuesta, dos películas que tuvieron su estreno mundial en IDFA 2023 y que nos llevan a expresar el genuino orgullo que sentimos por las carreras de tantos cineastas que se formaron en los EDOC y que hoy logran llevar al mundo su mirada y su voz.

El sueño de los EDOC es también un compromiso con las nuevas generaciones, quienes escribirán la compleja historia que hoy

vivimos. Pensando en ellas, hemos creado espacios como la **RED EDOC**, que ofrece asesoramiento gratuito a proyectos nacionales de no-ficción, y los Jurados Jóvenes y de Estudiantes de Cine que iniciamos el año pasado. Nuevas voces que buscan entender quiénes son y dónde encajan en el mundo utilizando las herramientas del cine documental.

El escritor boricua Eduardo Lalo dijo que “la literatura no produce una verdad, sino una relación posible con las posibilidades de la lengua.” De manera similar, nuestra aspiración es que las películas de esta edición, más que una verdad, generen *una relación y conexión profunda con las posibilidades de significación que ofrecen las imágenes*.

Con el estreno de 85 películas, son muchas las posibilidades que se abren. Así, el sueño de esta 23ª edición del EDOC se hace realidad.

LISANDRA I. RIVERA RAMÍREZ

DIRECTORA 23ª EDICIÓN DE LOS EDOC

Revisitar, re-ver, volver a ver

Un grupo muy diverso de escritorxs que, de modo desinteresado, aceptaron nuestra invitación nos entrega en esta revista una primera aproximación a la esmerada propuesta curatorial que han hecho lxs programadorxs de la 23ª edición del festival EDOC.

Al invitarlxs y sugerirles los temas y las películas, imaginamos la comunidad que configurarían, un poco como se anticipan las conversaciones que compartirán lxs invitadxs en una fiesta. Cada unx, ha traído consigo sus emociones y experiencias para comentar estas imágenes, que a su vez, nacen de emociones y vivencias particulares. Y, como en la fiesta, todo cobrará sentido cuando la revista esté en las manos de sus lectorxs, antes o después de mirar las películas. O incluso, si nunca llegan a verlas, cuando lean estos testimonios que, al evocarlas, las subliman o las convierten en un sueño.

Carla Valencia y Oscar Illingworth se ocupan de la obra de **Cao Guimarães**, mientras que Libertad Gills y Angie Clara Farfán escriben sobre la obra del cineasta palestino **Kamal Aljafari**. Tanto Cao como Kamal son objeto de una retrospectiva en el festival. En ambos casos, presentamos también textos de los mismos cineastas: un texto personal sobre su forma de trabajar, en el caso de Cao, y los créditos finales de su película **Recollection**, en el caso de Kamal (que, en realidad, son la meditativa enumeración de lxs personajes del film). Además, presentamos un texto escrito por Andrés Di Tella sobre el guion de su más reciente película, **Mixtape La Pampa**.

Entre otrxs autorxs, lxs lectorxs encontrarán textos de la poeta María Auxiliadora Balladares, que reseña el filme colombiano **Estancia**, del escritor Salvador Izquierdo, que reseña un film georgiano que toma prestado su título al Premio Nobel Thomas Mann, **Magic Mountain**; y la académica e investigadora, Raquel Schefer, cuyo artículo aborda la obra de Alexandra Cuesta, **Manu, un álbum visual**.

Paúl Narváez, cineasta y ex-director de la Cinemateca Nacional, aborda la extensa obra del cineasta ecuatoriano **Pocho Álvarez W**, a quien los EDOC también dedican una retrospectiva. Otrxs autores son veteranxs colaboradorxs de EL OTRO CINE, como Orisel Castro y York Neudel, cineastas-docentes o investigadoras, como Priscila

Aguirre Martínez, María del Pilar Gavilanes o Melina Washima Monné, y otrxs, finalmente, son autorxs que escriben por primera vez o comenzaron a escribir hace poco en nuestras páginas y cuya mirada celebramos, Carolina Velasco, Laura Dávila Argoty, Alejandra Carvajal, Jordy Tapia Robles, Nataly Maldonado, Wil Paucar Calle, Diana Prada Rojas y Luis Salas.

En total, son una treintena de escritorxs que participan en esta publicación. Cada uno de sus textos plantea una lectura personal y atenta del programa de este año, y en conjunto ofrecen una amplia panorámica de las diversas temáticas, formas y acercamientos de la práctica documental contemporánea. Mantenemos de este modo viva la vertiente de escritura que los EDOC abrieron hace veintitrés años.

Que la conversación de esta fiesta sea intensa y suscitadora.

ANDRÉS DÁVILA
EDITOR GENERAL
EL OTRO CINE

La realidad, ¡existe!



El cine de Cao Guimarães





ARCHIVO PERSONAL - CAO GUIMARÃES

Archivo personal: otro se escondió allí

Soy una persona de imágenes. Fue a través del cine como aprendí a ver el mundo en los años 80, o mejor dicho, me di cuenta de que había nuevas formas de ver el mundo. Los grandes cineastas que inventaron los nuevos cines que irrumpieron en todo el mundo en la década de 1960 — la nouvelle vague, el cinema novo brasileño, el nuevo cine alemán, Tarkovsky, Pasolini, Antonioni y muchos otros— fueron los responsables de abrir mi percepción del mundo. Ir al cine era una especie de ritual y de comunión. El cine era mi templo y mi peregrinación. Había algo sagrado en nuestra relación con las imágenes. También recuerdo la primera vez que vi la formación de una imagen cuando aún era un niño. En la atmósfera mágica del laboratorio fotográfico de mi abuelo, vi cómo aquel papel blanco sumergido en productos químicos se transformaba lentamente en una imagen en blanco y negro. Aquel acontecimiento tuvo en mí un impacto que osciló entre lo sobrenatural y lo místico. Aún vivíamos en un mundo analógico. Desde entonces no he dejado de producir imágenes, en casi todos los formatos disponibles en las últimas cuatro décadas. Lo que significa que he acumulado un inmenso archivo de imágenes.

Durante muchos años viajé por el mundo con una cámara al hombro. Tanto yo como mis ojos ansiábamos « engullir » el mundo. Siempre me fascinó la alteridad, lo que era diferente de mí, de mi cultura, de mi país. Realicé varias películas y trabajos fotográficos basados en este choque entre el yo y el otro. A medida que fui creciendo, mi deseo de viajar disminuyó y con él mi necesidad de transformar el mundo en imágenes. Lo atribuyo a dos factores. En primer lugar, mi relación con las imágenes (y creo que la de la mayoría de la gente) se desacralizó. El asombro de la mirada de aquel niño ante la aparición de una imagen en el laboratorio de su abuelo ya no existe, se ha almacenado en una especie de limbo de la memoria sensorial. La producción de imágenes se ha banalizado, su fisicidad y su misterio son casi inexistentes. Hoy en día, sólo se tarda unos segundos en producir y publicar una imagen.

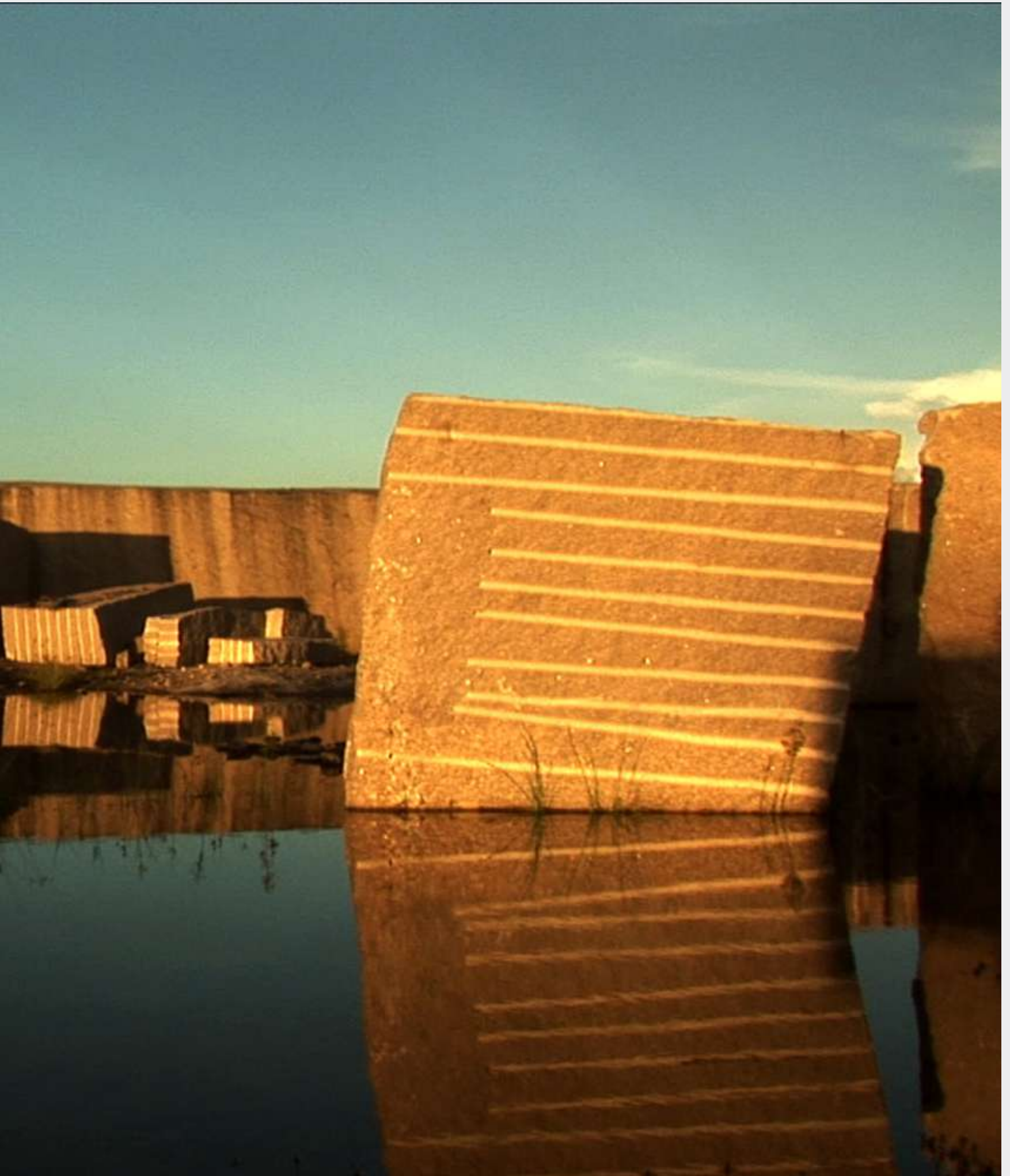
Otra cosa importante sucedió con los años: la alteridad se desplazó de lo que estaba fuera de mí a mí mismo. Empecé a sospechar que ese niño o ese joven espectador de cine no era yo, era otro yo. Esto me hizo dirigir mi atención y curiosidad hacia mis archivos, donde se escondía otro yo. Ahora lo que me interesaba eran las sobras, los restos y las huellas. Muchas de las imágenes que había dejado de lado en su momento eran las que ahora me interesaban. Cambiamos con el tiempo y el tiempo es el material que el cine (y la vida) esculpe.

Por eso decidí hacer una película con mi archivo personal. Y entre los diversos temas que aparecieron al ver estas imágenes, elegí el tema de la amistad. Para mí, la amistad siempre ha sido el ejercicio por excelencia de la alteridad, y la amistad es también, como el cine, una escultura en el tiempo.

CAO GUIMARÃES



ANDARILHO - CAO GUIMARÃES



Las formas son mis personajes predilectos

Entrevista a Cao Guimarães

OSCAR ILLINGWORTH

Me encontré con la obra de Cao Guimarães hace relativamente poco y vi sus películas como quien bebe cerveza ansiosamente después de un día de mucho calor. Este encuentro con Cao apareció por casualidad en mi camino en julio de este año, conversamos por zoom sobre las relaciones digitales, las formas y el azar.

***Amistad* es una película que abraza otras películas. Es una conversación con tus colegas y amigos, incluso con el Cao del pasado. ¿De dónde nace esta idea de diálogo en el tiempo?**

Antes que nada, esta película es un homenaje a mis amigos, o sobre la idea de amistad en general, que es importante para mí y para mi obra. Yo creo que hacer cine o hacer arte tiene que ver con esto, ¿no? La otredad o la alteridad. Quería hacer algo con material de archivo, porque siempre filmé mucho en eventos domésticos y tengo algunos amigos muy interesantes. He ido acumulando muchos eventos a lo largo de la vida. Empecé a filmar en los años 90 y desde entonces muchas cosas cambiaron. Cambió la materialidad y la plasticidad de las imágenes y los sonidos, las formas de interacción entre amigos. Durante la pandemia me quedé aislado y fue el momento apropiado para hacer una inmersión en este material.

Estaba lejos de mis amigos y empezamos a intercambiar en fiestas virtuales. Yo fui grabando esas cosas. Era complicado llegar a una estructura narrativa, por eso tardé cinco años montando esa película. Nada de lo que había filmado fue filmado para hacer una película. Entonces, ¿cómo asociar unas imágenes con otras?

Estas películas de orden intimista me invitan a escribir. Creo que es muy importante poner la voz, como en mi película ***Otto***. Fui creando varios fragmentos, pero la estructura vino con la pandemia y con la idea de una distinción entre las formas de amistad en el mundo analógico y el virtual. Antes, el azar estaba más presente en las relaciones entre personas; tal vez había una relación orgánica a través de los sentidos. Es diferente a cuando uno se relaciona a través de una pantalla, los sentidos se quedan atrapados. En la película uno puede sentir el camino de la plasticidad de las imágenes y del sonido a través del tiempo.

En toda tu obra está presente ese trabajo de libre asociación de imágenes y sonidos.

A pesar de ser fotógrafo de nacimiento, el montaje es el momento más importante de hacer una película, es cuando escribo. Me interesa mucho la asociación de elementos y todas sus posibilidades. Soy un montador intuitivo, más que racional. No tengo guion, me gusta mucho el azar. Me interesa la aproximación del arte hacia la vida. Como hacer un viaje a un país desconocido y caminar a la deriva, hago películas de esa forma.

Primero me impregno del asunto y me lanzo a la realidad a ver qué pasa. Luego, en el montaje, se ordena el caos. Sin embargo, el último paso del proceso es para mí el más precioso, que es cuando el espectador ve la película y se crea una nueva película en su interior, nuevas asociaciones. A diferencia de la ciencia, el resultado no es siempre el mismo.

Cuando te lanzas hacia la realidad, además de los ojos y los oídos, ¿qué otros sentidos te interesan?

Todos son necesarios, depende de la película. Por ejemplo, aún puedo recordar el olor del café del ermitaño en *A Alma do Osso*. Hice un trabajo al final de los 90s, un libro que se llama *Historias de Nao Ver (Historias de No Ver)*. Invité a personas a que me secuestraran con los ojos vendados y a través de los otros sentidos registré fotografías ciegas en 35mm del proceso. El libro son las imágenes ciegas y el texto de la experiencia. Quería percibir el mundo con otros sentidos.

La visión es un sentido jerárquico, deja a los demás sentidos en un segundo plano. Algunos de mis cortometrajes están muy relacionados con la potencialidad que tiene el audiovisual de relacionarse con los otros sentidos, cuando la imagen te da ganas de oler o tocar. El cine que hago trabaja la potencialidad de dialogar con otros sentidos.

En tu obra encuentro una fuerte relación con la lluvia o con el agua en movimiento. ¿Cuál es la relación de tu obra con los fenómenos meteorológicos?

Es cierto, el agua está presente en casi todas mis películas. Me encanta el agua, lo que más me gusta es estar debajo de una *cachoeira* (cascada). Para un ser de la imagen como yo, es increíble ver el agua en sus diversas formas de manifestación. La luz sobre el agua refleja el mundo y es una pintura en movimiento. En varias películas hay estos momentos. El agua tiene una cualidad sonora increíble, es una percusión fantástica.

Hay otros fenómenos de la naturaleza en mis películas. El viento es el gran escultor del mundo, es un escultor en movimiento.

Hay algo de la contemplación que hemos perdido. A veces miro el viento que genera un ballet con las hojas en el suelo, y es tan expresivo como una ópera. Yo le llamo el microdrama de las formas, que exploro mucho en mis piezas cortas: *Concerto para Clorofila o Sopro*. Para mí, todas ellas son mis personajes predilectos.

¿Cómo te aproximas al formato corto en tu obra?

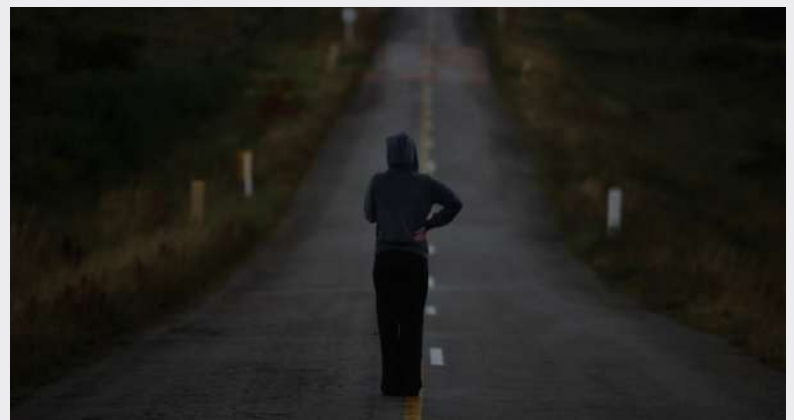
Estas piezas son para museos o galerías. Ahí se adjunta otro elemento: el espacio. Son piezas proyectadas en loop, entonces no hay inicio ni final. Se puede atravesar la obra y quedarse dormido ahí dentro. Son obras con otra plasticidad. Trabajo de forma solitaria y cuando viajo la realidad me muestra cosas y yo me detengo a mirar. Trabajo la plástica y la síntesis.

Si *Otto* y *Amistad* son películas intimistas, *Espera*, *Acidente* y *A Alma do Osso* son películas de aproximación. ¿Cómo te acercas a estas películas?

Si uno imagina la realidad como la superficie de un lago, yo utilizo la realidad como materia prima. Uno puede quedarse en el barranco mirando el lago con una actitud contemplativa, ahí hay obras como *Da Janela do Meu Quarto*. Si lanzas una piedra al lago y esta piedra es un concepto que va a desorganizar la superficie del lago, hay obras como *Acidente*, hecha a partir de nombres de ciudades de un poema inventado. No hay guion, solo un concepto que posibilita el azar. Otra forma sería uno lanzarse al lago. Son trabajos más inmersivos, como vivir con un ermitaño 15 días a ver qué pasa, como en *A Alma do Osso*.



SOPRO - CAO GUIMARÃES



OTTO - CAO GUIMARÃES



Un regalo escondido en la máquina del tiempo

Hay películas que cambian nuestra manera de ver y pensar el cine. Me encontré por primera vez con la obra de Cao Guimarães hace dieciocho años, en la quinta edición de los EDOC. Proyectaban su segundo largometraje, *El alma del hueso* (2004), en donde retrata a Dominginhos da Pedra, un ermitaño delgado y meticuloso que vivía entre las rocas de una montaña. En un momento, el ermitaño desciende a buscar agua y, de pronto, una burbuja creada por el movimiento del río me sumergió lentamente en texturas y sonidos hipnóticos para luego, unos minutos más tarde, desembocar nuevamente en el personaje que miraba fijamente el río. Mi sensación fue la de haber entrado en ese hombre, en su cuerpo y en su mirada.

Dieciocho años más tarde, en la última película del director, *Amistad* (2023), redescubro una imagen acuática de ese momento, ahora jugando en otro contexto. *Amistad* es como un regalo que ha sido guardado en la máquina del tiempo para ser abierto años más tarde, en soledad, en la sala de montaje. Es el reencuentro del director con materiales de archivo de los más diversos formatos: desde una pantalla de zoom grabada en la computadora, hasta la cinta del cassette de una máquina contestadora en los años 80.

Esas imágenes agrietadas dejan pasar la luz del pasado; la memoria tiene movimiento y, a medida que el director va recordando y editando, se genera un desplazamiento, la traslación a una nueva mirada que se conjuga con la imaginación, una suerte de *palimpsesto*: “un manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior, en el que se ha borrado el texto primitivo para dar lugar a uno nuevo”. Como lo haría un artesano que va tallando una pieza, el director, que en este caso es también el montajis-

ta, construye una película circular que tiene como punto de partida un viaje, un movimiento en el espacio y en el tiempo, una mudanza. El montaje de *Amistad* es un gesto libre, con momentos fragmentarios que no buscan una linealidad. El material fílmico está impregnado por los rastros del otro, y cada imagen revela el encuentro, el intercambio y el reflejo, como escribió Eric Pauwels: “El cine es lo que pasa entre las imágenes”.

Hay un momento en que Cao Guimarães dice: “*Me gusta la gratuidad de los gestos, la falta de porqués (...)*” y en ello resume la libertad, primero la de la amistad y luego la de esta película, que se completa y se complementa con un trabajo sonoro sorprendentemente expresivo. En un fragmento de la película que empieza con risas explosivas y espontáneas, el espectador se contagia y sonríe. Poco a poco, se filtra una sonoridad profunda que nos lleva hacia un momento misterioso, inquietante y terrorífico. Como si con el movimiento de la cámara, que panea bruscamente, hubiese pasado volando un pájaro entre la gente, como una bandada después de un disparo. El diseño musical y sonoro fue realizado por la dupla experimental O Grivo, conformada por los compositores Nelson Soares y Marcos Moreira, amigos del director, con quienes ha trabajado también la banda sonora de todas sus películas anteriores.

Amistad es una deriva conectada por la intuición y el sentir, es una carta de amor abierta porque “amar y hacer cine se parecen mucho”. El director, en esa urgencia de rescatar lo que podría extinguirse, revela también la presencia de la muerte, porque los archivos siempre la contienen. Esta película nos recuerda que el cine puede ser libre y que las imágenes nos sobreviven.

**AMIZADE
/AMISTAD**

-
Cao Guimarães
Brasil
2023
85'

CARLA VALENCIA DÁVILA



Frente a mí, una cámara



De la tragedia a la imagen

AFTER THE
SNOWMELT
/ DESPUÉS
DEL DESHIELO

-
Yi-shan Lo
Taiwan, Japón
2024
110'

No hay una única experiencia de la muerte. Si la vida es esa materia informe que, mal que bien, moldeamos en la medida de nuestras posibilidades, su clausura material tampoco está exenta de interpretaciones. *After the Snowmelt* (*Después del deshielo*, 2023) es el retrato de dos jóvenes ante lo que tal vez sea su primera gran pérdida, su primer duelo. La directora, Yi-shan Lo, va tras la historia de sus dos mejores amigos, Yueh y Chun, montañistas, aventureros, enamorados, quienes quedaron atrapados por 47 días en las montañas de Nepal y juraron, por si sobrevivían, contar su historia. Esa tarea recayó en Yueh, ya que Chun murió 3 días antes de que los rescataran. Buena parte de los esfuerzos del filme giran en torno a esto, ya que Yueh se resiste a cumplir su promesa. Muerto su compañero, disuelto el compromiso. Puede que sea por pena, por pudor, o por una concepción de la vida radicalmente afincada en el presente, pero Yueh parece un obstáculo difícil de sortear para Yi-shan, quien lleva hasta el límite la disyuntiva ética de hasta cuándo grabar.

¿Está Yi-shan contando una historia que no le pertenece? ¿Cuántas escenas Yueh le pidió dejar de filmar durante el rodaje? ¿Quién tiene más derechos sobre la historia de Chun: la memoria taciturna de Yueh, el proyecto artístico y terapéutico de Yi-shan? ¿O, tal vez, es una historia que ya está contada en los premonitorios textos de Chun que sobrevivieron a la tragedia? Estas tres lógicas en conflicto le imprimen al documental ritmos y tonos diversos, que van desde el recuerdo íntimo de las travesuras escolares compartidas hasta las imágenes más despojadas de Yi-shan entrando en la cueva donde estuvieron sus amigos. La tensión entre Yueh y Yi-shan es hermenéutica, ya que cada uno tiene su lectura de los textos que dejó Chun.

Yi-shan necesita recorrerlos para así darle forma a ese trance que ella misma ha referido como un viaje que va del trauma a la reconciliación. Yueh, por su parte, vive las vicisitudes del testigo del horror. En su lugar de testigo de la muerte en primera persona lo atraviesan tanto el mandato —a veces morboso— de contar “lo que realmente pasó” como la incomprensión de los motivos que lo mantienen con vida. Dado lo temerario de la aventura, resulta difícil no pensar también en la culpa. La suma de todas estas fuerzas configura una trama que va forjando su desenlace plano a plano, lejos de una premeditación que le garantice sentido.

El documental explora, entonces, afectos difíciles de poner en palabras, a pesar de abordar dos de los grandes temas de la humanidad: el amor y la muerte. En un recuento general de estas tradiciones, la preferencia es por el tópico del amor de pareja. Es al revés en la película, ya que si los términos del amor entre Yueh y Chun son lo único que vuelve comprensible la desmesura de su expedición en las montañas, nunca se elaboran como tema central. El amor *queer* entre ambos se entiende como un hecho dado, sin duda resultado de una lucha, pero la película no cuenta esa historia. Se instala en la rememoración de ese amor y deja el conflicto pronominal y moral para los entrevistados que se refieren a Chun como a una mujer, o para el espectador que probablemente caiga en la pulsión normativa de asignarle géneros a ese vínculo. Hábilmente, la película escapa a esa discusión reduccionista y normalizadora en un ejercicio real de la libertad de amar.

De manera más visible, las discusiones abordan el tema de la muerte. Es eso de lo que Yueh no quiere hablar, y sobre lo que Yi-shan se interroga a partir de los textos de Chun. La tradición se actualiza porque el vacío de la pérdida es el objeto de la filmación, pero la materialidad de la imagen obliga a capturar eso que la palabra y la arquitectura ocultarían.

Las maneras contemporáneas de tramitar la muerte son las del delegarla o invisibilizarla. Cementerios asépticos y empresariales, en los que las lápidas se reemplazan por árboles, están cercados por muros y adornados de lindas vistas al aeropuerto, negando la muerte en nuestra cotidianidad. De ahí la insistencia de Yi-shan en contar esta historia, llevando al límite la entrevista y poniéndose en riesgo a sí misma. La grabación asume la responsabilidad de llenar los vacíos dejados por Yueh y procesa el duelo en el lugar mismo de la tragedia. Sin catarsis, sin sublimación, la directora nos lleva por los caminos de la pérdida en la época de la imagen y la selfie. La escena final —sin spoilers— es eso: una selfie en donde murió su amigo. *After the Snowmelt*, primer documental de la directora taiwanesa Yi-shan Lo, combina elementos de la novela de formación y de las narrativas de clausura, en su inquietante abordaje del amor y de la muerte.

LUIS SALAS

Algo brilla en esos ojos

La muerte de los otros siempre está rondando en el capitalismo. Ya me había acostumbrado a otro tipo de inercia, en la que todo se descompone lentamente. No hay peligro de morir de eso. No es tan común que te atropellen, que te asalten con una pistola o un cuchillo. No hay terremotos ni un frío mortal. No caen bombas afuera de mi casa. La intemperie es molesta, pero moderada.

Para los migrantes en Europa, hay una realidad alterna. No es la misma lluvia la que cae sobre unos y otros.

Anoche al bajar del tranvía había un hombre inconsciente en el andén. Los paramédicos lo examinaban y un círculo de curiosos crecía alrededor. Pasé por su lado, intentando no mirarlo. Me fui a dormir con la imagen ambigua y desperté cerca del Mediterráneo con una sensación diferente a la del peligro. Sumergí mi cabeza para flotar de espaldas al sol y escuché una respiración ajena, coral, algo que venía del fondo del mar. Tuve que pensar en la muerte alrededor, invisible, cotidiana y latente. Tuve que pensar en *Bajo una lluvia ajena* y su retrato de esos migrantes suspendidos en el tiempo. Rostros fijados en la cinta de video, eternos. Marta Hincapié los filmó hace 20 años para que sus mensajes llegaran como cartas a sus familiares. La fuerza de esos primeros planos suplicantes, perdidos en el correo, perdidos en un hueco de tiempo, corroídos por un glitch vintage. Milenial, milenario el acto de mirar los pies pinchados en la arena, de coser las palabras escuchadas desde el fondo del mar.

“Quisiera haberlo oído más claramente: una confesión oblicua es siempre una súplica”
James Baldwin

Las videocartas parecen más bien plegarias en distintos idiomas. Son oraciones a algún Dios. Piden que todo esté bien, que todo mejore. Piden perdón y preguntan por el destino. Nos hacen preguntarnos, puestos en el lugar de ese destinatario, Dios o el familiar dejado atrás, por el orden de este planeta, por el estado de las cosas. Nos hacen preguntarnos por las desigualdades, la injusticia y la falta de esperanza. Nos hacen cuestionar nuestro lugar en el mundo, en la cadena alimenticia.

La existencia de esos migrantes parece reducirse al mínimo: un trabajo mecánico y duro para garantizarla. Las videocartas los obligan a poner buena cara, a mostrarse sonrientes y en salud. El fuera de campo es la vida en ese limbo en que esperan el reencuentro o la superación de ese nivel de supervivencia, pero es especialmente ese otro país que ha quedado en suspenso, el país de los afectos al que no pueden volver. A pesar de las lágrimas irrimprimibles, de las carencias, del extrañamiento y de lo absurdo de la realidad áspera y oscura, algo brilla en los ojos de los retratados y en su gesto de enviar fuerza y esperanza. La humanidad parece estar solo ahí, en ese encuadre de la madre joven que no logra articular la frase como quisiera para su abuelo muerto, pero sonríe e intenta improvisar junto a su pequeño que la interrumpe. Parece no estar por fuera de ese instante en que todos ensayan su mejor cara y miran a través del lente con vehemencia, buscando el país que no existe, pero enciende una chispa de sentido en este mundo inerte.

ORISEL CASTRO

BAJO UNA LLUVIA AJENA

-
Marta Hincapié
Colombia, España
2024
84'

La cámara como herramienta de resistencia

AVANT IL N'Y AVAIT RIEN

/AQUÍ ANTES NO HABÍA NADA

-

Yvann Yagchi

Suiza

2023

71'

NO OTHER LAND

/NO HAY OTRA TIERRA

-

Yuval Abraham, Basel Adra,

Hamdan Ballal, Rachel Szor

Palestina, Noruega

2024

96'

Sin imagen no hay memoria. Sin textos no hay recuerdos. Y así, perdemos la noción de quiénes somos y de dónde venimos.

Desde su fundación en 1948, el Estado de Israel ha expropiado archivos, libros o fotos familiares que podrían revelar la presencia palestina en la región con el fin de ocultarlos, borrarlos y exterminarlos sistemáticamente. Toda palabra escrita o imagen capaz de crear una memoria palestina en el área ha sido paulatinamente invisibilizada. La iconoclasia, como gesto de opresión e intento de manifestar una justificación de existencia judía exclusiva en este territorio, ya demuestra su éxito. En unas pocas décadas, ningún historiador tendrá pruebas de que hayan existido palestinos en la región, y ni ellos mismos tendrán memoria de su propio pueblo.

Dos películas presentadas en esta edición del festival EDOC evidencian esta tragedia, la hacen tangible, e interpelan y confrontan a aquellos espectadores que se hayan quedado en silencio hasta ahora. Son un intento más para llamar la atención sobre un tema candente desde hace más de un siglo, resultado de un colonialismo feroz que perdura por el consentimiento y apoyo abierto de países como EE.UU, Alemania o Ecuador.

*En **Avant il n'y avait rien (Aquí antes no había nada, 2023)** el director suizo-palestino Yvann Yagchi quiere contar la historia entre un colono judío y él, quienes solían ser mejores amigos de infancia, pero fracasa ante la imposibilidad de reconciliación. La política los dividió para siempre, y el proyecto que atrajo inversionistas y fondos cinematográficos, se encuentra a punto de quebrar cuando el amigo manda sus abogados con amenazas jurídicas. Pero el director no se rinde y aprovecha estos obstáculos y contratiempos para enriquecer y ampliar su historia personal. Busca las huellas de su familia en Palestina, rastrea las escrituras de su abuelo, ahora en un sótano de una biblioteca como "propiedad abandonada", un eufemismo malicioso después de forzarlos a salir de sus casas en 1947, y devuelve así la memoria a su familia, que hace décadas se había ido perdiendo.*

La ruptura de la amistad con aquel amigo de infancia causa rabia y deseos de venganza, así que creativamente, Yvann Yagchi usa la



NO OTHER LAND - YUVAL ABRAHAM, BASEL ADRA, HAMDAN BALLAL, RACHEL SZOR

subversión como herramienta para denunciar al colono. En las imágenes, raya su rostro hasta que esté legalmente irreconocible, y, a la vez, identificable como un individuo que ataca a pueblos palestinos y ocupa territorios sin derecho.

Un problema similar se vislumbra en otro documental desgarrador hecho por un colectivo de palestinos e israelíes en un estado de *Apartheid* con derechos muy disímiles. En **No Other Land (No hay otra tierra)**, la expulsión de palestinos sigue y se repite dolorosamente en el presente, pero, esta vez, desde la perspectiva de familias mucho más humildes.

No tenemos otra tierra, no tenemos otro lugar, palabras simples, palabras verdaderas expresadas por una madre y habitante de Masafer Yatta, donde su familia vive desde el año 1830. Militares israelíes acaban de destruir su casa. La familia resiste en vano con gritos, llantos, gesticulando con manos vacías. Con sus miradas vacías, los soldados forman parte de un sistema sofisticado de terror: una caravana de vehículos militares, excavadoras y un coche todoterreno entran al territorio palestino y bloquean la entrada de los habitantes a sus casas. Un burócrata frío con el nombre Ilan, el ejecutor principal y cara de la destrucción, sale de su vehículo 4x4, fija un decreto de desalojo debajo de una piedra cerca de la vivienda, que pocos minutos después es destruida con la mayoría de las pertenencias adentro. La caravana sale y deja devastados hogares, vidas y existencias. Todo legalmente impecable, correcto y limpio. Entrar. Bloquear. Decretar. Destruir. Salir. Una maquinaria con movimientos seguros y rutinarios, enseñados por aliados poderosos y puesta en práctica desde hace décadas.

¿Cómo resistir a esas crueldades e injusticias? Tener cámaras y publicar sin cesar estas atrocidades en Instagram y Facebook, crear la atención internacional, reconstruir las viviendas e invitar a organizaciones internacionales y activistas para hacer una película. Así nació **No Other Land**, una colaboración entre Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham y Rachel Szor. Es una obra honesta y hecha desde muy adentro del conflicto. Da finalmente un lugar de enunciación a los habitantes de Masafer Yatta y no oculta tensiones y fisuras dentro del colectivo mismo.

Varias veces la película tematiza que el codirector y protagonista judío, Yuval Abraham, puede salir de la zona del terror para visitar a su madre o limpiarse la sangre y el polvo, mientras el palestino Basel Adra tiene que aguantar represiones nocturnas y esperar que su padre —arbitrariamente arrestado para presionar a su hijo a que deje este proyecto filmico— regrese de la cárcel. Yuval vive a solo treinta minutos del lugar del crimen, tiene coche con una placa amarilla israelí y un documento de identificación. El otro director y protagonista, Basel Adra, no tiene libertad de movimiento y está privado de cualquier derecho humano. Esta película se hizo en un estado de *Apartheid*, en que la mitad de los realizadores vive en circunstancias miserables, peligrosas e injustas bajo una legislatura militar, mientras la otra mitad en el “Sueño Americano”, protegida por leyes civiles y en tierras ocupadas.

En este señalamiento de la desigualdad yace la fuerza del documental. Basel es fuerte, simpático, sonriente y hasta burlón cuando Yuval se queja de las pocas vistas de sus publicaciones en las redes sobre el tema. Son esos momentos humanos que hacen el filme tangible y más vulnerables a los protagonistas. Son admirables por su activismo en una situación tan desesperante y han pagado un precio altísimo. Aunque hayan ganado el premio al Mejor Documental en el Festival de Berlín 2024 y obtenido así la atención anhelada para el pueblo palestino, el colectivo ha sido amenazado de muerte después de su discurso en la ceremonia. Basel y Yuval han sido titulados “antisemitas” por políticos alemanes cínicos solo por pedir públicamente que Alemania deje de mandar más armas a Israel. Demostraron que son documentalistas con un gran corazón, valor y coraje.

El gran logro de su proyecto es que las cámaras se hayan quedado en Masafer Yatta documentando las atrocidades, evidenciando injusticias sin callarse. Cámaras capaces de crear compasión, herramientas de resistencia contra el olvido. Cámaras que pueden caerse por golpes y disparos, pero que siempre serán recogidas del piso. Para que haya imágenes. Para que haya memoria de un pueblo orgulloso que no se rinde jamás.

YORK NEUDEL



Un ángel repartidor de sueños

RECUERDA

-
Melina Terribili
Argentina
2024
109'

En esta película se evidencia desde un inicio la puesta en escena, un hombre dice estar aburrido delante de la cámara, propone levantarse y cerrar una ventana. Este juego entre quienes están delante y detrás de la cámara va a constituir una dialéctica del recuerdo en secuencias filmadas a lo largo de varios años.

El hombre dibuja manos alzadas. En el barrio de Flores, en un mural, estas podrían ser las manos del pueblo argentino acosado por las sombras. También se dibuja un ángel con una canasta de ilusiones, el ser alado reparte sueños entre los habitantes del barrio. Al aire libre, en un gran muro del andén del tren, aparecen también los refutadores de leyendas, personajes aparentemente racionales que roban la posibilidad de soñar.

Recuerda retrata a Carlos Terribili, pintor y muralista argentino (1936 - 2016) y pronto nos percatamos de que se despliega, sobre todo, como el registro de una época.

El film acompaña el acontecer de un proyecto colectivo. Para concebir el mural del barrio, una serie de personajes se encuentran, discuten, comparten bocetos, elaboran la composición, examinan los muros, suben a los andamios.

La historia de este mural está basada en textos de Alejandro Dolina y recuerda además al ángel de *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), película de Fernando Birri basada en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez, referencia importante para quienes laboran en este mural.

La dimensión colectiva permea también los múltiples planos en que se filman fotografías de familia, portadas de discos, afiches

de películas que agitan recuerdos en quien mira; estos se dimensionan también con la música que interviene en la banda sonora.

Se evocan además personajes históricos, en una visita a Vallegrande en Bolivia se muestra el emplazamiento de una fosa común y la lavandería donde exhibieron el cadáver del Che Guevara.

La película recoge momentos del hacer de Carlos Terribili, entendemos su compromiso. Recuerda se puede percibir como un homenaje de la cineasta a su padre y también como el registro de las huellas de una época.

Escuchamos el ruido de las ruedas del tren sobre los rieles. Ha pasado el tiempo. En la penumbra, se ilumina al pintor acostado en su lecho. Llueve.

Mientras percibimos fragmentos de las imágenes del mural, una voz en *off* cuenta nuevamente la historia del ángel repartidor de sueños. Los habitantes caminan por el andén. Los trabajadores taladran el muro.

La casa, el cotidiano, abrir una ventana, subir una escalera, recibir una visita, las plantas crecen, los pájaros anidan, con el pasar del tiempo se eclipsa progresivamente el mundo exterior.

Una pequeña tortuga flota en un estanque del patio, como el hombre lento que ha envejecido, y sigue ahí. La cámara lo acompaña con ternura.

MARÍA DEL PILAR GAVILANES

Espacios de revelaciones: Bernhard Hetzenauer

Sobre la construcción de la memoria: apuntes sobre cuatro cortometrajes

THOSE NEXT TO US
/ELLOS A NUESTRO LADO

-
B. Hetzenauer
2023
30'

LA SOMBRA DE UN DIOS

-
B. Hetzenauer
2017
20'

THEY WANTED TO BE LOVED
/QUERÍAN SER AMADOS

-
B. Hetzenauer
2002
14'

EL LUNAR EN SU ESPALDA

-
B. Hetzenauer, Pía Ilonka Schenk Jensen
2019
11'

Tuve la oportunidad de dialogar con Bernhard Hetzenauer, cineasta radicado en México y Austria, sobre cuatro de sus cortometrajes *Those Next to Us* (2023), *El lunar en su espalda* (2019), *La sombra de un dios* (2017), *Ellos querían ser amados* (2022). Los tres primeros responden a una trilogía que evade la representación gráfica de hechos marcados por la violencia sistemática, judicial y política en México y el último, si bien no sigue la misma lógica narrativa, comparte características formales con los anteriores.

A continuación, se entrelazan varias reflexiones sobre el cine de Bernhard y comentarios del director sobre su práctica artística.

El rostro de un hombre mira fijamente a cámara en silencio. Una voz en *off* se presenta: *Mi nombre es Chon, mi primo se hizo dios*. Chon pertenece a la comunidad wixárika y narra cómo su primo Faustino se proclamó líder espiritual y asesinó a varios miembros de su comunidad en La Mora. En los primeros minutos de *La sombra de un dios*, planos de montañas con una vasta vegetación se yuxtaponen con retratos de casas y rostros.

La idea de los rostros me parece muy poderosa; en un plano de una cara en silencio, el tiempo da una sensación como si una fachada se cayera, y se puede ver la vida que ha vivido la persona. Eso, conjunto a la mirada, son herramientas que transmiten un silencio muy pesado en la comunidad; no se habla de eso entre ellos, por eso se me hizo coherente mantener ese silencio en lo visual.

El documental maneja un ritmo pausado; los planos generales fijos ilustran el espacio donde ocurrió el hecho. La narración se estructura desde la voz de Chon, nos sitúa en sus recuerdos y nos invita a habitar su mente. Sucede de forma similar en *El lunar en su espalda*, ahí la voz de Consuelo



LA SOMBRA DE UN DIOS - B. HETZENAUER

cuenta el feminicidio de su hija y la negligencia judicial frente al asesinato. Las imágenes en macro de lo que parecería ser cabello y piel acompañan a su voz.

El uso de planos macro fue porque sabíamos que es imposible encontrar imágenes para el dolor que una madre puede sentir al perder a sus hijos; es inimaginable. La vista se pierde metafóricamente porque ese dolor lo disuelve todo: Entonces en estos planos macro ves texturas fuera de foco. Además, la piel es también una frontera de la integridad del cuerpo; si se traspasa se la agrede, hay violencia.

Imposible no pensar en las similitudes formales con los documentales de Tatiana Huezo (*Tempestad*, 2016 / *El lugar más pequeño*, 2011). Donde las imágenes suministradas por las palabras y el registro visual, generan en el espectador una imagen mental que evita la banalización que puede suceder cuando se representa un hecho violento.

La exotización y el espectáculo de la violencia en los medios es una mirada que se evade en el cine de Bernhard. En ***Those Next to Us*** (última película de la trilogía), la cámara se sitúa en grandes avenidas llenas de camiones en la frontera entre México y Estados Unidos. Los planos fijos se acompañan de la voz de Germán narrando las condiciones inhumanas de su viaje hacia Estados Unidos, para luego ser deportado.

Con Germán nos sentamos en una sesión de tres o cuatro horas a identificar por google maps en qué lugares exactamente había estado, en que pueblo, en qué casa, en que calle, el punto del río donde cruzó. Cuando pude ir a Texas, yo sabía a qué lugares ir, y la dirección exacta de los sitios donde iba a filmar. Tratamos que el ritmo no sea dinámico en cortes, para no abusar de la historia de Germán y no presentarlo como entretenimiento.

La trilogía atraviesa una capa social importante. Creo que tiene una importancia vital que las personas que hayan vivido estos procesos sean las que se abren a nosotros como espectadores y que podamos escuchar su voz. También que el material filmico es una imagen



THOSE NEXT TO US /ELLOS A NUESTRO LADO - B. HETZENAUER

espejo de la memoria, de manera simbólica, pero también genera una resonancia con el acercamiento formal al cine: ¿Qué filmar? ¿Qué encuadrar?

En ***Querían ser amados*** el acercamiento estético a las imágenes se mantiene; la cámara habita espacios vacíos, pero la voz hablada se ve reemplazada por intertítulos y un narrador ausente. Los intertítulos funcionan como el pegamento que une los planos, mientras se va narrando un viaje perdido de dos amantes.

...no fue una decisión consciente no usar voz en off; la película iba a ser un diario cotidiano de dos personas. Luego nos peleamos y ya no se pudo hacer. La película iba a hablar del presente y terminó hablando de un presente perdido. El texto lo escribí ficcionando varias cosas; no todo es cronológico. Intenté no ser demasiado específico y dejar espacio a una interpretación poética. Siento que la película es más un poema audiovisual que un documental.

Filmé con película vencida, el material salió bastante mal, muy oscuro y granoso. Creo que fue una decisión usar el material vencido porque la memoria también es así, la memoria se va, y va cambiando los hechos, los lugares, las personas se mezclan. Usar el material vencido es una analogía a la memoria en sí, cómo va cambiando con el tiempo.

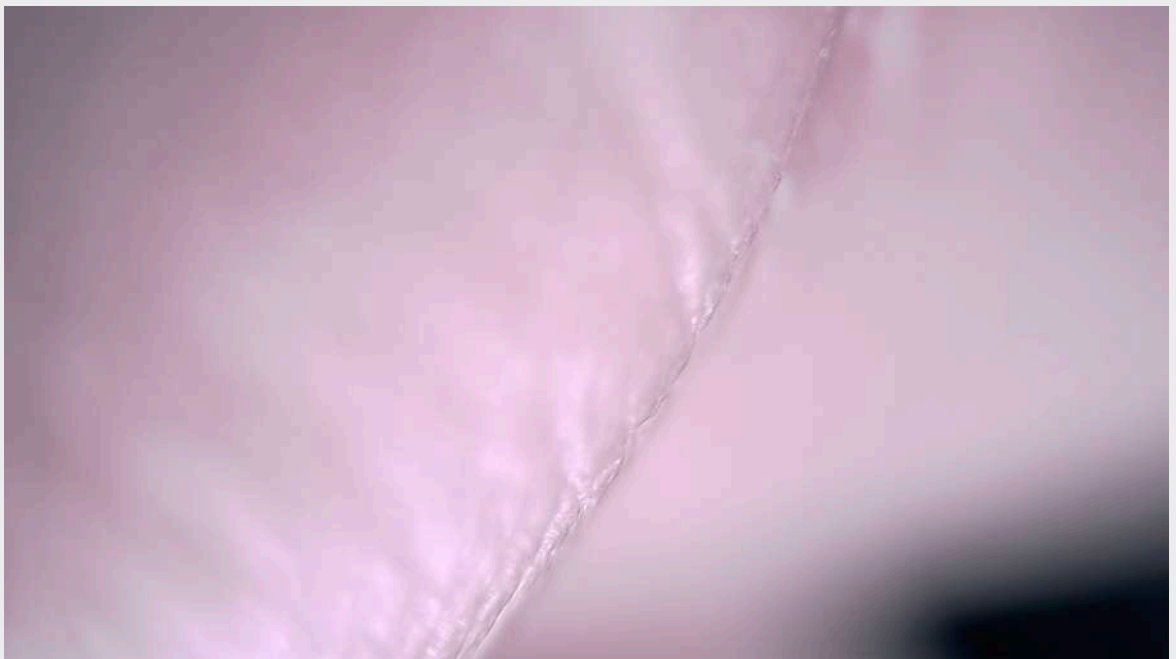
Me gusta la leve incertidumbre, una especie de azar, de no poder controlar todo. En el proceso químico hay algo que puede pasar, que se raye la película, se meta polvo, un pelo. Estos errores creo que tienen que ver más con cómo uno recuerda las cosas.

La forma estética en el trabajo de Bernhard se distancia de la producción de imágenes en serie, inmediatas, desechables y encuentra una posibilidad de habitar el cine desde la pausa, dándole importancia y tiempo a la construcción de la memoria en un contexto donde la volatilidad de la información y la sobreproducción de imágenes reduce a datos fugaces las historias que se tejen en un plano colectivo y personal.

WIL PAUCAR CALLE



THEY WANTED TO BE LOVED - B. HETZENAUER



EL LUNAR EN SU ESPALDA - B. HETZENAUER



Comunidades Invisibles





Estancia o estar cerca de la vida

Decidir filmar casi enteramente una película documental con cámara fija es algo a lo que hay que prestar atención. En *Estancia* (2024), del director colombiano Andrés Carmona Rivera, se retrata la vida de una comunidad de hombres entre la edad madura y la vejez, en una casa en la que rentan habitaciones y que es, seguramente para la mayoría de ellos, el lugar en el que esperan o recibirán a la muerte. La cámara quieta produce al menos dos efectos: el primero, la posibilidad de observar el universo de las pertenencias de cada uno de los retratados con detenimiento, casi con curiosidad de *voyeur*, así como los detalles de sus cuerpos, de sus pieles, de sus gestos. Mirar por periodos de tiempo prolongados todos esos objetos termina por activar los otros sentidos: casi se podría decir que uno puede tocar las colchas de la cama de Álvaro u oler los perfumes de Guillermo. Se trata, por lo tanto, de un efecto que activa en el cuerpo una memoria compartida socialmente. El segundo, ver la movilidad de los cuerpos de los habitantes de la casa. Ante la cámara fija, esos cuerpos entran y salen de cuadro, pero en realidad se mueven muy poco. Son cuerpos lentos, graves, que necesitan descanso. A esa pasividad o lentitud se contraponen un habla impetuosa, un habla que se apropia de la memoria, que hace refulgir el pasado, que lo vuelve gozoso o, al menos, la fuente innegable de la experiencia.

Se establece una suerte de continuo entre los habitantes de la casa y sus cuartos. Lo que poseen, lo que acumulan, su orden o desorden, la iluminación, su ropa, sus fotos, sus camas. Hay cuerpos que se perciben como más cercanos a la muerte. Se podría suponer que se trata de cuerpos envejecidos y deteriorados a tal punto que el único futuro posible para ellos es dejar este plano de la existencia. Ese es quizás el caso de Álvaro, que está conectado siempre a un tanque de oxígeno y cuya habitación revela una compulsión por acumular; sin embargo, cuando se lo oye hablar, se entiende que su cercanía con la muerte no es de la vejez, sino de siempre. Se trata quizás de una conciencia de "ser para la muerte" lo que hace que se piense en él como aquel capaz de ideas profundas, de pensamientos excéntricos, y por lo tanto atraiga magnéticamente la mirada de los otros. Así como no se puede dejar de observar el desastre de su cuarto desordenado, a él tampoco se le puede dejar de mirar; que la atención de uno de sus compañeros de estancia esté volcada sobre él y se dé una suerte de enamoramiento o una economía sensual de una potencia o perseverancia, se opone a esa idea de cuerpos vencidos, de seres apenas acoplados con la vida.

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

ESTANCIA

-

Andrés Carmona Rivera

Colombia

2024

85'



Malqueridas: un relato colectivo en primera persona

En una entrevista publicada en Bitácora de Cine en 2024, Tana Gilbert, directora de *Malqueridas* (2013), relata cómo, hace siete años, mientras navegaba por Facebook, el algoritmo de la plataforma le mostró el perfil de una mujer privada de libertad llamada Cristal. Cristal tenía apenas 18 años y un recién nacido. Tana quedó profundamente conmovida por una foto en la que Cristal besaba a su hijo bajo una tenue luz, lo que la inspiró de inmediato a convertir esa imagen en una película. De hecho, es la imagen que da inicio a *Malqueridas*.

En 2017, Tana Gilbert tuvo su primer encuentro con Karina Sánchez, quien estaba recluida en el Centro Penitenciario Femenino de Santiago. Tana había comenzado a estrechar lazos con varias de las mujeres que participaban en los talleres que organizaba en el Centro. Así surgió el proyecto, gracias a la colaboración de mujeres privadas de libertad que también eran madres y que compartieron con Tana imágenes personales capturadas con sus propios teléfonos celulares.

Son estas imágenes las que dan forma a la película, acompañadas por un relato en primera persona narrado por Karina Sánchez. Este relato reúne diversas experiencias de mujeres que han vivido la maternidad dentro del Centro Penitenciario.

Es partir de este archivo colectivo de testimonios e imágenes que se construye la película, un relato que explora los vínculos familiares en la sección materno-infantil del Centro Penitenciario. El filme profundiza en los lazos que se forman, las separaciones,

las formas de comunicación y las estrategias que las mujeres desarrollan para enfrentar estas circunstancias en un contexto de privación de libertad.

Se trata de archivos frágiles y pixelados que revelan dificultades de todo tipo. De hecho, son archivos prohibidos; como se enuncia en los primeros segundos de la película: *estas imágenes estaban destinadas a ser confiscadas o perdidas*. Las mujeres privadas de libertad no pueden tener teléfonos celulares en sus celdas, y mucho menos grabar videos con ellos. Sin embargo, estas imágenes prohibidas y censuradas se convirtieron en el único medio no solo para contar sus historias, sino también para comunicarse y mantener el vínculo con sus familias. Así, todas estas imágenes que forman parte de la narrativa, unificada por una sola voz, son en realidad archivos de diferentes voces, cada una con su propio destinatario. Son videos y fotografías capturados para afrontar la separación y el paso del tiempo, mensajes destinados a sus seres queridos. Son cartas de amor, de madres a hijos; un “aquí estoy todavía”, un “recuérdame”. Y en su fragilidad, estas imágenes se erigen como un acto de valentía y resiliencia por parte de esta comunidad de mujeres.

DANIELA DELGADO VITERI

MALQUERIDAS

-

Tana Gilbert
Chile, Alemania
2023
75'

Temer a los niños

UNA JAURÍA

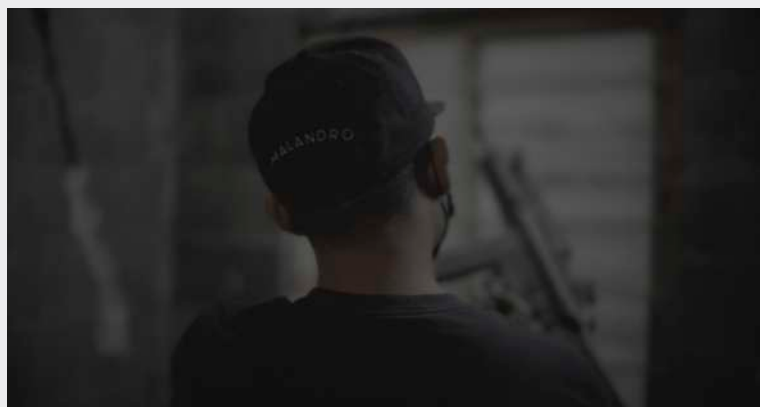
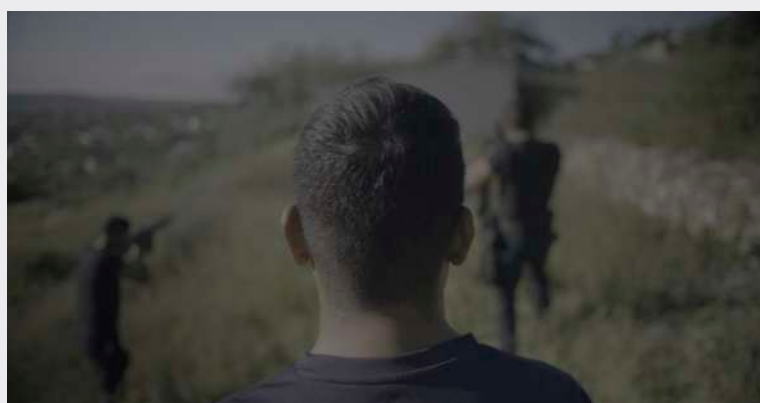
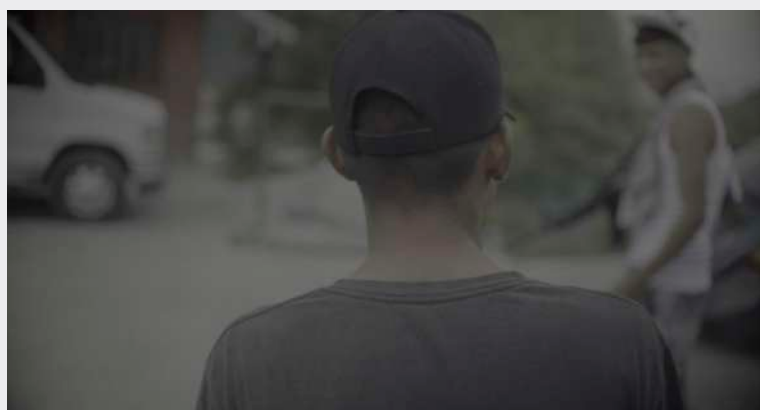
LLAMADA ERNESTO

-

Everardo González
México, Francia, Suiza

2023

78'



La jauría que da nombre al film es un personaje colectivo conformado por las voces de niños mexicanos que han sido conducidos al sicariato por el crimen organizado. Hablando en primera persona, las voces describen las etapas de seducción y juego que atraviesan desde los ocho o diez años de edad hasta que llega el momento, no mucho más tarde, en que deben empuñar el arma y matar. No hay análisis sociológico, ni juicios, ni interpretaciones. Hay, sí, la certeza de que estamos escuchando voces reales, aunque el dispositivo electrónico que las modifica para darles anonimato les confiere cierta irrealidad, y que esas voces, editadas en una progresión narrativa, intentan definir lo que han vivido: *la palabra [clave] es respeto, ser de ellos, matar como si fuera un día de compras, ya no eres la víctima, solo te quieren para mostrar que son muchos.*

Mientras eso ocurre en la banda sonora, la imagen nos confronta a lo que parecería ser un largo plano secuencia de un sujeto que avanza frente a nosotros. En realidad, se trata del mismo encuadre repetido en sucesivos planos de otra "jauría", otro coro de niños y muchachos –aunque también hay dos secuencias con mujeres– que se dejan filmar de espaldas, de modo que no los podemos reconocer, por una cámara autónoma que se conecta a sus cuerpos por un dispositivo flotante tipo cola de escorpión. Los dispositivos fueron entregados a colaboradores de la producción asentados en los barrios calientes, quienes, previa negociación con las autoridades de facto, los colocaron en las espaldas de los voluntarios que se prestaron al juego. El encuadre deja ver apenas el entorno, siempre afectado por un desenfoque, en el que se suceden todas las actividades lúdicas y gregarias con las que puede toparse un muchacho, incluido el banal despliegue de las armas. El plano, cuenta Everardo en algunas entrevistas, emula la perspectiva de los videojuegos FPS (*First-Person Shooters*) de los que es fan.

Estamos, pues, frente a una película sofisticada y compleja.

La imagen automatizada, la delegación del rodaje, la intervención electrónica de los testimonios, todo eso nos distancia del registro directo del documental clásico. El complejo trabajo etnográfico dota a la película de una particular artificialidad, muy lejos de la psicología o incluso de la emoción de sus sujetos. Es quizás la manera que encontró Everardo para abordar un tema que se resiste a ser comprendido: una sociedad inmersa a tal punto en la violencia que ha llegado a temer a los niños.

Everardo González ha dirigido diez largometrajes desde que estrenó *La canción del pulque* en 2003. Es uno de los documentalistas de mayor reconocimiento en América Latina. Sus temas han sido siempre la cultura popular y la violencia, en México y en Centroamérica. Al orientar su sensibilidad hacia la técnica, la del relato y la de la imagen, Everardo nos da herramientas para comprender, pero se priva, *por defecto*, de la posibilidad de pontificar. Es posible que en ello radique su mayor virtud.

MANOLO SARMIENTO



MALQUERIDAS - TANA GILBERT



Sanar en la montaña mágica

MAGIC MOUNTAIN
/MONTAÑA MÁGICA

-
Mariam Chachia, Nik Voigt
Georgia, Polonia
2023
80'



El protagonista central de este documental es una edificación: el sanatorio de Abastumani, situado en la región montañosa al sur de la República de Georgia. Una mole antigua a la que le hace falta mantenimiento. Su fachada descascarándose y sus amplios espacios internos venidos a menos o, de plano, abandonados. La voz en *off* de la co-directora del film, Mariam Chachia, le habla directamente al edificio, contándole acerca de sus sueños y miedos personales, pero también reflexionando en torno a la memoria, o cómo su existencia (y la del edificio) ha sido marcada por los acontecimientos históricos en su país.

Magic Mountain (Abastumani) contiene un diseño de sonido hipnótico, acorde al ambiente fantasmagórico que se quiere sugerir (algo similar al trabajo de Artemiev en *Stalker*, la película de Andrei Tarkovski, que probablemente haya sido una referencia). Asimismo, el trabajo en la dirección de fotografía, del otro co-director, Nik Voigt, es impecable, tanto en su representación de la cotidianidad de los espacios interiores, a veces alborotados por pacientes inquietos, como en la majestuosidad intocada del exterior y los paisajes naturales aledaños.



La película se resuelve entre unos pocos relatos breves relacionados a los pacientes de tuberculosis (un hombre religioso que fue ladrón, un enfermo al que no le baja la fiebre, un hombre mayor divorciado que juega muy bien al backgammon...), unas impresiones fugaces del personal médico, y el monólogo intercalado de Chachia, reflexivo, expansivo, revelador.

La tensión entre realidad y ficción no es un factor menor: ¿Estuvo la directora realmente infectada con tuberculosis? ¿Soñó durante siete



años con el sanatorio? ¿Fue Abastumani construido por la familia real, los Romanov, para el tratamiento de uno de sus príncipes, el mismo que después murió en un accidente de bicicleta en el que la rama de un árbol le perforó el pulmón? ¿Fue la edificación adquirida y derrocada por un oligarca que deseaba construir una villa de lujo? Lo más probable es que todo sea cierto (es cine documental, a la final), y, sin embargo, sospecho levemente.

Quizás mi especulación tenga que ver con la ocupación soviética de Georgia, entre 1921 y 1991, dentro de la cual, según la co-directora: *Nos enseñaron que vivíamos en una tierra de ensueño, donde no había gente pobre ni personas violentas. Todos teníamos salud en la Unión Soviética. Teníamos dinero gratis. Y todos nos creímos esto; los que no lo creían desaparecían en algún lugar.* Como si la posibilidad de inventar relatos fantasiosos fuera una característica de Georgia, más allá del autoritarismo.

El título de la película, por supuesto, también hace alusión al mundo de la ficción, específicamente a la novela homónima del Premio Nobel alemán, Thoman Mann, publicada hace 100 años. En esa novela, el protagonista, Hans Castorp, obtiene una visión panorámica de la Europa pre-guerra y su malestar, a través del aire enrarecido en otro sanatorio para tuberculosos, en otro tiempo.

Por todo esto, la idea de sanación está presente de principio a fin, a través de los medicamentos que reciben los pacientes, la terapia de la montaña y las cartas de amor que la directora escribe a Abastumani.

SALVADOR IZQUIERDO



Avant-Drag!: Arte y Activismo



AVANT-DRAG!

-
Fil Ieropoulos
Grecia
2024
92'

Zak Kostopoulos fue un activista *queer* griego, seropositivo y defensor de los derechos humanos, asesinado a patadas tras ingresar a una joyería en el centro de Atenas el 21 de septiembre del 2018. En el crimen estuvieron involucrados el dueño del negocio, un integrante de un partido de extrema derecha y cuatro policías. En medio del confuso crimen, los medios de comunicación griegos difundieron que Zak había intentado robar la joyería, pero no hubo pruebas que lo inculparan. Al contrario, el 3 de mayo del 2022 se llevó a cabo el juicio, declarando culpables a los dos hombres, aunque los cuatro policías fueron absueltos.

Avant-Drag! es un documental dirigido por Fil Ieropoulos, cineasta y artista ateniense nacido en 1978. Esta película reúne a 10 artistas drag que no solo exponen la opresiva realidad que enfrentan en Grecia, sino que articulan distintas formas de resistencia donde la creatividad y la irreverencia muestran que el drag en Atenas es radical. En un pasaje del filme aparece sobre una pared un retrato de Zak Kostopoulos y de Zackie Oh!, su personaje drag. Este es, en realidad, el antecedente más importante de la película: un asesinato brutal e injusto de una persona que ahora es homenajeada por sus amigxs y colegas.

Kangela Tromokratisch, Er Libido, Aurora Paola Morado, Parakatyanova, SerGay Parakatyano, McMorait, Cotsos, Lala Kolopi, Veronique & Cruella Tromokra tisch componen este manifiesto de decisiones escénicas, apropiaciones del espacio público y la calle, declaración de intenciones cinematográficas y revelación de intimidades duras que muestran constantemente el límite entre la belleza de la libertad y la imposibilidad de ejercerla.

Entre todas las experiencias que estas Drags narran y muestran en la película, resulta difícil pensar que una ciudad tan conservadora como Atenas esconda propuestas tan rebeldes de este tipo de arte:

El cuerpo ardiendo en fuego de una virgen orgiástica que aparece en medio de la noche.

Una Drag desangrándose arrodillada en una calle mientras los vehículos pasan.

Una Drag Queen haciéndose una transfusión en la sala de una clínica.

Un Drag King ensangrentado comiendo carne frente a la cúpula de una iglesia.

Una pareja de Drags bailando pole dance en un transporte público.

Una Drag Queen siendo la maestra de ceremonias de una noche solitaria en Atenas.

Una Drag acostada en una calle y garabateando cuadernos alrededor de varios niños.

Una Drag dirigiendo una ópera desde la ventana de su casa.

Llegar a la calle es un asunto crucial para ellxs. Sus cuerpos transitan por avenidas, plazas y mercados portando atuendos que demuestran haber sido concienzudamente escogidos y maquillajes que se exhiben empeñosamente detallados. Salir a la calle es un asunto serio: algunas personas exponen la vulnerabilidad de sus cuerpos con la marca de la religión encima y otras se atreven a sacar de las venas su propia sangre y luego pintarse la cara y el cuerpo con la misma.

La película está construida por bloques que presentan a cada Drag profundizando en sus iniciativas artísticas. Asimismo, se revelan las cuestiones vivenciales que se alojan en cada persona. Esto permite construir mundos individuales, separados y específicos donde la experiencia de cada Drag es determinante para la comprensión de su propuesta política y artística. Sin embargo, también se permite un encuentro entre las Drags para conversar abiertamente sobre sus realidades, ponerlas en común y mostrar que, en medio de las particularidades, hay decisiones de parentesco que las unen a todas en una situación contextual compartida.

Drags reflexionando sobre la situación del país.

Drags recordando y homenajeando a una compañera asesinada a patadas.

Drags exponiendo una voluntad irreverente contra la norma.

Drags decidiendo mantener encendido y contestatario su censurado deseo.

Desde Harlem hasta Cuenca, desde El Cairo hasta Atenas, las personas *queer* han resistido, y lo han hecho con belleza. Algunas en condiciones más graves que otras, pero todas lo han hecho. Debido a las distintas condiciones de represión, penalización y asesinato, la gente ha buscado la noche y la clandestinidad para liberar sus tensiones y sus traumas. A pesar de encontrarse en el 2024, esto no ha cambiado tanto para las protagonistas de *Avant Drag!* La voz en *off* del documental nos deja este mensaje:

Las reinas de esta película no juegan un rol. Ellas llenan el vacío entre el yo y la representación con todos los traumas que han recogido con reverencia después de siglos de sufrimiento.

JORDY TAPIA ROBLES



La posibilidad de un mundo



Yo soy unx de tus Orlandos

/Yo soy otrx de tus Orlandos

Desde hace un poco más de un año tengo pegada una foto de Paul B. Preciado sobre la pared que da sostén a mi espalda cuando estoy en la cama. La foto es una parte del programa de mano de un show suyo, “El monstruo que os habla”, que pude ver gracias a que, durante una visita a Madrid, una ruptura amorosa de una amiga dejó libre un ticket. Guardé ese papel como un recuerdo del viaje, y a mi regreso, durante el deseo de transformación de mi casa por la ruptura amorosa que atravesaba decidí ponerla a modo de póster de habitación de adolescente. Fue un chiste interno conmigo mismx, una forma de reírme de mi estado sentimental pero también de hacer de la imagen de Preciado un ícono de admiración. En la foto aparece fumando un cigarrillo, tremendamente guapx y con actitud de galán. Con el tiempo, esa mirada seria ha acompañado otras circunstancias de la cotidianidad de la cama: los sueños, los encuentros, mi cuerpo deseoso de suavidad o de la intención vital de abrirse al mundo.

Posiblemente esta relación entre la imagen de Preciado y mi actitud adolescente de pegar posters surgió de lo que provocó en mí verle en vivo, acompañadx de otrxs cuerpxs trans cantando canciones sobre Freud mientras atrás se proyectaban imágenes que fácilmente parecían ser los primeros resultados de una búsqueda en google. Durante la cerveza que compartí con mi amiga después de la obra comentamos que parecía una obra escolar. No era una crítica, era un acercamiento con ternura y admiración a la presencia de una figura que había sido convocada en nuestras vidas durante discusiones en aulas de clase, performances extremos, o como figura ineludible de la disidencia sexual. Su existencia carnal, acompañada de otras figuras y sus voces, le traía fragilidad a su presencia y la posibilidad de estar por un momento compartiendo un espacio común, siendo cuerpX entre cuerpXs.

Orlando, mi biografía política (2023) de Paul B. Preciado es una carta y una adaptación y un documental que hace cuerpo a la novela *Orlando* de Virginia Woolf. La novela narra la historia de un aristócrata inglés que en la mitad de la novela se transforma en una mujer. Preciado toma a Orlando como una figura de la posibilidad de ser no binarix expandida en muchas experiencias de vivir el género a partir de un grupo de personas llamadas a través de un casting. Lxs personajes enunciados como Orlandos entretajan colectivamente la narración de la novela con sus propias historias, sus formas de narrar sus cuerpos y las dificultades contemporáneas de habitar cuerpos indóciles. Esta forma de hacer parentesco, un parentesco *queer* o *nb* o *marica*, no funciona con las lógicas temporales o materiales de la sangre y el progreso, es más bien una red suave de hilos que conectan historias no contadas y escondidas. Una forma de parentesco que también tiene efectos en la temporalidad del cuerpo.

Una de las formas más comunes de describir los procesos de hormonización de cuerpos trans es la de una especie de segunda adolescencia. También he escuchado describir de la misma forma a las historias de “salida del closet” durante la adultez. En la imaginación corporal producida en occidente, el espacio de la transformación, de la experimentación, del descubrimiento y de la amistad desbocada está reservada a un periodo de la vida que luego tendrá que ser solidificada y atenuada. El tiempo de la adultez trae en teoría estabilidad, identidades fijas, estructura. El documental trae personajes de distintas edades y sus procesos de transformación, diluyendo los discursos sobre las transiciones como momentos específicos que desembocan en una corporalidad específica o final.

La convivencia de los Orlandos en la película es una especie de festividad de las sensibilidades y de las poéticas del género. Lo que



hace común sus historias es la disponibilidad de abrir sus cuerpos a formas insospechadas, con la potencia de siempre convertirse en algo más. Esta explosión de diferencia es acompañada, la ternura se manifiesta en compartir pastillas e inyecciones de hormonas, en el contacto físico, en poder contar historias para hacer resistencia. Estos estados de transformación no son solamente dolorosos, como la acepción de adolescencia, ni están reservados a un momento específico. La maleabilidad del cuerpo en común es una potencia política para la producción de nuevos tiempos, de tiempos más bondadosos, del festejo de la diferencia.

En la novela, Orlando hace su transformación dormida. En la película, Preciado abre el documental diciéndole a Woolf que no es así como una persona se hace trans, que hay más dolores y agencias en movimiento. En otro momento también dice que la transformación más que acontecer pasivamente dormida, *ocurre en el sueño como una emergencia activa del deseo en la memoria*. Preciado me ha estado acompañando cada noche mi sueño como Orlando, haciéndome parte de esa red de Orlandos antes de saber que existieran, porque nuestras formas de genealogía o parentesco están sostenidas por la certeza de que siempre tenemos más, de que hubimos más, de que las historias por contar se multiplican. Estas certezas de lo que nos hace más sensibles a las poéticas del género es suave como la dulzura del cuidado mutuo, pero es también la red de resistencia que abre espacios para mundos emergentes.

CAROLINA VELASCO

**ORLANDO, MA BIOGRAPHIE
POLITIQUE
/ORLANDO, MI BIOGRAFÍA
POLÍTICA**

-
Paul B. Preciado
Francia
2023
98'



La pampa, los ombúes, la historia, la amistad

MIXTAPE LA PAMPA

-
Andrés Di Tella
Argentina, Chile
2023
100'

No falta materia para sumergirse en la más reciente obra de Andrés Di Tella, un autor al que esta presentación le queda un poco chica. Lo antecede su creación cinematográfica, con títulos relevantes como *Fotografías*, *Hachazos* o *La televisión y yo*, entre más de una decena de obras en las que, además del cine, se suman el videoarte, su trabajo performático, o su participación como fundador del icónico BAFICI.

Mixtape La Pampa (2023) nos llega como un compendio rico en reflexiones formales, narrativas y retóricas. Un desorden armónico, un caleidoscopio que se ha venido cocinando pacientemente en su filmografía y que, en esta pieza, se siente especialmente emancipado, sin complejos ni límites manifiestos. Un encuentro con los tiempos históricos, íntimos y colectivos que adopta al archivo como materia y concepto, a lo sonoro como una poética más que como una herramienta, al viaje, la pesquisa y la carta como encuentro con el otro y camino para reencontrarse con el propio ser.

La Pampa, el último de los ombúes y los pájaros del gaucho Hudson, se vuelven territorio alquímico que hace del tiempo de los exilios, los intentos de volver y la amistad un tiempo siempre en presente. Una libérrima experimentación con la historia donde conviven inolvidables personajes, y se aterriza en la dimensión autobiográfica, donde lo histórico es coyuntura y la inspirada existencia de un amigo en medio del vacío de no estar, lo esencial.

Entre esa constelación de personajes está Guillermo Enrique Hudson, el gaucho que, criado entre la Pampa indómita, plena de vida y de horizontes que sobrepasan la mirada, partiría un día para convertirse en William Henry Hudson, el científico naturalista inglés, cuyos libros y diarios nos revelan la lucha por ser ese otro que había decidido construir. Tormento poético que se expresa en su memoria persistente, casi obstinada, capaz de repetir con asombrosa fidelidad los cantos de las

aves que escuchó en su niñez. Evocación de geografías imposibles de compaginar con el té de las cinco o la rigidez de los trajes británicos. *Comencé a morir el día que partí*, confiesa Hudson en uno de sus escritos, y sus palabras nos atraviesan, nos desarman tanto como a Di Tella, sospecho. ¿Es realmente posible irse? ¿Es posible ser otro?

En la otra orilla de Hudson está Don Borges, casi cien años y nunca se fue de su tierra. Retrata obsesivamente su siglo en maquetas a escala, para concluir que todos estamos condenados... condenados a ser lo que profundamente somos. En sus labios "condena" no responde más a la acepción de la RAE y de alguna manera sintetiza la imposibilidad de luchar contra nuestra esencia y la belleza de simplemente ser... ser agricultor, ser gaucho, ser cineasta, ser argentino, ser humanos.

A la par, con ellos dos, está Di Tella, como personaje que se adentra en momentos de su biografía, conectando con la historia de una generación y de la patria viva y convulsa a través de un *mixtape* de rock argentino. Estrategia perspicaz para acariciar la política y la historia desde otra percepción de la vida y, sobre todo, para abrazar el sentido trascendental e inmortal de la hermandad, de la amistad como ese *non plus ultra* del encuentro con el otro.

En otra Pampa, ésta Amazónica y ecuatoriana, un *Yachak*¹ del pueblo Kichwa Alama en Ecuador definía al amigo como "uno mismo con otra piel". Esa frase me llegó a través de una madre, la mía, que hizo un camino inverso al hudsiano. Dejó las Europas para sumergirse en la América profunda y nunca volvió atrás. Perdonen la referencia personal, pero existe algo tan básico como intenso en la experiencia del visionado y audición de *Mixtape La Pampa* que no puedo pasar por alto. Se trata de aquella cualidad propia de las películas que se vuelven personalmente inolvidables, la de mágicamente movilizar los cuestionamientos, memorias, alegrías o penas del espectador y convertirlos en materia de reflexión de los personajes, en tema de la experiencia cinematográfica. Y así, a través de la película, transformarnos en una Alicia que cruza el espejo. ¿Coincidencias, magia? No, honestidad. De aquella que tantas veces echamos en falta cuando buscamos cine entre tanta película.

MELINA WAZHIMA MONNÉ

1. El *yachak* es un sabio, un guía espiritual de la comunidad.



Nota acerca del guión

Proyecto *Mixtape*

La Pampa

El guión de un documental es una entelequia. Lo habitual es hacer de cuenta que la película de alguna manera ya existe y pasar a describirla, como si efectivamente existiera. El esfuerzo por imaginar la película, por cierto, revela ideas acerca de cómo se está pensando el proyecto cinematográfico, qué se busca y cómo se pretende alcanzar ese objetivo, más allá de lo que descubre de la historia y los personajes, la investigación y el desarrollo de una historia posible. El mismo lenguaje utilizado a veces da pruebas de que el realizador está pensando en términos de cine y no de literatura, periodismo o monografía académica. Se advierte como déficit si la escritura no trata de dar cuenta de la dimensión visual, sonora, sensorial y atmosférica del universo que se pretende evocar por medios cinematográficos. Lo más delicado, sin embargo, es la dramaturgia: cómo se estructura la historia que se está contando, cómo se despliegan en un arco dramático los elementos que constituyen el documental. Estructurar una historia documental de antemano va un poco a contrapelo del espíritu del documental. El documentalista, en rigor, espera descubrir la verdadera película en el proceso mismo de hacerla. El cineasta que *siente* el documental guarda el anhelo secreto de que se le “quemén los papeles” del guión. Su desafío consiste en dejarse sorprender por lo desconocido, enfrentarse con algo inesperado que tuerza el rumbo de lo que había imaginado. Desea que la realidad traicione sus expectativas, que el encuentro entre el documentalista y lo documentado produzca un hecho nuevo, inédito, en el mejor de los casos imposible de imaginar.

Pero resulta difícil presentar, en un guión documental, este lado incierto, especulativo, de hipótesis a comprobar, que tiene el documental. Lo normal, lo que yo mismo he hecho muchas veces, sería presentar un guión con una historia desarrollada linealmente, desplegar los elementos “documentales” de manera que de su lectura se desprenda una narración ya resuelta, con comienzo y fin. En esta ocasión, sin embargo, hemos decidido presentar el proyecto de esta forma deliberadamente provisoria, a través de una serie de ideas, imágenes y escenas sueltas,

como una especie de rompecabezas para armar. El orden de las secuencias no es necesariamente el que tendrán en la película terminada. La idea, o esperanza, es que esa misma forma llegue a evocar en alguna medida lo que tiene de fragmentario y parcial el trabajo de la memoria: el asunto medular del proyecto.

El hilo narrativo lo dará el viaje que emprende el narrador a través de distintos rincones de la Pampa por donde anduvo Guillermo Enrique Hudson, desde su casa natal en Quilmes, hoy casi un suburbio de la ciudad de Buenos Aires, hasta el extremo sur semi-desértico de la región, en las riberas del Río Negro, donde la Pampa se transforma en la Patagonia. Al mismo tiempo, en el curso de ese recorrido, se irán desgranando episodios reveladores de la vida de Hudson en la Pampa, desde su nacimiento en 1841 hasta su partida a Inglaterra en 1874, sin pretender hacer una biografía. La sustancia de la película estará, en realidad, en los personajes “hudsonianos” encontrados en el camino y en las sucesivas aproximaciones a una representación cinematográfica de la Pampa.

En las idas y vueltas del camino, tras las huellas de Hudson, en los lugares de la Pampa por donde anduvo, los personajes “hudsonianos” con los que nos encontramos encarnan de distintas maneras el espíritu de Hudson. Uno porque se dedica a observar pájaros, otro por su relación particular con la Pampa. Aquel ha dedicado su vida a estudiar a Hudson y a custodiar su legado; éste hurga en la tierra rastros de otro siglo. Todos excéntricos y apasionados. Cada uno tiene su historia.

Estas son ideas. El proyecto recién tomará verdadera encarnadura cuando pueda recorrer los caminos de la Pampa, munido de cámara y micrófono, en un primer rodaje exploratorio. Incluso la idea de salir a filmar sin un plan preestablecido, *a la caza y a la pesca*, puede incorporarse al proyecto, como para entrar en materia, pero también como criterio de trabajo documental: probar cosas sobre la marcha, escribir en el terreno, investigar en movimiento, pensar con los pies, caminar la película. En el espíritu de San Agustín: *solvitur ambulando* (caminando se resuelve).

ANDRÉS DI TELLA

Todo era bosque



El territorio cambia drásticamente en el transcurrir del tiempo, entre la infancia a la adultez. La reconstrucción de los paisajes arrasados brota de nuevo en la narración, en el relato de lo que fue, de la memoria de lo que vivimos. Frente a la evidencia de destrucción, la palabra preserva.

Ulf Drechsel y Jota Escobar conocen como pocos la vasta región del Gran Chaco, al noroeste de Paraguay. Han dedicado su vida a recorrerlo, a estudiarlo y a cuidarlo, con especial atención en las aves y en las mariposas nocturnas que lo habitan. Cada uno desde su especialidad, el primero como entomólogo y el segundo como ornitólogo, ha creado un vínculo profesional, pero sobre todo afectivo, con ese territorio. Durante casi veinte años, el realizador Sebastián Peña Escobar los ha acompañado en algunas de sus expediciones, conformando así, una pequeña tribu de ecologistas. Los tres han sido testigos de la transformación de la región. Con los años, la vista sobre el paisaje se ha vuelto angustiante. Donde había árboles, ahora hay vacas; donde había ríos, ahora hay campos secos; donde olía a hierba, ahora huele a ceniza; donde se escuchaba una sinfonía de insectos, ahora solo se oye el viento; lo que era verde, ahora es una mancha negra.

Ante la ola de incendios que azotó a la zona entre 2019 y 2022, Sebastián Peña quiere filmar los últimos bosques vírgenes de Paraguay. Es así que emprende un viaje junto a Ulf y Jota por los territorios ancestrales de Ayoreo, Ishir y Nivaclé. En este recorrido, en el que los tres amigos se adentran en las profundidades del Chaco, también se internan en sus memorias, hablan de su manera de ver el mundo y de entender su vida en relación con su oficio. Mientras avanzan, se revela la devastación del territorio y va surgiendo un perfil de Ulf y de Jota. En sus conversaciones critican con humor e ironía al capitalismo, la tecnología y al consumismo, expresan su visión agríndice del futuro cercano.

Aunque el realizador hace parte del grupo de protagonistas, mantiene



LOS ÚLTIMOS

-

Sebastián Peña Escobar
Paraguay, Uruguay, Francia
2023
88'

una distancia que denota atención, escucha y admiración por sus compañeros de viaje. La cámara se convierte en un cuarto testigo que aporta una mirada diferente sobre el territorio. Desde la altura que alcanza el dron observamos la inmensidad del Chaco, con la potencia del lente vemos en detalle a un insecto.

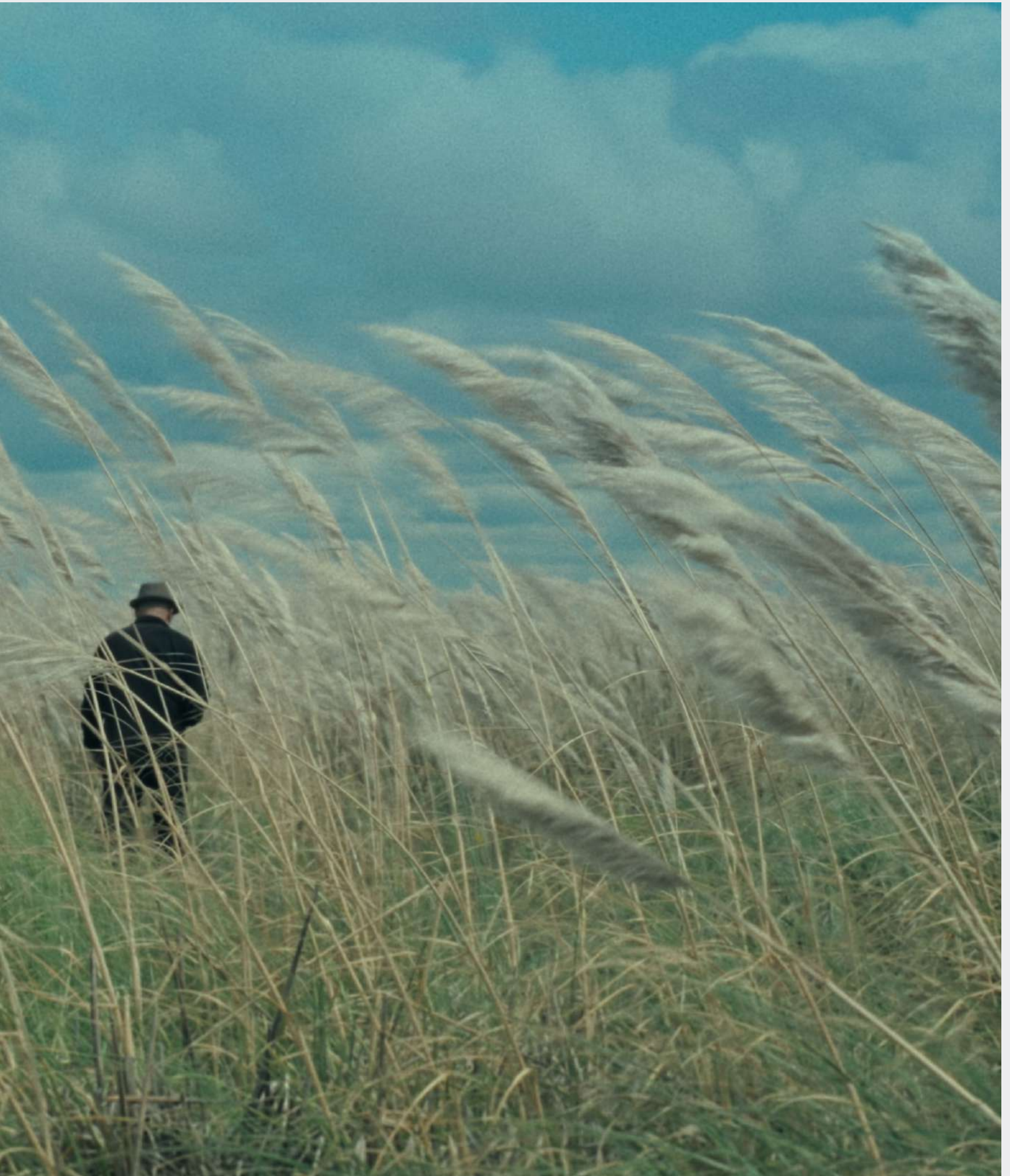
Nominada al premio de mejor Opera Prima, en el festival internacional de cine documental de Ámsterdam, IDFA, esta obra cuestiona la manera en que nos relacionamos con nuestro entorno. La naturaleza como reflejo de nuestra propia humanidad. Las reflexiones que surgen en la conversación entre los tres viajeros se mezclan con momentos narrativos de introspección del realizador. En ellos, expresa sus pensamientos frente a lo que ve, sus recuerdos del paisaje, sus sueños y su preocupación ante lo irreversible y la fragilidad del ecosistema que aún existe. Imágenes de la majestuosidad del Chaco se alternan con las charlas nocturnas entre Ulf y Jota bajo la luz verde de una linterna.

Filmar los últimos bosques antes de que desaparezcan es la razón de ser de este documental. La premisa destaca el carácter del cine como registro, como evidencia de lo que existió. *Los Últimos* filma al Chaco, dejando una serie de imágenes y sonidos de un territorio que probablemente desaparecerá. Sin embargo, no solo registra los cambios en la superficie del Chaco, sino que a su vez construye un archivo que no existía. El paisaje narrado hace parte de la memoria de los afectos y usos del territorio. Lo que cuentan Ulf y Jota sobre cómo era el paisaje hecha una vista al pasado, mientras la filmación en la actualidad deja un registro del Chaco para el futuro.

DIANA PRADA ROJAS



MIXTAPE LA PAMPA - ANDRÉS DI TELLA



Por las calles, entre las horrorosas ruinas

THE NATURAL HISTORY OF DESTRUCTION
/HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN

-
Sergei Loznitsa
Alemania, Países Bajos
2023
110'



¿Desde dónde deberíamos ver la guerra para reconocer que los cuerpos que mueren asesinados por misiles no son los mismos que proclaman victorias anticipadas? ¿Desde qué lugar es posible ver el estallido de misiles para entender que la guerra se expande en territorios que permanecían frágiles y quietos? ¿Desde qué lugar de la historia se cuentan los ganadores si cada vez hay más muertes y en nombre de la guerra son cada vez más frecuentes? Si la urgencia es reconstruirse para sobrevivir, ¿en qué momento hacemos memoria?

The Nature History of destruction, un documental del cineasta ucraniano Sergei Loznitsa motiva algunas de estas preguntas. Lo hace a través del montaje de distintas imágenes de archivo sobre la Segunda Guerra Mundial.

El autor no narra sólo una versión de la historia, sino que trabaja a partir del entretendido de distintos momentos de la guerra. Allí aparece la calma con la que vivían las distintas ciudades alemanas y británicas atacadas, para luego, con el mismo espíritu de una guerra anticipada, mostrar a sus habitantes evacuando las ruinas del fuego para seguir.

En el filme aparecen los discursos victoriosos del mariscal de campo Montgomery en una fábrica de armamento, en el que una razón para ganar la guerra es tener lo mejor. Vemos un discurso despiadado de Churchill, un mandante que no aparece más que cuando sus palabras han terminado, motivando a quienes viven

en las ciudades en peligro a mudarse al campo, como si no hablara de despojarse de una vida. El discurso de los aliados que comienzan a conformar los frentes permanece, no como un sinónimo de búsqueda por la paz, sino como una forma de hacer más grande lo que suponen inevitable.

El único momento en el que los cuerpos que enfrentan la guerra desaparecen, es en los extensos minutos de explosiones sobre pequeños rastros de luz, en los que se supone, habita gente. Allí el autor introduce gritos que contrastan con los silencios de los archivos.

El documental toma el nombre de una conferencia en Zurich de Sebald W. G., en el que el autor rememora que durante la Segunda Guerra Mundial, solamente la Royal Air Force arrojó un millón de toneladas de bombas sobre el territorio enemigo, que 131 ciudades fueron atacadas y que las personas se movían "por las calles entre las horrorosas ruinas", según una nota de 1945 de Alfred Döblin, "realmente como si no hubiera pasado nada... y la ciudad hubiera sido siempre así".

La guerra continúa y aún no la vemos bien. Después de todo, los cuerpos atacados, no son los mismos que proclaman victorias anticipadas. Una vez que comienza, la destrucción se vuelve orgánica.

JÉSSICA ZAMBRANO ALVARADO

El fuego endentro

En los humos hay
Hay en el humo
la respiración del fuego, quizá
el fuego exhalando

Vi *The Fire Within* de Werner Herzog, hace meses. Hace poco la volví a ver para escribir sobre ella. Tomé notas, y rumié: la película, las notas y mis divagaciones. Caminé, también, mientras escuchaba un audio libro: *Every man for himself and god against all*, la autobiografía de Herzog.

Quizá aquí convenga detenerse en los pies. En 1974, en invierno, Herzog caminó de Munich a París para mantener viva a su amiga Lotte Eisner. Escribió un diario, también: *Del caminar sobre hielo*. Herzog, intuyo, encuentra en el andar, en el recorrer los espacios a pie, un acto afirmativo y vital. Se vive con los pies, y se vive más allá de la vida propia, de la de uno. Muchas cosas suceden más allá de la vida de uno, que no es de uno ni de nadie.

No tenemos más que la experiencia de nuestros
cuerpos
El fuego no come, ni respira, ni exhala, ni defeca
Quizá ni siquiera se mueva

Y aquí quizá convenga decir que la película de la que escribo tiene un subtítulo: *a requiem for Katia and Maurice Krafft*. *El fuego endentro: un réquiem para Maurice y Katia Kfrafft*. La película no es, nada más, ni principalmente, ni sobre todo, sino un canto fúnebre...

Se desplaza, que es diferente / Crece, quizá / Se expande también / Y tampoco

...pero estaba caminando. En la caminata escuchaba a Herzog, y de repente lo escucho decir, hablando de su abuelo, "he could breath landscapes". De repente Herzog me dice al oído que una de las cosas que más atesora de su abuelo es que podía respirar paisajes, justo cuando yo intento escribir un texto en el que pienso

que los volcanes son algo así como el sistema respiratorio de este alboroto geológico al que llamamos Tierra. Y que entonces Katia y Maurice Krafft viajaron por el mundo produciendo imágenes sobre el aliento, sobre la respiración y que eso es lo que Herzog hace con las imágenes de esa entrañable pareja de vulcanólogas aficionadas (no por poco profesionales sino porque su fascinación y su afición era lo que los guiaba, más que su profesión) convertidas en cineastas y fotógrafas: las hace respirar. Nos muestra la melodía y el tiempo de las imágenes, las deja inhalar y exhalar. Un ritmo vital. Tan fascinado quedé con esa oración que la volví a escuchar. Y es ahí que me di cuenta que Herzog no dice: "he could breath landscapes" sino "he could read landscapes". Y la verdad, no puedo decir de la lectura lo mismo que he dicho de la respiración.

Hay en el humo
Bacterias vivas

Que se alborotan endentro de la respiración del fuego

JOSÉ PEÑA LOYOLA

**THE FIRE WITHIN: A
REQUIEM FOR KATIA
AND MAURICE KRAFFT
/FUEGO INTERIOR:
RÉQUIEM POR
KATIA Y MAURICE
KRAFT**

-
Werner Herzog
Alemania
2022
80'



La preservación del fuego

TARRO VACÍO

-
Vitilio Iyokina Gittoma
Colombia
2024
22'



TARRO VACÍO - VITILIO IYOKINA GITTOMA

LA TRAMPA

-
Ferney Iyokina Gittoma
Colombia
2024
13'



LA TRAMPA - FERNEY IYOKINA GITTOMA

LA HISTORIA SE ESCRIBE DE NOCHE

-
Alejandro Alonso Estrella
Cuba, Francia
2024
20'



LA HISTORIA SE ESCRIBE DE NOCHE - ALEJANDRO ALONSO ESTRELLA

EL CUSTODIO

-
Arturo Franco Díaz
España, Cuba
2023
19'



EL CUSTODIO - ARTURO FRANCO DÍAZ

A través de los territorios de Colombia y Cuba, los cuatro cortometrajes latinoamericanos que hacen parte de la selección internacional del festival de este año, nos transmiten el gesto radical de la resistencia. Gracias a diferentes miradas para pensar el mundo y en un constante ejercicio de desobediencia epistémica, estas obras ofrecen posibilidades para generar prácticas comunes y mantener el fuego de las imágenes encendido. Estos cortometrajes definen el cine no sólo como un acto personal e íntimo, sino como un gesto de continua lucha, un conjuro para (re)encantar el mundo y así reconectarnos con la tradición, la memoria y el territorio.

Tarro Vacío (2024) inicia a la luz de la luna y el sonido de la selva, Vitilio Iyokina Gittoma, director y protagonista de la película, nos cuenta cómo, tras haber prestado servicio militar buscó convertirse en soldado profesional. Para ello, se sometió a un test médico que detectó en su organismo una sustancia que la institución clasificó como cocaína. Este hallazgo, además de impedir que Vitilio continúe con su propósito inicial, revela toda una historia de violencia epistémica, donde los señalamientos y prejuicios hacia la hoja de coca y el mambe han jugado un papel central.

La historia de Vitilio no se reduce solo a una historia personal sino que se vincula a la historia de su comunidad atravesada por la colonización, la explotación cauchera y la resistencia colectiva. Hay algo de didáctico en la película, en el sentido de que nos enseña una diferenciación fundamental entre mambe y cocaína, pero también se nutre de una extensa exploración formal caracterizada por una cámara indómita, el uso de archivos personales, fotografías, documentos, textos y pantalla en negro que permiten, poco a poco, establecer una perspectiva situada y emancipada del mundo occidental, en donde el ritual de mambear es una antítesis de la violencia.

Vitilio explica que *jaro kona*, tarro vacío, es como se dice cuando alguien se siente *lejos de su cultura, sin mambe o ambil, sin tener que compartir a los demás*. Y, sin embargo, la película parece compartir con gran generosidad un gesto de resiliencia y permanencia.

En esta misma permanencia territorial sucede **La trampa (2024)** dirigida por Ferney Iyokina Gittoma. Este cortometraje se sitúa en TA+FE, que se traduce como “selva en donde se pierde la gente”, lugar en el que su abuelo Noé Siake, creció y construyó una trampa para atrapar peces. El abuelo okaina Noé Siake es a quien se dedica el anterior trabajo de Ferney, *Yvuhza Okaina (2022)*, también realizado en colaboración con Vitilio.

Tras el encuentro con un jaguar, esta trampa que había sido olvidada después de la muerte de Noé Siake, vuelve a ser construida. Se despliega así un deseo de resistir a través de las prácticas tradicionales transmitidas por los ancestros, en conexión con el misterio de la selva. La cámara actúa también como una trampa en la que espíritus, humanos y animales se encuentran en un mismo territorio: el cine.

¿Cuáles son los rostros que guardamos al cerrar los ojos? ¿Cómo entrecerrar la mirada para descubrir aquello que, de otro modo permanecería oculto? ¿Es acaso posible encontrar, entre la sombra del relato y el sueño, los vínculos secretos con el territorio?

En La historia se escribe de noche (2024) de Alejandro Alonso Estrella, tras un apagón en Cuba, la luz se manifiesta a través de las luciérnagas, los rayos, la tormenta y la luz de la vela. Aquí, la ausencia de luz parece enviarnos a un espacio interior o, quizás, hacia una señal que, aunque parece no estar en este plano, nos busca y nos llama.

Hay una imagen que se repite una y otra vez, es como si algo cubriera el sol y todo se quedará en la sombra. Es una sombra larga que oscurece todo pero que no llega a ser la noche.

Cuando las sombras se agitan, la luz puede encandilar la mirada. Emergen más sombras y contemplaciones, los cuerpos se adhieren colectivamente a la intermitencia lumínica del fuego y las imágenes. Es solo gracias a la sombra que la historia logra contarse.

Si hay historias que se escriben a la luz de la vela, otras se construyen en la soledad de una isla, como es el caso de **El custodio (2024)** de Arturo Franco Díaz. El cortometraje nos introduce a la vida de un hombre que ha dedicado su vida a vigilar y proteger una pista de aterrizaje ubicada frente a la costa de Florida. En su juventud, fue encargado de esta crucial labor revolucionaria, pero ahora que la pista se encuentra abandonada y carece de importancia política, este hombre junta pedazos de chatarra oxidada y corroída por el paso del tiempo: las ruinas del pasado custodian el presente.

En este espacio, la permanencia de la revolución y el atravesamiento de la religión yoruba lo acompañan en su misión. Protegido por Oggun, El Custodio reza, baila y protege de la invasión extranjera.

Esta isla, como oyes,
está poblada de loas y Ogúns.
Nadie anda solo
ninguno extraviado
en la noche de la esclavitud.
Rotas las cadenas, libre,
cada vida
cada muerte
nos acercan a Changó.

Changó, el gran putas. Manuel Zapata Olivella

LAURA DÁVILA ARGOTY

Hacer nuestras las imágenes

TODXS QUEREMOS UN LUGAR AL QUE LLAMAR NUESTRO

-
Daniela Delgado Viteri
Ecuador, España
2022
13'

ANTONIO VALENCIA

-
Daniela Delgado Viteri
Ecuador
2021
6'

ATAJOS

-
Daniela Delgado Viteri
Ecuador
2018
18'

VIDEO EPISTOLAR (EN COLABORACIÓN CON HUMBERTO VALLEJO)

-
Daniela Delgado Viteri
Ecuador
2024
20'

Entrevista con Daniela Delgado Viteri

ANDRÉS DÁVILA

Cuatro cortometrajes de Daniela Delgado Viteri forman parte del foco **Hacer nuestras las imágenes** en la 23ª edición del festival EDOC. Estos cortometrajes se caracterizan por un estilo de escritura íntimo y en primera persona, así como por el uso de película de 16 mm, archivos personales en MiniDV, e imágenes apropiadas de archivos institucionales o de retransmisiones en directo por Internet. El trabajo de Daniela se basa en un proceso profundamente personal, que puede describirse como un acto íntimo en el que la palabra adopta generalmente una forma epistolar. En estos cuatro cortometrajes, esta cineasta originaria de la provincia de Manabí, reflexiona sobre una serie de temas clave como la identidad, el colonialismo y las figuras y narrativas hegemónicas, abordándolos desde una perspectiva crítica. Al mismo tiempo, su obra plantea una reflexión lúdica e iconoclasta sobre las diferentes formas de poder que se transmiten a través de las imágenes. Más allá de estos temas, la obra de Daniela ahonda en la experiencia humana de la soledad y la compleja red de conexiones y vínculos que establecemos con las imágenes, con nuestros seres queridos, y en cómo hacemos nuestras las imágenes.



TODXS QUEREMOS UN LUGAR AL QUE LLAMAR NUESTRO - DANIELA DELGADO VITERI

¿Cuál es tu metodología en el proceso de creación de tus proyectos?

Trabajo prácticamente sola porque no se me da muy bien solicitar subvenciones ni nada por el estilo. Es parecido a escribir: la hoja en blanco es el programa de edición que se va llenando con sonidos e imágenes que grabo o filmo y revelo, además archivos e ideas que voy reuniendo. Son procesos largos que a veces pueden parecer un poco torpes. Sin embargo, a menudo se vuelven claros y conscientes. Disfruto mucho de este proceso porque nunca siento ninguna presión por terminar. Nadie me impone nada a mí ni me impongo nada a mí misma. Si no quiero hacer algo, simplemente no lo hago.

Tus películas abordan de manera significativa y crítica temas como la identidad y las figuras hegemónicas. ¿Cómo influye tu experiencia personal sobre estos temas en tu trabajo?

La cuestión de la identidad siempre es un concepto un poco fijo, especialmente cuando estás en el extranjero. ¿Cómo nos ven? ¿Cómo nos vemos? No creo en los conceptos fijos de identidad. A la larga, ¿qué es Ecuador? ¿Qué es un Estado-nación? Salí de Ecuador cuando era adolescente, así que he vivido en el extranjero más de la mitad de mi vida. Siento que estar en el extranjero me hace sentir más conectada con Ecuador. En los lugares donde he vivido, mis amigos siempre han sido latinos. Así que parece que estás construyendo una identidad ecuatoriana que coexiste con otras identidades que comparten la misma sensación de arraigo o desarraigo, lo que hace que las cosas sean complejas en relación con la identidad. Yo soy de la costa, y esto es algo que realmente me fascina y me he dado cuenta que ha influenciado mi manera de hacer películas ya que prefiero hacerlas sobre cosas que me apasionan y que quiero celebrar de alguna manera. Y, por supuesto, toda celebración o carnaval tiene contradicciones entre la posibilidad y la imposibilidad, entre lo que está permitido y lo que no. Esto es algo sobre lo que he estado pensando a posteriori, pero, en un principio, simplemente me encanta esta celebración en la que se hacen visibles tantas contradicciones. Cuando quiero hacer algo que me gusta, intento hacerlo como un homenaje o una celebración de esas energías. Nunca lo consigo, pero siempre existe esa intención.

Sobre las figuras hegemónicas. Lo que me interesa al hacer imágenes y compartirlas es reflexionar sobre las relaciones de poder que se generan en torno a ciertos acontecimientos. En los procesos de crear una imagen, compartirla y conservarla surgen diferentes relaciones de poder. Aparecen figuras hegemónicas, pero también aquellas que se cagan en estas y que de alguna manera, las canibalizan.

¿Cómo decides qué formato usar en cada proyecto?

Como tengo que trabajar sola la mayor parte del tiempo, la pregunta por el formato y el soporte está siempre presente por razones prácticas: porque necesito saber si la cámara me pesará, si podré pagar el material, si podré revelarlo y cuándo podré mirarlo. Todo está condicionado a las posibilidades materiales... pero también al deseo.

Me podrías hablar de la importancia que tiene el enfoque epistolar en tus películas.

Es importante saber para quién escribo, porque es raro hacer un proyecto sin contar con esa información. A veces, la única forma de entender cómo hacerlo es pensar en un interlocutor. Y luego, por supuesto, lo epistolar facilita mucho la escritura y entender mis proyectos. ¿Qué es lo que realmente quiero decir y a quién? y ¿Cómo? Porque si no lo sé, es difícil hacer algo, me resulta un poco abstracto.

En la mayoría de los casos escribes estas cartas a tus amigos.

Yo siempre hago las cosas con los amigos porque, por algo son mis amigos, me caen bien y los quiero. A la larga, es divertido y, además, ellos dicen cosas que no harían normalmente si invitas a una persona que no conoces, con quien no convives, y tal vez sea más forzado o guionado... o qué sé yo. En mis proyectos me interesa tener ese tipo de colaboraciones.

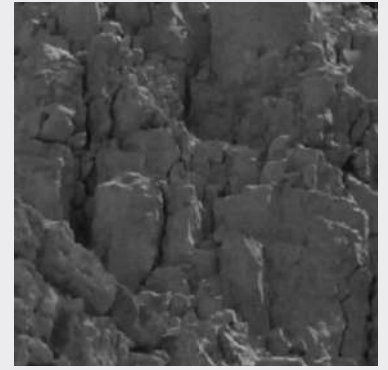
En relación a tus trabajos como *Shortcuts* y *Todxs queremos un lugar al que llamar nuestro*, ¿cómo influyó el uso del formato digital y filmico en el desarrollo de estos proyectos?

Hice *Shortcuts* con mi cámara mini DV. Esta fue mi primera cámara y la llevaba a todas partes. Quería revisar esas imágenes que grabé seis años antes de hacer esta película y ver cómo las grabé y por qué. *Para Todxs queremos un lugar al que llamar nuestro* contaba con un montón de latas caducadas en 16mm, en muy mal estado. Tenía este material filmico que me parecía hermoso, y pensé: "Quiero filmar algo hermoso". Así que filmé algo hermoso, y cuando lo revelé, sentí que mi deseo iba en otra dirección, no tanto por un deseo de autorrevisión como en *Shortcuts*, sino por un deseo de hacer algo parecido a un origami... era algo cercano a un deseo infantil. Recuerdo que después de presentar mis cortometrajes en un festival tuvimos una sesión de preguntas y respuestas en la que debatimos sobre ellos. Llegamos a la conclusión de que eran como fanzines. Ambos funcionan de forma similar: tienes una idea y luego trabajas a partir de lo que tienes a mano, lo que luego afecta a la forma final. Si el fanzine se publica como fotocopia, en risografía o en otro formato, por ejemplo. Siento también que mis películas responden a deseos a veces muy inmediatos y eso, de alguna manera las acerca al fanzine.

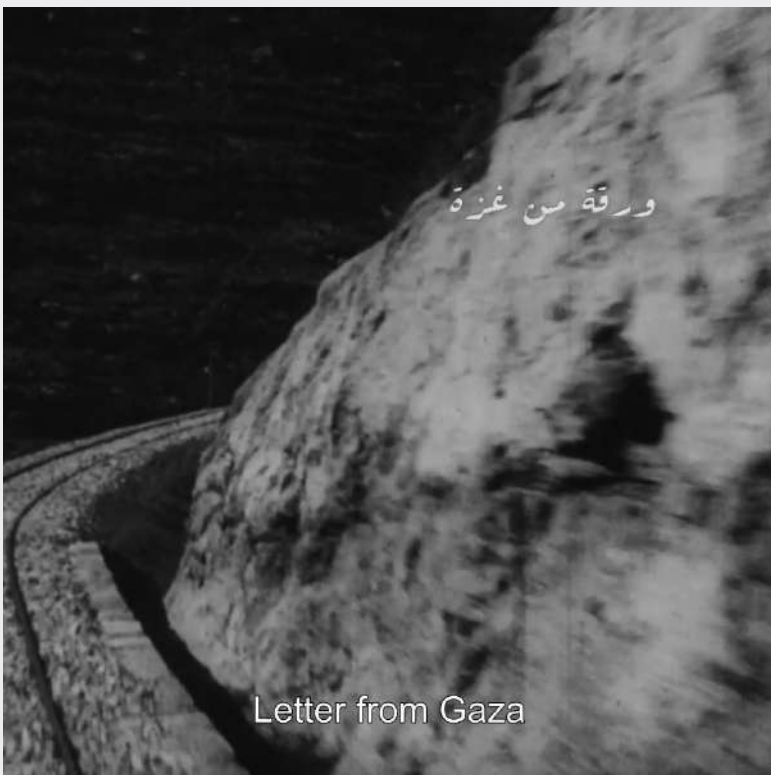


ANTONIO VALENCIA - DANIELA DELGADO VITERI





El cine de Kamal Aljafari



La imagen como desafío

Retrospectiva Kamal Aljafari: Por un cine y una Palestina libre



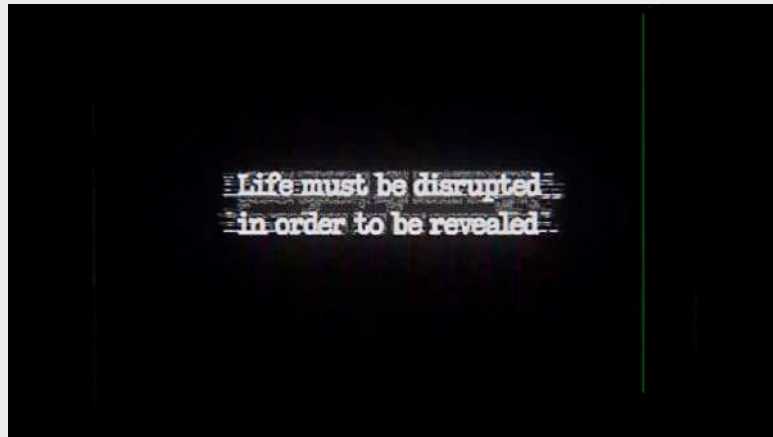


RECOLLECTION - KAMAL ALJAFARI

La libertad de un pueblo es equivalente a la libertad de su cine. Palestina y su cine han vivido bajo ocupación israelí. Durante la intervención militar en Líbano en 1982, el archivo del Palestine Research Center en Beirut fue confiscado por las Fuerzas de Defensa de Israel. En su nuevo film **Fidai Film (2024)**, Aljafari reclama estas imágenes y las redirecciona hacia una historia de liberación. Si alguna vez te has preguntado ¿cómo liberar el cine?, el cine de Kamal Aljafari ofrece varias pistas...

Primero comienza con la liberación de la imagen del sonido, un gesto mucho más que una decisión estética. Al liberar la imagen del sonido, Aljafari ahora tiene espacio para jugar, y es justamente a través de la experimentación cinematográfica que encuentra una posibilidad de libertad, que extiende más allá de las imágenes y de los sonidos, que infiltra el encuadre y se sale de las orillas de la pantalla. Es una liberación que comienza en su calle, en su ciudad portuaria de Jaffa, y se extiende hacia todo el pueblo palestino.

Es un caso de liberación a través del cine, que sucede simultáneamente a una lucha política en las calles. Después de todo, hay diversas maneras de luchar... Porque mientras caen los misiles lanzados por Israel (cuyo armamento es en gran parte fabricado y provisto por Estados Unidos), guiados con inteligencia artificial proporcionada por el proyecto Nimbus, desarrollado conjuntamente por las empresas estadounidenses Google y Amazon, se borra la vida de más de 40.000 palestinos, casi la mitad de los cuales son bebés y niños, en 10 meses de bombardeos. Y una cifra similar o mayor de personas continúan desaparecidas bajo los escombros, mientras otras agonizan en las ruinas de los hospitales sin medicamentos, al cuidado de médicos que pueden ser asesinados en cualquier momento, pues el bombardeo de hospitales —y escuelas— ha sido utilizado por Israel a pesar de constituir un crimen de guerra según la Convención de Ginebra. Ni siquiera los muertos logran descansar en paz, ya que algunos cadáveres fueron entregados hace unos días por militares israelíes a la Autoridad Palestina en Gaza, días, o semanas o meses después del fallecimiento, tan descompuestos que ya no es posible su identificación. La crueldad de la ocupación que continúa hasta después de la muerte...



AN UNUSUAL SUMMER - KAMAL ALJAFARI

Y así con los archivos. Secuestrados, ocupados, tomados, recuperados por cineastas como Aljafari que se ponen a trabajar con películas deshechas; con imágenes torturadas y sonidos quebrados. El trabajo consiste en reconstruir, pero no es una reconstrucción del archivo a su estado original; no podría serlo. Como los cuerpos que vuelven ya sin vida a sus familiares (si es que vuelven), o los presos palestinos que logran salir en libertad después de sufrir torturas en las cárceles israelíes, los archivos ya no son lo que eran. A través de la intervención fílmica —el color, el sonido, el recuadre, el montaje— el archivo original se transforma en algo nuevo, que nos permite ver algo que quizás en el original estaba más oculto, invisibilizado, algo que Aljafari quiere que veamos. Este es el trabajo.

Un cine libre... ¿pero es libre el espectador?

La retrospectiva programada para los EDOC este año contiene cuatro cortos y tres largos realizados entre 2007 y 2024. En su totalidad, cuentan la historia de una comunidad y de su invisibilidad cinematográfica, una historia atravesada por la experiencia y los recuerdos de lo que Aljafari ha perdido, con el tiempo, de lo que le han quitado, y de su deseo de recordar, de recuperar, de sanar, de entender, de volver a ver y sentir aquello que ya no está.

En 2022 mostramos **Recollection** como parte del programa de Rialécticas en Guayaquil. El público jamás había visto una película palestina. Y, sin embargo, los espectadores se reconocieron en las imágenes, en las calles soleadas, en los rostros expectantes, como también se reconocieron en el descarte, en la invisibilidad. El cine de Aljafari tira una cuerda hacia todo espectador en situación de opresión para mostrar un camino posible a través de la liberación y la experimentación. Comienza con la liberación de la imagen del sonido; la separación de estos dos para que puedan cobrar mayor fuerza en el montaje. Un cine libre para un pueblo en camino hacia su libertad.

LIBERTAD GILLS
CON LA COLABORACIÓN DE LUZ ARANA

RECOLLECTION
/ RECOLECCIÓN

-
Kamal Aljafari
Palestina, Alemania, Líbano
2015
70'

Recollection

La esquina donde está estacionado el coche azul
da a la casa de mis abuelos.
El coche era el taxi que pertenecía a Ahmad Farraj
pariente de mi abuela.
Está junto a la esquina construida en piedra caliza.
De niño me gustaba apoyar la espalda en él.
Es donde mi abuelo se sentaba
con su pequeña radio transistor en las tardes de verano.
Por encima de nosotros las golondrinas ribereñas
entraban y salían volando por las ventanas
de la casa abandonada del segundo piso.
Aún oigo su sonido inundando el dulce aire.
Mi tío Mahmoud paseando por el barrio de Ajami;
probablemente era un domingo por la mañana
de regreso al hospital.

La mujer de la ventana es la vecina, Emily Madbak.
Nació en Gaza en el seno de una familia de Jaffa.
El anciano de la puerta del café es Issa Khimel.
Su padre fue ahorcado en la Plaza del Reloj
por los turcos por haber espiado para los británicos
junto con otras dos personas;
una de ellas era sacerdote.
Su hija Labibe está de pie en la ventana sobre el café.
El hombre de la chaqueta blanca es un barbero polaco.

El hombre de las gafas de sol es
El Imam, que siempre se sentaba en el café El Binni.
Estaba casado con Ane.
Su hermana Karkura no le hablaba.

Un grupo de hombres de pie bajo un balcón.
El de la camisa amarilla
es Abu George Shibli.

Su barco rozó una vez las rocas del puerto de Jaffa.
El mar estaba alto.

La niña con la mochila podría haber sido mi madre.

La gran casa roja que da al mar
es la casa donde Ibrahim Bilbesi
y su hijo Hussein, mi abuelo,
buscaron refugio después de la guerra.
Permanecieron allí dos meses
hasta que llegó el ejército y les obligó a marcharse.

Mi madre nació en la casa
con las escaleras de cemento.

Sus vecinos eran
Sasien
Rantisi
Qubti
Tamam
El Ashqar

Ahmad Farraj era un hombre amable, siempre llevaba a mi madre a El Areesh.
Estaba casado con Margo, una judía kurda de Iraq.
Tenían dos hijos, un hijo que vivía en Tel Aviv y
una hija que vivía en Jaffa.
Nunca los conocí.
Ahmad tenía un hermano en el Líbano
al que nunca volvió a ver.
Mi tío Mahmoud paseando por el barrio de Ajami;

probablemente era un domingo por la mañana
otra vez de regreso al hospital.

Hay otra casa roja, con balcón.
Una vez hice el amor en el primer piso.
En mi último día, durante mi última visita,
pasé por delante de la casa.
Me detuve porque vi a un equipo de rodaje alemán
repetiendo una escena:
una mujer joven está de pie en la puerta
la recibe una mujer de su edad
que parece sorprendida de verla,
luego un hombre sale de la puerta
y camina hacia ella.
Se besan apasionadamente.

Eran las 9 de la mañana
una tranquila mañana de domingo,
volvía caminando del puerto.

Pasé por delante de la casa de mis abuelos
luego crucé la calle
y pasé por la casa de Emily
donde está la ventana.
Ahora la habitación no tiene techo
y la ventana tiene barrotes de metal.
Ella sigue viviendo en la casa.

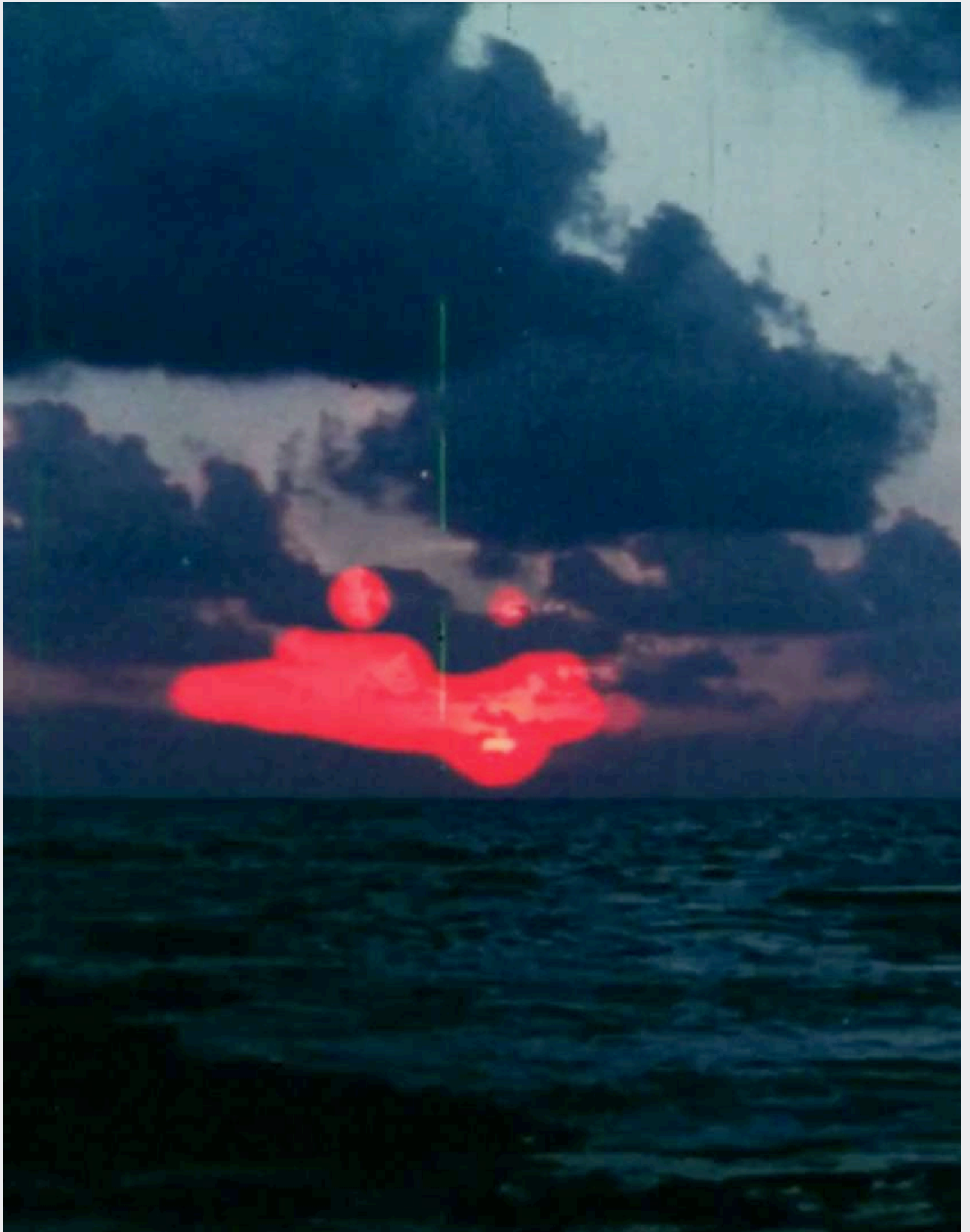
Pasé por la calle, cruzando varias puertas,
pude reconocerlas todas por la foto.
Me detuve y pensé que debía hacer una foto
para recordar los nombres escritos en las puertas:
Familia Shibli
Samaan Kasasfe
La puerta de al lado no tenía nombre
sino sólo un cartel de una escena primaveral.
Un hombre me vio detenerme
y volver caminando para hacer una foto.
"Una foto dura más que un ser humano"

Las calles de mi infancia
y mi adolescencia.

La calle detrás de la casa de Ángel Hamati
donde está la mezquita.
Las escaleras que llevan a la torre del agua.

Zaki Khimel me dice que es él
quien está de pie junto a la ventana
y no su hermana Labibe.
Recuerdo que eran las 4 de la mañana
cuando miré por la ventana
para ver a un equipo de rodaje filmando.
Raafat Tawash
Ahmad Shukarno
Trabajaba en el mar
y estaba casado con la hermana de Raafat.
Ali Hattab
Ahmad Levi

Se hizo llamar Levi para encontrar trabajo en Tel Aviv.
Tursina
Es el hombre más alto de Jaffa.
Ibrahim El Binni
Una niña, Diana o Rima.



La fuerza de un archivo tocado por la muerte



A FIDAI FILM

-

Kamal Aljafari
Palestina, Alemania,
Catar, Brasil, Francia
2024
78'

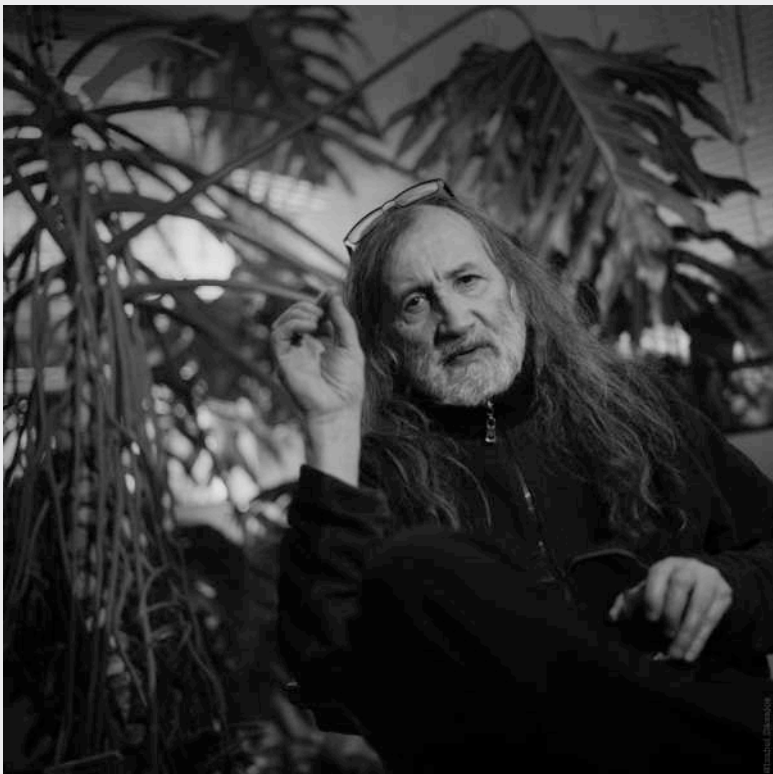
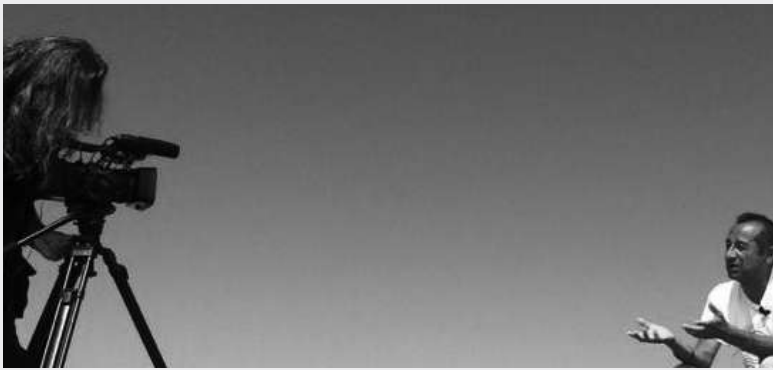
Fida'i (فيءادف): quien ofrece su vida por una causa.

En septiembre de 1982, durante los disturbios políticos de la Guerra Civil libanesa, el ejército israelí invadió Beirut, produciendo una masacre en Shatila, campo de refugiados palestinos, y el barrio próximo de Sabra. Las Fuerzas de Defensa Israelíes (IDF), tenían como objetivo dismantelar la Organización para la Liberación de Palestina (PLO), además de saquear miles de libros, periódicos, recortes de prensa, fotografías y películas pertenecientes al Centro de Investigación sobre Palestina. En su obra, *A Fida'i Film*, Kamal Alfajri sabotea el silenciamiento y la distorsión de la memoria del pueblo palestino a través de la reapropiación de estas imágenes.

Después del saqueo, las Fuerzas de Defensa Israelíes renombraron los archivos saqueados con subtítulos degradantes, pero, como nos recuerda el filósofo camerunés Achille Mbembe, el intento de destruir o prohibir el archivo solo lo dota de una fuerza adicional. Al ser tocado por la muerte, el archivo destruido solo puede presentarse en forma de espectro, o demonio, depósito de todo ideal utópico y de toda ira. La mirada errática de Aljafari propone una contranarrativa de la pérdida a través del uso de retazos, restos y escombros. Dibujando sobre las imágenes, añadiendo, coloreando y eliminando textos superpuestos, el film se entretreje con un paisaje sonoro agitador que responde a la narrativa sionista del exterminio. Un gesto ritual que nos recuerda que el acto de morir nunca ataca totalmente todas las propiedades del difunto, que ofrece, aunque temporalmente, un espacio para que habiten aquellos que murieron en la tierra de las naranjas tristes.



ANGIE CLARA FARFÁN



La obra de Pocho Álvarez W.



La memoria en el presente



FOTOGRAFÍA: PECAS CORRAL

La memoria en el presente: La obra de Pocho Álvarez W.

Es el año de 1985 en la capital de Uzbekistán. Pocho Álvarez Wandenberg está rodeado de cineastas de todo el mundo. En su mesa hay una botella de vodka por persona y una traductora que es tan formal como todo lo que rodea la poética del brindis en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Una cuchara golpea una copa anunciando que el Director de los Estudios de cine de Taskent va a tomar la palabra.

“Cuando Dios creó al mundo”, dice en voz alta, “puso en la faz de la Tierra a hombres y mujeres. Podían comunicarse en distintas geografías porque había una sola lengua, pero el hombre puede ser malvado, y eso enojó a Dios, quien impuso un castigo: se establecieron los idiomas en el mundo entero y era muy difícil comunicarse. Pero como el ser humano también es un ser ingenioso, desarrolló un lenguaje, una lengua universal: el cine... quiero brindar por los cineastas del mundo. ¡Zazdaróvie!”

Pocho habla ese lenguaje desde 1974. Tras la anécdota soviética, sentencia con los ojos abiertos: “Y esa es la realidad, eso es lo que no entendemos aquí, porque en general quieren ser cineastas no como un puente para la comunicación con el otro, no como un puente para abrazar y tocar al otro, sino como un puente para que me reconozcan que soy brillante.” Desde esa postura radical ha dirigido 21 largometrajes, más de 30 cortometrajes, medimetrajes y series de televisión lejanas del cine contemplativo. Son documentos audiovisuales que, a través de esta muestra de diez obras, quieren poner en discusión la lucha obrera del siglo XX, el extractivismo minero y petrolero, la violencia en Ecuador, el sistema carcelario, la poesía oral, la literatura y la memoria audiovisual.

Arrancamos en 1984, cuando se estrenó **Nosotros una historia de obreros**, y la revista *Vistazo* afirmó que era un documental financiado con el oro de Moscú. Este trabajo de 40 minutos repasa la historia del movimiento obrero desde tiempos alfaristas hasta las Huelgas Nacionales de los 80, acompañado por testimonios de los sobrevivientes de la matanza del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil. En esa misma espiral política está **Luar Trocas (1987)**, un hermoso ejercicio documental donde vemos al pintor Oswaldo Guayasamín retratar al Comandante Raúl Castro mientras cuenta travesías inéditas del inicio de la Revolución Cubana a bordo de la embarcación “Granma” en 1956.

Un plano general encuadrado por el Pocho muestra a una mujer sin un brazo y sin una pierna. Fue macheteada por su exesposo. Antes de comenzar a grabar el testimonio, Pocho pidió a la productora tiempo para respirar, para tomar fuerzas y entrevistar a la señora: “Es de las entrevistas más dolorosas que he hecho”. **Pieldolor (2013)** así como **Detrás de las muros (1999)** son un puñetazo de realidad que profundiza sin concesiones el tema de la violencia hacia las mujeres.



NOSOTROS UNA HISTORIA DE OBREROS - POCHO ALVAREZ W.

La obra del Pocho ha seguido a personajes cuyo oficio se ha convertido en documentos de memoria. **Ale y Dumas uno es dos y dos son uno (2008)** sigue la poesía oral de una pareja de copleiros y decimeros manabas. Dumas, viejo creador de amorfinos montubios, sentencia: “No tengo educación, tengo cultura”. Le pido al Pocho que analice esa afirmación: “Es como el Daniel Noboa, él tiene educación pero no tiene cultura, no pertenece a nadie, pertenece a Miami, es como todos los mandatarios, ¿a quién pertenecen? Al billete, no a la cultura de la vida, del amor, de la solidaridad con el otro. Pertenecen a cualquier otra cultura que se llama acumulación, enriquecimiento. ¿Y tienen educación? Sí... el Dumas es honesto, esa educación no tengo, tengo cultura que es otra educación.”

En esta constante búsqueda de personajes llenos de memorias, se encontró con el alemán Karl Gartelmann, quien define la memoria como lo hicieron varios waoranis que conoció y filmó a finales de los 60: *ponente kimimamo*. Es decir, en palabras de un personaje de sus registros fílmicos, “la memoria te lleva a pensar, a vivir”. En **Gartelmann la memoria (2018)** vemos humanos de la sierra y Amazonía

ecuatoriana que ya no existen, fotografías y filmaciones que luchan por preservar lo que ya no está.

“Los temas que he abordado siempre han sido de memoria colectiva, entonces, mientras más plural sea el recuerdo más enriquecedor es el ejercicio de poner la memoria en el presente.”

El Pocho se vinculó a la lucha antiminera a inicios de los años 80, cuando visitó Nambija en la provincia de Zamora. Era “un Ecuador de a Sucre, no de a luca, de a Sucre” me dice, “era un universo horrible. Vos puedes visualizar la ambición desmedida de la gente: destruyes para ser rico, por eso se llama la fiebre del oro y eso se veía en Nambija. Me estremeció ver la destrucción de la condición humana, de la naturaleza, todo por el metal. Todo eso grabé en Betamax.” Esas grabaciones no se convirtieron en ningún documental, pero lo llevaron a involucrarse en la lucha antiminera de Intag, lo que resultó en dos trabajos que veremos en esta muestra: **A cielo abierto derechos minados (2009)** y **Javier con I INTAG (2015)**, esta última se proyectará junto a un clásico de la filmografía de Álvarez, **Tóxico Texaco Tóxico (2007)**, un medimetraje que retrata las consecuencias trágicas de la explotación petrolera en la amazonía ecuatoriana.

Del tema escabroso de la minería y el petróleo, nos movemos hacia la poesía en la voz arrulladora del escritor Jorge Enrique Adoum. En el documental **Jorgenrique (2010)**, vemos al poeta esperanzado y lúcido: “Aquello de que se acabaron las utopías es una falsedad inmensa. La humanidad ha sobrevivido y ha evolucionado gracias a sus utopías y al afán por alcanzarlas.” Leo en voz alta esta afirmación y pregunto: ¿Cuál es tu utopía, Pochito?

“La gran utopía de todos es que seamos un nosotros, que podamos constituirnos en una comunidad posible, no en una ciudadanía, sino en una humanidad posible. Ser un abrazo, un nosotros completo, donde todas las diversidades sean posibles. Y yo creo que he encontrado de alguna manera esa posibilidad de construir esa utopía en el cine.”

Les invitamos a pensar y discutir las utopías en esta muestra de diez películas, donde conversaremos con Pocho Álvarez y varios amigos y amigas expertos en los temas que rondan la selección. Esta muestra no es un homenaje a un autor, es un encuentro para ver cine ecuatoriano, para, como dice el Pocho, “alimentar el espíritu y crear un imaginario del nosotros que sea posible”.

¡Zazdaróvie!

PAÚL NARVÁEZ

Voces que habitan una cárcel de mujeres en Ecuador

DETRÁS DE LAS MUROS

-
Pocho Alvarez
Ecuador
1999
33'

Una puerta negra metálica se cierra produciendo un chirrido punzante. El principal símbolo de la reclusión se presenta ante nuestros ojos sin demora. La voz en *off* de una mujer no tarda en comentar que es difícil establecer lo que es el encierro. Y tal vez hasta este punto (solo habiendo transcurridos 14 segundos de la película), pocas veces, quienes vivimos en "libertad" hemos reflexionado sobre ese concepto. Sin embargo, a partir de este momento, durante los próximos minutos, sin duda lo haremos.

La cámara empieza a recorrer el interior de un pabellón en la cárcel de mujeres del Inca, en Quito, Ecuador, mientras un canto femenino entonado con resiliencia impregna de melancolía el interior de las celdas. Más rejas y puertas se cierran. Sus golpes bruscos irrumpen la frágil calma de ese canto, y la voz en *off* continúa diciendo: *el encierro es como coger una cajita donde guardas una llave y ahí queda. O sea, eso que está ahí dentro no tiene alternativa de crecer ni de fluir...ahí muere.*

Así arranca *Detrás de las muros*, un mediodmetraje del documentalista ecuatoriano Pocho Álvarez, quien en 1999 lo dio a luz, sin lograr mostrarlo al público nacional hasta la edición de este año de los EDOC. Sin duda, la espera que ha vivido podría leerse como un hecho solidario con el compás de espera de las sentencias de las mujeres que retrata.

En *Detrás de las muros* se nos inserta abruptamente en la cotidianidad de un grupo de extranjeras privadas de libertad en esa famosa cárcel retratada a fines de los 90. Una vorágine de testimonios sobre las condiciones del sistema de rehabilitación social en Ecuador son expuestos con crudeza por Celia, Amalia, Narcisa

y muchas voces más de mujeres que, por tráfico de drogas, de una u otra forma cayeron en prisión.

Pero, como en todo relato del complejo universo carcelario, los pensamientos y emociones que se van produciendo a partir del acercamiento a esa realidad poco tienen que ver con juicios de valor sobre las protagonistas. Más bien, mientras la cámara revela el día a día de aquel lugar, la empatía es lo que resume el corazón de la película. No se puede ser ajeno a tanta denuncia concreta. Al menos, no cuando lo que se desnuda es la precaria, corrupta y denigrante forma en que se maneja la rehabilitación social en Ecuador.

Creo que *Detrás de las muros* encontró demasiadas historias ávidas por ser contadas, es por esto que de forma vertiginosa, lo dice todo. Detalla cada problemática que hasta hoy se repite en cada cárcel de mujeres del país. Sin profundizar mucho, pienso enseguida que esta película pudo ser realizada hace 6 meses o 3 años, y no sería tan distinta.

Tiempo atrás, en una entrevista para diario *El Comercio*, Pocho dijo que "la cámara en tanto arte no puede estar ajena e impermeable a la realidad". Considero que esa frase resume el espíritu de su cine y de esta película. Hoy nada ha mejorado; seguramente, solo ha empeorado. Y este film aparece para hacernos voltear la mirada a uno de los temas más complejos que tenemos pendientes como sociedad: la rehabilitación social.

PRISCILLA AGUIRRE MARTÍNEZ





**¿Cómo nos ven,
cómo nos vemos?**



Amor y abismos

Sobre la programación de la sección ¿Cómo nos ven, cómo nos vemos?

¿Puede la selección de películas de un festival revelarse como un canto polifónico? Si escuchamos cercanamente a varias de las distintas voces cinematográficas de la sección ¿Cómo nos ven, cómo nos vemos?, ellas conforman una declaración de amor al país. No se trata de un amor fugaz o romántico, sino de un amor más profundo, que intenta entender al otro como es, abrazando incluso sus partes oscuras. Y en este acto valiente se despliegan paisajes inesperados. Surgen las míticas lagunas de Ozogoche, que atraen e impulsan flujos e historias de migraciones de aves y de seres humanos. Se dibujan caminos por campos y rostros arrugados, sombras y luces temblando en la piel del celuloide en **Manu, un álbum visual**. Se imagina la diversidad de 625 especies de árboles (todos conocidos y usados por la gente) que abriga al pueblo Waorani en **Toroboro: El nombre de las plantas**, un conocimiento milenario, escondido como un tesoro en la orilla derecha del río Napo y amenazado por la ignorancia del Estado. Nos observan los ojos de las mujeres del mismo pueblo en **Waorani. Guardianas de la Amazonía** que resistieron y siguen resistiendo firmemente, frente a invasiones del pasado y del presente. Brillan las imágenes de los jóvenes de una comunidad Esmeraldeña en **Queremos nuestra agua**, produciendo una película comunitaria sobre sus propios ríos contaminados e intoxicados por empresas palmicultoras. En el proceso de enfrentarse a una situación desesperante, las imágenes, la música y el humor son las armas más eficaces. Y en **Sin miedo a caer** respira el cuerpo de Jaime, miembro de los grupos emblemáticos de rock Animal y Viuda Negra, que quiso vivir al extremo pero se enfrentó a la muerte, encontrando belleza en su propia fragilidad.

Parte de este colectivo de voces diversas no son solamente los largometrajes, sino también una gran variedad de cortometrajes que dialogan entre sí, a través de susurros, gritos o cantos. Entre el tráfico matutino casi alucinógeno de Guayaquil y el imaginario transcendental del pueblo Siekopai, entre el universo de un niño durante la pandemia y el paisaje del corazón de un pintor, entre estallidos sociales y ritmos sanadores, estas obras oscilan libremente entre lo íntimo y político, la contemplación y la urgencia de expresión.

Así como estos largometrajes y cortometrajes distintos se juntan y dialogan, el proceso de selección y curaduría de la sección fue un proceso colectivo, a tres voces. Después de escuchar, visionar y debatir horas y horas, surgió una selección de documentales que queremos defender. Entendemos que, para atravesar nuestro tiempo marcado por confusiones, represiones y aislamientos, ya no deberíamos, ni podemos caminar solas y solos. Esta sección es una invitación a vernos como somos, sin miedo ni vergüenza, llorar y reírnos con amor, alrededor del fuego del cine.

DANIEL NEHM

ELOTROCINE

Estallando en sensaciones

MANU, UN ÁLBUM VISUAL
/MANU, A VISUAL ALBUM

-
Alexandra Cuesta
Ecuador, Estados Unidos
2023
62'



El documental experimental *Manu, un álbum visual* (2023) fue dirigido por la cineasta ecuatoriana Alexandra Cuesta para acompañar el álbum musical *Manu*, editado por el compositor y violinista Bryan Senti, una exploración de sus raíces latinoamericanas diaspóricas a través de una síntesis entre la tradición musical indígena y la clásica. En diálogo con el álbum, Cuesta compone un poema cinematográfico que expone, en la continuidad de su filmografía anterior, una matriz histórico-política y cultural compleja sobre el telón de fondo de la también diaspórica trayectoria de la cineasta.

En 1927, la cineasta Germaine Dulac, en su defensa de un cine musical contra el cine literario y dramático, describía *La Roue* (*La Rueda*, 1923), de Abel Gance, como “un poema sinfónico en el que, como en la música, el sentimiento estalla no en hechos y actos, sino en sensaciones, teniendo la imagen el valor del sonido”.¹ Si la película de Cuesta es atravesada por un conjunto de tensiones, la relación entre imagen y sonido es, tal vez, la primera de ellas. De hecho, en esta película que desestructura, en el prolongamiento del largometraje *Territorio* (2016), la cartografía de Ecuador tal como ha sido establecida en los campos de la literatura, la pintura y el cine —en particular, indigenista—, así como en el campo científico, hay equivalencia e intermutabilidad entre las unidades y sintagmas cinematográficos y los sonoros-musicales. El título —“*un álbum visual*”— plantea desde luego este modelo de equivalencia e intermutabilidad entre la composición musical y la cinematográfica, sugiriendo también el proceso de compilación fragmentaria, aunque orgánica, que informa el montaje. Cuesta da una expresión cinematográfica a la composición musical a través de, entre otros procedimientos, la construcción del encuadre —los ángulos diagonales de cámara, los contrapicados—; los pasajes entre la película de 16 mm en blanco y negro a la película cromática y entre los planos fijos a los planos en movimiento; y el trabajo de la duración y la circularidad, respondiendo al valor que esta asume en la concepción temporal y las cosmologías indígenas.

La sensorialidad, más que factualidad, de *Manu, un álbum visual*, en correspondencia con el plano musical, extirpa toda dimensión potencialmente exotizante. Dos factores contribuyen fundamentalmente a esta estética de lo sensorial. Por un lado, la película entabla un diálogo con una genealogía cinematográfica múltiple y difusa. Si la filmografía de Cuesta se inscribe en una genealogía del cine experimental estadounidense, de Deren a Benning, pasando por Strand, prolongando y complejizando sus interacciones con la etnografía, en *Manu*, se abre a un linaje cinematográfico anterior históricamente. Además de la referencia a la cronofotografía de Muybridge y Marey en la secuencia del caballo, Cuesta dialoga también

con el cine de vanguardia —en especial, soviético (los encuadres y formas de montaje que recuerdan ¡*Qué viva México!*, de Eisenstein, 1932-1979). Los procedimientos formales desnaturalizan los paisajes naturales y humanos filmados, produciendo “extrañamiento”, en el sentido del término, caro a la teoría de la literatura y del cine soviética, de *ostranenia*,² una experiencia de inestabilidad ontológica de la representación, un extrañamiento perceptivo y cognitivo que crea distancia entre el espectador y lo representado. En este sentido, *Manu* trabaja un principio de anacronía en términos formales (una concepción transversal de la historia del cine) y fenomenológicos. En otras palabras, parece situarse en un tiempo expresivo e histórico anterior y ya futuro frente a lo representado, posición temporal que exorciza, visibilizándolo, el espectro del colonialismo, en sus formas pasadas y actuales.

Sin embargo, segundo factor, es tal vez a través de la tensión entre el observador y el observado, en un esquema de acciones-reacciones próximo a la improvisación en la música, que más se afirma la sensorialidad de la película y se anula, en paralelo, el riesgo de verticalización de la representación. La tensión entre el observador y el observado, en un marco de reciprocidad, en el sentido *merleau-pontyano*,³ entre lo visible y lo tangible, el “sentidor y el sentiente”,⁴ es una de las marcas más transversales y constantes de la filmografía de Cuesta. En *Manu*, la cineasta es invertida por la mirada de lo representado —figuras humanas y elementos naturales. Si, por un lado, esta dinámica determina en parte las posiciones y los movimientos de cámara, por otro, activa el fuera de campo y, luego, el lugar enunciativo de Cuesta. *Manu* supera, de esta manera, el binarismo que caracteriza tanto el sistema de representación del cine documental, cuanto el modelo disciplinar de la etnografía y la antropología, para convertirse, en conexión con la música de Senti, en una película que piensa sensorialmente la relación en los sistemas de representación.

RAQUEL SCHEFER

1. Dulac, Germaine. *La cinégraphie intégrale*. L'Art cinématographique (1927).

2. Chklovski, Victor. *L'art comme procédé* (1917).

3. Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*. (2001).

4. Guimaráes Rosa, João. *Grande Sertão: Veredas*. (2014)

La vida interior del paisaje



Entrevista a Alexandra Cuesta

ANDRÉS DÁVILA

Manu, un álbum visual tiene como punto de partida las composiciones musicales de Bryan Senti. Este documental experimental ofrece una descripción poética del paisaje, indagando al mismo tiempo en las memorias que en él se ocultan. A través de diferentes personajes, la película introduce al espectador en los paisajes de los Andes, la costa y la Amazonía ecuatoriana. En *Manu, un álbum visual* se combinan la belleza de las texturas, los contrastes y la vibración aleatoria del material fílmico en 16mm con la música de Senti, revelando así en cada fotograma la vida interior de estos territorios. Sin diálogos ni voz en *off*, Alexandra Cuesta devuelve al espectador a las raíces del cine, guiándonos en un trayecto que nos reconecta con las propiedades sensoriales y poéticas de este medio.

¿Cómo fue la primera etapa de la preparación de *Manu*, un álbum visual junto a Bryan Senti?

Empecé a pensar en las imágenes tan pronto como escuché el álbum de Bryan. Enseguida tuvimos charlas muy interesantes sobre su conexión con Latinoamérica a través de sus padres. Aunque no trabajo en una dimensión simbólica, esta película incluye algunas referencias a las historias que Bryan me compartió. Estos relatos, aunque eran de sus padres, él los había hecho suyos. Muchos de los espacios geográficos en la película se inspiraron en estas historias que Bryan recibió de sus padres y que él plasmó enseguida en su música.

¿Cómo crees que se integra el uso de la película en blanco y negro de 16mm, que sugiere indeterminación temporal, con el tono elegíaco de la música en algunos momentos?

Para mí era muy importante pensar en este proyecto como una contribución fílmica, un archivo que se sumará a la identidad o memoria cinematográfica ecuatoriana. También era importante hacerlo en película por una cuestión artesanal cercana a la manera en que trabajo y al proceso en el que Bryan creó su música: combinando música clásica y experimentación sonora al generar diferentes tipos de sonidos y texturas al manipular el violín directamente con sus manos. La película de 16mm en blanco y negro seguramente está vinculada a esa indeterminación del tiempo. No sabemos si se trata del pasado o del presente. A primera vista, estos espacios parecen intactos e idílicos, evocadores de una época pasada. Sin embargo, en realidad están sufriendo una transformación debido a las amenazas medioambientales. No sabemos si esos lugares seguirán existiendo dentro de unos años. En esta película filmamos, por ejemplo, en una comunidad del Amazonas llamada Serena. Allí, las mujeres forman parte de un grupo llamado Yuturi Warmi o Guardia Indígena, que protege el río, el agua y el medio ambiente de la minería ilegal. Esto se relaciona con la idea de documentar algo frágil, ya que este lugar también está en peligro de desaparecer.

¿Cómo fue la etapa de realización de la película y de qué manera colaboraron Bryan Senti y tú en esta etapa?

El proceso fue bastante rápido. Suelo dedicar mucho tiempo a mis películas, pero esta se realizó en un período particularmente corto. En solo nueve meses, ya habíamos rodado y editado la película. Trabajar en un proyecto que no era solo mío fue una gran oportunidad; fue estupendo tener la libertad de crear algo para otra persona. Las ideas centrales de la película surgieron de la música y de las conversaciones que tuve con Bryan. No trabajo con un guion, así que no había un texto que indicara "esto es lo que va a pasar". Bryan fue muy abierto, compartiendo sus pensamientos e ideas, y esto, junto con su música, resonó conmigo para crear una estructura narrativa que se desarrolló durante el montaje, conectando con

la música y dejando que las imágenes respondieran a ella. Rodé la película con una cámara Bolex y utilicé aproximadamente 50 rollos de película. Así que casi todo el material rodado está en la película. Me centré en pensar musicalmente las imágenes y luego ajusté el material rodado durante el montaje.

¿Cómo se desarrolla la idea del viaje a lo largo de la película y cómo lograste articular los espacios y los personajes?

Tuvimos esta idea inicial de un viaje, porque sentíamos que el propio álbum musical es una travesía. Realmente queríamos mostrar este trayecto, y en casi todas las secciones hay un personaje, así que este personaje es quien nos lleva de la mano en la experiencia. Eso era lo único que había establecido, pero es muy abierto en cuanto a cómo se interpretó. El trayecto también puede ser el de los elementos naturales: el agua, la niebla. También son como personajes que te trasladan de un espacio a otro. A veces, el silencio es como si te perdieras en ese tránsito y estuvieras en un lugar atemporal, para luego regresar con la música. Por otra parte, para mí era muy importante estar en lugares en los que yo o alguna de las personas con las que trabajé durante el rodaje tuviéramos una conexión. Es decir, era importante que yo o ellos ya hubiéramos estado en esos lugares. Esto nos permitía estar allí de otra manera, no sólo como alguien que está de paso o como turista.

La presencia de la naturaleza, como plantas y animales, es notable en la película. ¿Qué importancia tiene lo no humano en tu obra?

Es muy importante porque los personajes en la película no son solo humanos. También incluyen los animales, el clima, la geografía y los elementos naturales que transforman los paisajes, como el agua, la niebla y el viento.

Volviendo a la idea de *Manu*, un álbum visual como una contribución fílmica y un archivo, ¿cómo ves el papel de tu película en relación con el archivo cinematográfico ecuatoriano?

Primero, no existe tanto material sobre el cine ecuatoriano, o al menos no lo hemos visto. Ecuador tiene 100 años de historia cinematográfica. Aunque es un siglo de cine, es relativamente corto en comparación con otros contextos. No hay algo definido. Para mí, contribuir a esto es importante, especialmente con una película en 16mm, como un registro, un archivo, un objeto que perdura. En el cine ecuatoriano, la mayoría de las películas se han hecho en las ciudades, especialmente en las capitales, con contextos socioeconómicos muy diferentes. En mi caso, la película se desarrolló como una colaboración. Aunque las decisiones sobre cómo filmar los retratos y los paisajes fueron mías, estas surgieron de las conversaciones y colaboraciones con las personas que encontré durante el rodaje.



La paradoja del lugar mejor

En la comunidad de Ozogoché (Chimborazo, Ecuador), existe una laguna en medio de los Andes, donde cada año, las aves cuvivies, que migran desde lejanos territorios de América del Norte hacia la Patagonia, son atraídas por una fuerza inexplicable que las lleva a suicidarse en las frías aguas de este lugar. Este acontecimiento ocurre todos los años, y la comunidad lo nombra tradicionalmente como “la cosecha de aves cuvivies”.

Este documental es narrado a través de la vida de Sisa, una niña indígena, que se encuentra a expectativas de la llegada de las aves y las noticias de su tío “Pato”, quien migró a Estados Unidos, como muchos en otros en la comunidad, para trabajar en la construcción. Mientras las noticias de las aves y de su tío llegan, ella asiste a la escuela, juega con su hermano y acompaña a su abuelo Feliciano a la iglesia. El abuelo es un personaje importante para la historia y la comunidad, porque resguarda la memoria de esa localidad: es quien recuerda los mitos de origen y las hazañas de liberación del yugo colonial; yugo que, de todas formas, trascendió y se mantuvo en las mentes de los pobladores a través de la herencia de la religión cristiana.

Esta sobrecogedora obra de Joe Houlberg, clarividente los complejos problemas que atraviesan los pobladores, como la falta de trabajo y escasez de alimentos. Estas condiciones desencadenan una importante ola migratoria que fragmenta los núcleos familiares. La película delinea una metáfora sobre la migración, estableciendo un paralelismo entre la llegada y suicidio de las aves cuvivies y el éxodo de los pobladores a tierras estadounidenses, donde, muchas veces, al igual que las aves, encuentran la muerte al cruzar las fronteras.

La película capta de una manera sublime toda la fuerza, majestuosidad y temperamento de los paisajes, las montañas y la laguna. Asimismo, convierte el tema de la migración en un *leitmotiv* que se expresa a través de la imagen y el sonido con una riqueza plástica-visual y variedad de recursos. Esto se aprecia en secuencias como aquella que comienza con el adormecimiento de Feliciano en la iglesia: las imágenes que le siguen plantean un pasaje onírico y etéreo, donde la cámara nos sitúa en la visión de una entidad que emprende un viaje de ida y de regreso. O como la secuencia preliminar a la llegada de los cuvivies, donde los dispositivos fílmicos (imágenes, sonido, montaje) se complementan para construir la furia de la naturaleza que amenaza el paso de las aves.

Ozogoché es el resultado de siete años de trabajo de Houlberg, su equipo técnico y la comunidad. Esta dedicación se refleja en cada detalle de la película, ofreciendo al espectador no solo una historia relevante para reflexionar sobre el presente, sino también la oportunidad de adentrarse en la cosmovisión de una comunidad a través de la comprensión de sus elementos naturales y paisajes sobrecogedores que se despliegan y revelan generosamente ante la cámara.

ALEJANDRA CARVAJAL

OZOGOCHÉ

-

Joe Houlberg
Ecuador, Bélgica, Catar
2023
77'

Ozogoche, el anhelo perpetuo

Entrevista a Joe Houlberg

ISABEL CARRASCO

Al llegar al Ecuador a través de la sierra norte, el escritor inglés Christopher Isherwood, en su libro "El cóndor y las vacas: diario de un viaje por Sudamérica", describe el paisaje imponente de la cordillera andina como sobrecogedor: "este tipo de lugares solo son apropiados para videntes y gigantes; el resto de la humanidad es demasiado pequeña para ellos". Esta cita es la introducción perfecta para Ozogoche, que en kichwa significa "deseos de comer carne", una comunidad en la provincia de Chimborazo cuyo impresionante paisaje esconde un misterio. Aves cuvivies migran cada año desde el norte del continente para suicidarse en uno de sus lagos; este acto sacrificial es una parte fundamental de la identidad y cosmovisión de los habitantes de la zona, quienes esperan pacientemente la cosecha de estas aves. Este fenómeno inspiró al cineasta Joe Houlberg a realizar su documental, con quien conversamos sobre esta bella película.



¿Cómo te enteraste de este fenómeno del suicidio/sacrificio de las aves?

Conocí sobre este fenómeno mientras estaba estudiando una maestría en Estados Unidos, parte de extrañar me hacía estar atento a cualquier noticia sobre el país, en ese contexto me enteré sobre la migración de estas aves hacia Ozogoché desde Estados Unidos, huyendo del invierno, y que luego algunas cometen este acto misterioso de sacrificio. Inmediatamente, sentí una conexión con esta historia y empecé a pensar en hacer una película sobre ello.

Podías haber hecho un documental más científico, pero decides profundizar el misterio del fenómeno, cuéntanos sobre esta decisión.

Alrededor de estas aves suicidas hay todo un movimiento, bailes, cantos, festejos, con el tiempo entendí que todos estos rituales eran también una excusa para atraer al turismo, por otro lado, las



comunidades de la zona han sido evangelizadas, entonces este fenómeno adquiere un sincretismo particular porque tiene una mezcla de orígenes. Frente a este complejo ritual, lo científico me pareció menos interesante.

Cuéntanos cómo fue el proceso de encontrar el documental que querías hacer.

La película me tomó 7 años hacerla. El paralelismo con la migración de las personas apareció muy pronto en el proceso de investigación, incluso antes de ir a Ozogoché. Más adelante, a medida que iba a la comunidad con frecuencia, y empecé a crear lazos con las personas que me guiaban en la investigación, como con Feliciano, el abuelo sabio, tuve una epifanía que me reveló que lo que quería contar no era sobre la migración de las aves, sino sobre la espera de su llegada a la comunidad como metáfora de algo más grande. Los personajes de la película tienen un anhelo perpetuo del contacto de sus familiares que han migrado, de la llegada de las aves, de que algo suceda, de tener la edad necesaria para migrar, etc. Entendí entonces que mi rol como director también era esperar y anhelar que la historia apareciera.

Se podría decir que la película está contada sobre todo desde la mirada de Sisa.

Sisa apareció mágicamente, un día se asomó a la cámara y se robó el show, de repente la historia cambió su foco hacia su mirada y la de los niños, hacia su inocencia, sus anhelos de viajar como su tío Pato, migrar como parte de una necesidad, no solo por supervivencia, sino por un sentido de aventura, aunque en ella hagas sacrificios grandes.

La película sorprende también porque decides mostrar el acto sacrificial de las aves.

Para mí era importante contar ese momento, durante toda la película hay este discurso alrededor del fenómeno, entonces sentía que como director le debía al espectador mostrarle cómo sucede, que se vea y se sienta el fin de la espera, del anhelo, a partir del evento, todo cambia para más adelante volver a empezar con el ciclo.

¿Qué se viene para la película?

Nos ilusiona mucho el estreno en Ecuador porque es una película hecha para que la vean acá, también queremos que sus protagonistas la vean en pantalla grande. Por otro lado, hemos tenido un buen recorrido en espacios internacionales, hace poco ganamos el premio al Mejor Documental en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, entonces la idea es que la película siga viajando.



OZOGOCHÉ - JOE HOULBERG



Herborizar, recordar, nombrar

**TOROBORO: EL NOMBRE
DE LAS PLANTAS**

-
Manolo Sarmiento
Ecuador, Brasil
2024
100'

**TOROBORO: LA
CONSULTA POPULAR**

-
Manolo Sarmiento
Ecuador, Brasil
2024
76'



TOROBORO: EL NOMBRE DE LAS PLANTAS - MANOLO SARMIENTO



TOROBORO: EL NOMBRE DE LAS PLANTAS - MANOLO SARMIENTO

Toroboro, de Manolo Sarmiento, es un documental concebido en forma de díptico, compuesto por los largometrajes: *En la orilla derecha: el nombre de las plantas* y *En la orilla izquierda: la consulta popular*. El título de este díptico hace referencia al nombre waorani del río Napo, y aborda una cuestión de larga data en el debate nacional ecuatoriano: la crisis medioambiental y política del pueblo waorani y su territorio. *Toroboro* evidencia cómo, durante décadas, los waorani han oscilado entre dos opciones: adaptarse al proceso de dominio y apropiación que amenaza con destruir su territorio y su cosmovisión del mundo natural, o aislarse y resistir. Este díptico se presenta como una invitación a navegar río arriba en la historia waorani, vadeando las márgenes del Napo en busca de un espacio común para quienes habitan este territorio amazónico.

En *Toroboro*, la expansión de las fronteras de la industria petrolera se refleja en mapas que dibujan el territorio waorani en bloques aislados, delineados por líneas rectas. Los testimonios de antiguos trabajadores de petroleras y geógrafos muestran que estas fronteras impuestas son contrarias a la noción waorani de territorio. *Toroboro* nos ayuda a comprender en qué medida para los waorani su territorio no es una mera entidad geográfica delimitada, sino un fenómeno espacial interconectado que abarca la biodiversidad de la selva, su idioma, su cultura y su cosmovisión, formando un modo único de relación con el mundo. Esta perspectiva se opone a la racionalidad técnica de la industria petrolera y su enfoque extractivo de la naturaleza.

En este díptico los mapas son sometidos a escrutinio crítico: por un lado, se cuestiona la veracidad de las delimitaciones estatales, y por otro, se demuestra cómo la expansión de la industria petrolera reduce y pone en peligro el territorio waorani y la zona intangible en la que viven los Tagaeri y Taromenane, quienes han rechazado el contacto y luchan para que su territorio no se convierta en un residuo de la extracción petrolera. *Toroboro* plantea una pregunta crucial: ¿cómo resistir a la invasión y la apropiación de la naturaleza que amenaza con acabar con una forma única de cuidar y relacionarse con el mundo?

En 1735, el naturalista sueco Linneo publicó en latín su *Systema Naturæ*, cuyo objetivo era establecer un sistema universal de clasificación de plantas, animales y minerales. Esta perspectiva, elaborada por y desde Europa, no reconocía ni valoraba las epistemologías no occidentales. En América, las plantas fueron nombradas por las expediciones europeas y criollas, que imponían una visión hegemónica que identificaba y reducía el mundo vegetal a las categorías linneanas. Así, la exploración de la naturaleza fue acompañada de la deslegitimación y apropiación sistemática del conocimiento botánico y medicinal indígena.

En *La orilla derecha: el nombre de las plantas*, Manolo Sarmiento examina la interacción entre los marcos epistemológicos europeos e indígenas. A menudo, estos encuentros han relegado los saberes indígenas en favor de una visión científica abstracta y universalizadora. Sin embargo, en esta primera entrega de *Toroboro*, somos testigos

de un encuentro que va más allá de lo científico, revelando un vínculo profundamente humano entre los etnobotánicos Carlos Cerón y Consuelo Montalvo y la comunidad waorani de Quehueri-Ono. Tras un paréntesis de 25 años, estos científicos regresan para retomar un estudio que, aunque se basa en conocimientos transmitidos por generaciones dentro de la comunidad waorani, sigue siendo en gran medida un territorio inexplorado dentro del ámbito de la botánica.

Manolo Sarmiento retrata a los científicos inmersos en el proceso de herborización, guiados por Ocata, un anciano waorani quien vivió gran parte de su vida aislado y para quien cada planta está impregnada de un profundo significado. Para él, el nombre de las plantas no solo se define por su identidad y utilidad, sino también por su relación con otras especies. En una escena de gran potencia visual y sonora, la voz en *off* de Manolo Sarmiento reflexiona sobre cómo los waorani de Quehueri-Ono perciben a sus parientes aislados, los Tagaeri, como símbolo de la defensa de la selva y la libertad. La escena se interrumpe bruscamente por una repentina ráfaga de viento, que hace que los árboles se agiten vigorosamente. Las ramas se doblan y arquean ante la mirada perpleja de los Waorani, el cineasta y el sonidista. La manifestación vital de esta corriente de aire, no hace sino resonar con la resistencia y la libertad de los Tagaeri y los Taromenane, quienes decidieron vivir aislados, a diferencia de los waorani que acompañan al equipo de rodaje.

Al final de la película, fuera de la comunidad de Quehueri-Ono, en el Bloque 16 del Parque Nacional Yasuní, Manolo Sarmiento se encuentra con Gueewa Caiga, el informante más anciano que participó en el primer encuentro etnobotánico y que, en el momento del encuentro con el cineasta, supera los cien años de edad. Los nombres de las plantas que menciona no son reconocidos por los waorani más jóvenes, ya que se trata de un “lenguaje científico waorani” al que no tienen acceso. El cineasta se pregunta si este conocimiento persistirá únicamente entre los parientes de Gueewa Caiga que siguen viviendo en completo aislamiento. A pesar de décadas de opresión e injusticia, estos conocimientos no pueden considerarse perdidos, pues sobreviven como un acto de resistencia, manteniéndose vivos en las comunidades aún no contactadas a orillas del río Napo.

ANDRÉS DÁVILA



TOROBORO: EL NOMBRE DE LAS PLANTAS - MANOLO SARMIENTO

En memoria de Gaba Enomenga

El nombre de las plantas y *La consulta popular* fueron inicialmente concebidas como una sola película que viajaba de la orilla derecha del río Napo, que corresponde al territorio ancestral del pueblo waorani, hacia la orilla izquierda, considerada simbólicamente como la orilla de los colonizadores, el lado de acá, donde vivimos los “kowori”, los forasteros “blancos”.

Allá tiene lugar la historia del encuentro de los botánicos con sus informantes, cuyo punto de partida es el libro *Etno-botánica de los huaorani* de Quehueiri-Ono del doctor Carlos Cerón y la doctora Consuelo Montalvo, y que conduce a la rememoración de la conquista que hizo posible el primer boom petrolero en los años 60; y acá, en la orilla izquierda, tiene lugar la fraudulenta anulación de las firmas que recolectaron los Yasunidos, con la que se buscó prolongar el segundo boom petrolero de los años 2010. Toroboro es el nombre que lleva el río Napo en la lengua wao tededo.

La marcada diferencia de estilo de ambas partes me llevó a separarlas, pero, en la medida que responden a la misma idea de partida y se complementan en su significación, decidí presentarlas como un díptico.

En *El nombre de las plantas*, la extinción de los nombres que los waorani dan a las plantas se convierte en el preludio de la extinción de las plantas propiamente dichas, mientras que en *La consulta popular* la anulación de las firmas se convierte en el borramiento del símbolo mismo de la identidad personal sobre la que se basa la posibilidad de una convivencia democrática. A este borramiento se suma, como se aprecia en el film, el de los pueblos Tagaeri y Taromenane en el mapa que representa su existencia. Como dice el cineasta Víctor Arregui en la película: “no es un robo de identidad, sino la negación de la identidad”.

Las dos historias también están unidas por las imágenes que presentan al pueblo waorani. Desde las imágenes de los años 60, tomadas del film *I Saw Aucas Pray (Vía los Aucas orar)*, donde los waorani son tratados como símbolo de la evangelización cristiana, hasta las imágenes de la televisión ecuatoriana contemporánea que ratifican el lugar de subordinación que les asigna la economía extractivista.

A esas imágenes se suma nuestra propia filmación del mundo waorani, mirada situada en el lugar de un forastero que pregunta de modo insistente por los nombres de las personas fallecidas en el contacto. ¿Por qué hice esa pregunta una y otra vez? A riesgo de ser impertinente, buscaba dar un nombre concreto y tangible a la violencia colonial. Mientras escribo estas líneas, recibo la noticia de la muerte de Gaba Enomenga, el joven que, junto a Nampa, explica las virtudes del árbol batawe en *El nombre de las plantas*. La trágica y prematura muerte de Gaba, ocurrida hace pocas semanas en la comunidad de Gareno, enluta la película al tiempo que le añade un nuevo sentido de urgencia: la violencia persiste, la marginación y el despojo siguen matando.

MANOLO SARMIENTO



GABA ENOMENGA (IZQ.) Y NAMPA FREDY NIHUA, EN UNA ESCENA DE TOROBORO: EL NOMBRE DE LAS PLANTAS.

Waorani: autorepresentación, reciprocidad y empoderamiento

**WAORANI. OMEDE BEYE
ANTE NEE ADANI / WAORANI.
GUARDIANAS DE LA AMAZONÍA**

-
Luisana Carcelén Varganciano
Ecuador, España
2023
68'

Waorani: Guardianas de la Amazonía es un documental dirigido por Luisana Carcelén que explora la Amazonía ecuatoriana, un territorio donde el horizonte parece una abstracción. La película ofrece una inmersión profunda en la vida y las creencias de los Waorani, fusionando la oralidad ancestral con una poderosa narrativa visual.

A diferencia de muchos documentales, *Waorani* no solo nos muestra una perspectiva externa. La cámara se convierte en un participante activo, capturando la mirada crítica de los Waorani hacia quienes los observan. Esta dinámica rompe con la tradicional relación de poder en el cine documental y desafía al espectador a cuestionar quién tiene el derecho de mirar y ser mirado. En lugar de exotizar a la comunidad, el documental presenta una reciprocidad en la observación.

La oralidad, un pilar fundamental en las culturas indígenas, es el corazón del filme. Narrado en la lengua nativa por una abuela Waorani, el documental entrelaza mitos y leyendas que convierten a los animales y el entorno en protagonistas de la historia. En las historias Waorani, los animales, el río, el entorno son los protagonistas: *Los ríos nacieron cuando el árbol cayó, la ardilla cortó la telaraña que lo sostenía... La ardilla se convirtió en rayos en el cielo.* A través de una voz en *off*, las imágenes de la selva virgen se contrastan con la creciente devastación, revelando la riqueza de una vida ancestral que está en peligro de extinción.

El sonido y la música juegan un papel crucial, añadiendo una dimensión espiritual que subraya la conexión profunda de los Waorani con su entorno. La celebración con la chicha, una ceremonia comunitaria, es capturada con autenticidad, mostrando los preparativos y la interacción entre los miembros de la comunidad y su entorno.

El documental me hizo reflexionar sobre conceptos que a menudo damos por sentados. Me cuestionó qué significa realmente ser "civilizado" y cuál es el verdadero sentido de pertenecer a una comunidad. Mediante meticulosos fragmentos de archivo, se explora el impacto devastador de la llegada de los misioneros y la explotación petrolera y maderera en su territorio. La llegada de los "cowore" y la narrativa colonial que describe a los Waorani como "salvajes" son cuestionadas a medida que el documental revela una realidad vibrante y compleja.

La figura de Dayuma, una mujer Waorani que se convirtió en un puente entre su pueblo y los misioneros al romper la barrera del lenguaje, se destaca igualmente en este filme. La dirección de Luisana Carcelén nos guía a través de una selva que es a la vez real y simbólica, habitada por la vida y las cicatrices de la historia.

Una imagen destacada es la de una mujer Waorani frente a una iglesia católica, su mirada fija e imperturbable. Esta imagen encapsula el conflicto entre tradición y modernidad, entre la espiritualidad indígena y la imposición occidental.

Al final del filme, una voz en *off* subraya: *Hemos sido asistidos por un equipo de filmación para crear este registro audiovisual hecho por nuestra gente para nuestra gente.* Este aspecto del proyecto resalta una importante dimensión de auto-representación y empoderamiento. La participación activa de los Waorani en la filmación garantiza una visión auténtica de su realidad, evitando las distorsiones que pueden surgir cuando una comunidad es observada y representada desde afuera.

Waorani. Guardianas de la Naturaleza es un testimonio de la lucha de una cultura por sobrevivir en medio de la modernidad implacable. Nos recuerda que, mientras haya ancianos que cuenten historias, madres que enseñen y niños que escuchen, la selva y sus guardianas seguirán resistiendo. Es un llamado a la acción para proteger no solo un territorio vital para el equilibrio ecológico, sino también una cultura que ha resistido lo inimaginable. Las voces de las mujeres Waorani nos alcanzan, no como un grito de auxilio, sino como un canto de poder, un canto que nos desafía a unirnos a su causa, a tejer con ellas la red que detenga la destrucción de su territorio y a preguntarnos: ¿Qué haremos cuando ya no quede nada por defender?

NATALY MALDONADO



Pikenanis: abuelos y abuelas Waorani, creadores de su propia historia

El documental *Waorani, Omede bete nee adani*, se concibió como una obra de doble vía: por un lado consideramos fundamental dar voz, en nuestro mundo globalizado, a las personas que viven en lo profundo de la selva amazónica, aquel territorio que está en el foco de atención de quienes nos preocupamos por el medio ambiente, pero cuyos habitantes forman parte de un mundo que muy pocas personas conocen. Un acercamiento a esta realidad es fundamental para cualquier acción encaminada a la conservación. Por otro lado, el documental es un esfuerzo por resguardar el patrimonio inmaterial de esta cultura para sus próximas generaciones, preservando sus tradiciones orales e historias narradas en su lengua nativa, el wao te-dedo, que, ante el avance de la modernidad y las nuevas tecnologías, también se ven amenazadas por una colonización cultural. En este sentido, al tratarse de una nación indígena de reciente contacto, tuvimos el privilegio de conversar con abuelas y abuelos, *pikenanis*, que vivieron en primera persona el proceso evangelizador que cambió sus vidas para siempre. Ellos reconocen en el material filmico de archivo, registrado desde la década de los 50s, a sus familiares y los hitos más importantes de su historia.

Si bien este documental está sustentado principalmente en material original, los fragmentos de archivo son un importante elemento para contextualizar las diferentes temáticas tratadas en el relato, sobre

todo en relación al contacto y las contradicciones entre la cultura occidental y la nativa. Durante la producción, que tomó cerca de diez años, nos preocupamos por compartir los avances de la obra audiovisual a las comunidades que participaron de los rodajes, con proyecciones en las cuales también incluimos parte del material de archivo recabado. Este ejercicio nos inspiró a desarrollar una narrativa que permitiera a sus protagonistas identificarse como creadoras de su propia historia. Es así que éstos momentos son incluidos como transiciones narrativas, evocando a un espacio cinematográfico en una casa tradicional de chambira, complementadas con imágenes del público waorani registradas durante las proyecciones en la selva. Hacia el final del relato, decidimos incluir algunos hitos registrados de la historia de nuestras protagonistas, registrados con la misma estética del material de archivo, como la representación de la líder waorani Mencay Nenquihui en la sede de la FAO en Roma, que fue gestionada por la producción y plantea un giro en relación al proceso de contacto y su actual activismo internacional por la defensa de su territorio. De esta forma, proponemos una reflexión acerca del propio quehacer del cine documental, el cual espera aportar al patrimonio histórico de la cultura Waorani y de nuestro país, como un esfuerzo por fortalecer nuestros lazos interculturales.

LUISANA CARCELÉN

¿Qué valor tiene una imagen?

QUEREMOS
NUESTRA AGUA

-
Eriberto Gualinga
Ecuador, Estados Unidos
2024
73'



Nubes densas abruman un cielo violeta y cargado. La toma es un poco inestable y el encuadre se desliza cuidadosamente hacia abajo, revelando una cancha de básquet y unas humildes casas comunitarias con una vegetación abundante alrededor. Es un plano que no necesariamente llama la atención a primera vista, pero que ganará fuerza cada vez que veamos esta película. El brillo de la imagen se auto-ajusta de manera áspera, y la subexposición de la aldea se corrige. Es un movimiento lento e inseguro como los pasos de alguien que recién aprende a caminar. La voz de una joven explica *Movimiento de arriba hacia abajo – Movimiento hacia la izquierda*. Con el último paneo de una cámara amateur se revela la casa comunitaria, un lugar de encuentros, asambleas, fiestas y talleres. Es un descubrimiento de un lugar que, de esa forma, no se había visto antes. El lente de la cámara lo transforma y le asigna importancia y poder.

De arriba hacia abajo – Movimiento hacia la izquierda. Tal vez ha sido mera coincidencia que la joven paneara en esas direcciones, pero este comentario se convierte en el lema de *Queremos nuestra agua*: ver la realidad desde abajo, desde la base, entre iguales y en contra las actividades extractivistas. Lo que acabamos de ver es un ejercicio de niñas y niños de las comunidades de La Chiquita y Guadualito en Esmeraldas, Ecuador, quienes se entrenan para documentar una realidad que fue ignorada y silenciada por mucho tiempo por las autoridades.

Hace más de veinte años, las empresas “Palmeras de los Andes” y “Palmar de los Esteros” empezaron a comprar inmensos terrenos

de los comuneros originarios a precios injustos para sembrar monocultivos. Lo que resulta un negocio altamente lucrativo para los empresarios tiene graves consecuencias para aquellas personas que decidieron quedarse en la región. No solo tienen que soportar trabas y obstáculos para poder acceder a sus tierras, rodeadas por las multinacionales, sino presenciar la paulatina desaparición de un ambiente prístino. Plantas cuyas frutas alimentaban la comunidad se marchitaron, los animales que los habitantes solían cazar ya no se hallan en el territorio, y los peces empezaron a morir en masa. Los comuneros comenzaron a enfermarse y algunos murieron a causa de las fumigaciones aéreas. No se escucharon sus reclamos y demandas durante años. Al parecer, el Estado prefirió proteger a las grandes empresas en lugar de a sus ciudadanos.

La única manera de llamar la atención y de tener una voz propia era armarse y ejercitarse con cámaras y micrófonos. En estos tiempos, la lucha de las comunidades ya no es solamente con machetes o lanzas. La pelea sigue en las redes y en las pantallas, con cámaras que informan y conmueven, con lentes que documentan una contaminación espeluznante, y con grabadoras que no olviden los testimonios de los ancianos que ya no están entre nosotros. En talleres de cine impartidos por el director sarayaku Eriberto Gualinga los jóvenes aprendieron a comunicarse y defenderse contra los invasores en su región con cierto éxito. Las imágenes convencieron a la Corte de Justicia en Esmeraldas en el año 2017, que condenó a las empresas palmicultoras, pero pocas de las obligaciones que impuso la sentencia judicial se han cumplido. El agua se mantiene contaminada y las comunidades siguen en una espiral de empobrecimiento.

Con un tejido inteligente de imágenes de diferentes temporalidades, esta película esclarece la densidad de los problemas ambientales y la insostenible prolongación de la contaminación en La Chiquita y Guadualito en el territorio de los Awá. Christian y Gaby, dos estudiantes de los primeros talleres de cine en estas comunidades, contemplan aquellos videos que plasmaron sus sueños, perspectivas y esperanzas. De tal modo, el director Eriberto Gualinga solapa pasado y presente, los deseos de antaño con las realidades de ahora. Lo que nace es un documental sensible que convierte material grabado de clases y talleres en archivos valiosos que evidencian las negligencias de las ejecutivas estatales y empresas privadas en el cuidado del medioambiente. Por otro lado, la película logra dibujar una imagen distinta de Esmeraldas a las que estamos acostumbrados por una prensa, digamos, “monocultural”. Se trata de retratos hechos por la comunidad misma, realizados en confianza, con respeto y desde la misma altura. Así logran mostrar matices más allá de la omnipresente violencia mediática y perduran las impresiones de armonía, integridad y solidaridad comunitaria. He aquí el valor de estas imágenes sencillas pero poderosas.

Esperemos que este filme sea un exitoso llamado de atención para que las medidas judiciales se hagan realidad y para que las comunidades puedan seguir viviendo en paz y en un ambiente sin contaminación.

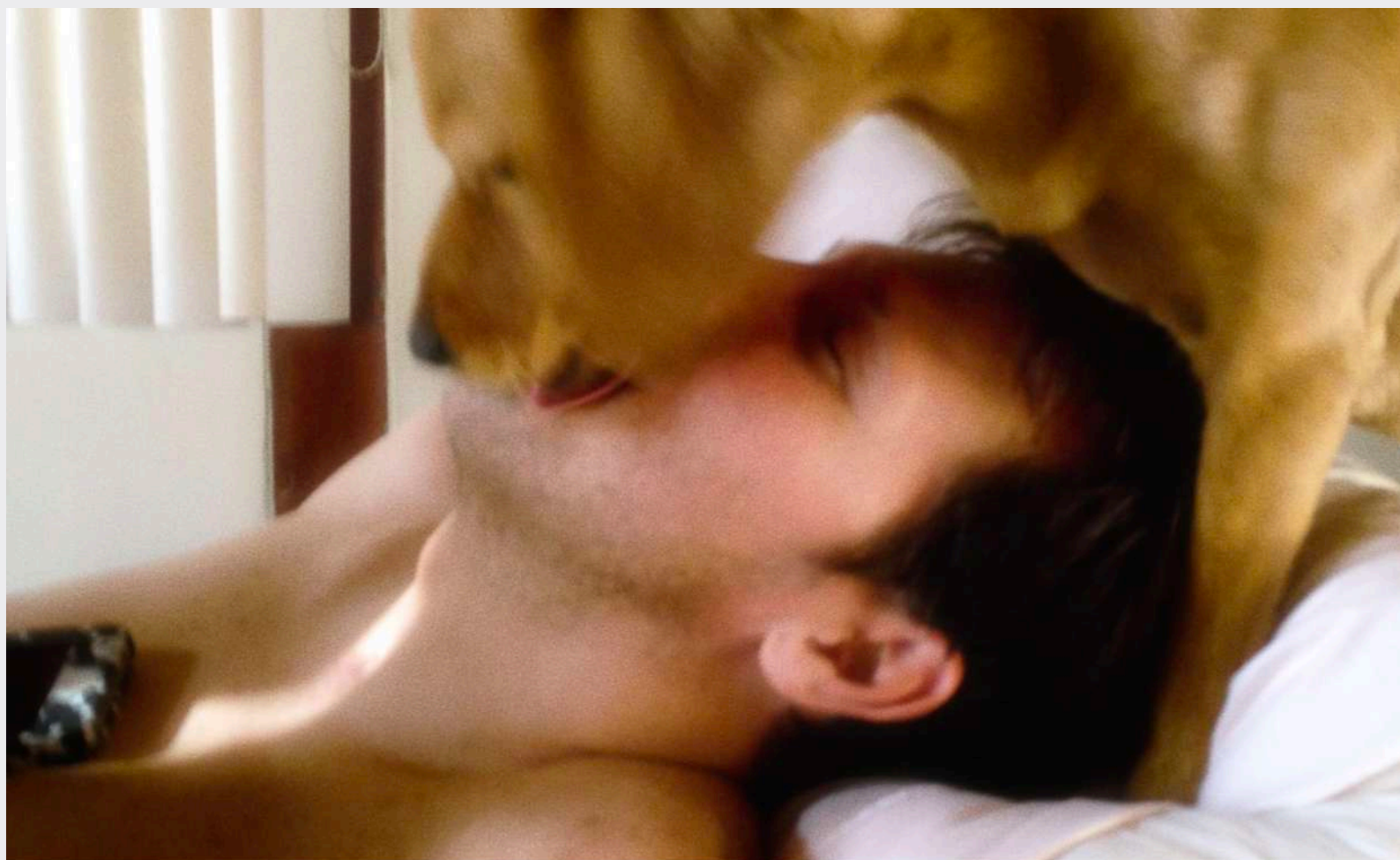
YORK NEUDEL



SIN MIEDO A CAER

-

Miguel Garzón
Ecuador, México
2024
73'



El dolor y las ganas de vivir de Jaime Chiriboga

En *Sin miedo a caer*, el documentalista Miguel Garzón narra la vida del músico Jaime Chiriboga, ex integrante de las bandas Animal y Viuda Negra.

La secuencia de imágenes de archivo con las que empieza el documental permite al espectador identificar a Jaime Chiriboga y reconocerlo en sus facetas de músico, amigo, bicrosista. Cuando las imágenes de la TV nacional terminan, estas ceden el paso a la cotidianidad del protagonista, marcada por su tetraplejía. Acompañando esta otra realidad, su voz en *off* afirma que el momento más duro fue cuando, al morirse, *experimentó la alegría de que estaba al otro lado e iba a un lugar mejor*. Se intuye que habla del momento del accidente.

La cámara y lo externo desaparecen y permiten al espectador conectar de manera personal y profunda con el protagonista, con su situación. El testimonio de Jaime sobre el pánico y el dolor de morir hasta 13 veces impacta; se puede percibir aún, la agonía al recordar lo que sintió cuando la vida parecía abandonarlo una y otra vez, y lo duro que es convivir con las úlceras en la piel, producidas por la falta de movilidad.

La historia engancha. No es difícil sentir empatía con el músico. La angustia de imaginar qué ha pasado, por qué está en esta situación, hace que la tensión se mantenga hasta que se desvela el accidente. El director juega con la ansiedad y curiosidad del espectador.

La narración propuesta por Garzón es a través de la mirada intimista y subjetiva, del dolor y las infinitas ganas de vivir de Jaime Chiriboga, que parece reconciliarse con la vida hasta transmitir la sensación de que, en última instancia, sólo depende de la propia voluntad estar bien.

Garzón cierra la narración con un plano de las luces de la calle, filmadas desde dentro de un carro que avanza por la carretera —¿el que

graba es Jaime?— mientras por los altavoces se escucha a las bandas en las que el músico participó. Las imágenes del viaje se alternan con planos donde aparece el protagonista, en silla de ruedas y sonriendo, mientras escuchamos sus palabras de cierre: *lo hice con esfuerzo, nadie me lo regaló*. Salen los créditos.

A lo largo del documental, la mirada del propio Jaime Chiriboga se ha consolidado como el eje absoluto de la narración. Él es el encargado de ponerle voz a sus circunstancias y asumir la responsabilidad por construirse una identidad y ser la persona que desea ser, siendo la discapacidad física un obstáculo a sortear. El uso de imágenes fragmentadas que acompaña todo el ejercicio narrativo contribuye a consolidar la idea de que el Jaime músico es, en esencia, el mismo que luego vemos en la silla de ruedas, adaptándose a una nueva realidad.

Sin desmerecer el esfuerzo de que sea él, Jaime, el músico-amigo-hijo-deportista, quien comparta sus emociones utilizando su voz, sus palabras, reflexiones y perspectiva; explorando la persona que es y fue, sentí, al terminar de ver el documental, que hemos visto sólo una parte de la historia. Pensé en todas y en la red de personas que lo aman y lo cuidan (a todos nos cuidan y todos cuidamos) y que le permiten ser y existir con dignidad.

Otras reflexiones que me surgen luego de ver *Sin miedo a caer* se estructuran alrededor del movimiento del Heavy Metal en el Ecuador de los 80s y 90s, que crecería con fuerza hasta representar una identidad musical importantísima para muchos jóvenes de esa generación. También la forma de hablar sobre la juventud o las mujeres de Jaime; por ejemplo, la mención a la excelencia de los músicos y al sex appeal de las músicas; que lo ubican en una época que me resulta demasiado familiar y que me ha devuelto algunos recuerdos de adolescencia, sin pizca alguna de añoranza.

MA. EUGENIA ROJAS CARPIO

Streaming #1 del cine Ecuatoriano

CHOLÖ+

www.choloplus.com

Programación EDOC 2024

LA REALIDAD, ¡EXISTE!: EL CINE DE CAO GUIMARÃES (CAO)

ANDARILHO / VAGABUNDO

Cao Guimarães

Brasil / 2006 / 80' / portugués (con subt.)

Andarilho explora la conexión entre caminar y pensar a través de la vida de tres vagabundos en el noreste de Minas Gerais. El filme refleja la naturaleza transitoria de la vida con paisajes cambiantes y una narrativa introspectiva.

A ALMA DO OSSO / EL ALMA DEL HUESO

Cao Guimarães

Brasil / 2004 / 74' / portugués (con subt.)

El alma del hueso revela la vida aislada de Dominginhos, un ermitaño de 72 años que reside en una cueva en una montaña. A través de la observación de las tareas cotidianas, el filme muestra que el silencio es el estado normal de su existencia, mientras las palabras son una rareza.

O HOMEM DAS MULTIDÕES / EL HOMBRE DE LAS MULTITUDES

Cao Guimarães, Marcelo Gomes

Brasil / 2013 / 95' / portugués (con subt.)

En "El hombre de las multitudes", dos personajes de Belo Horizonte enfrentan la soledad en un entorno urbano. Juvenal busca escapar de su aislamiento al integrarse con la multitud del metro, mientras Margô sustituye la realidad con redes sociales.

OTTO

Cao Guimarães

Brasil / 2012 / 71' / portugués (con subt.)

Otto es una película instintiva y visceral que retrata el proceso de embarazo de la esposa del cineasta Cao Guimarães y el nacimiento de su hijo. Es un diario visual íntimo y confidencial, una celebración de la vida y un verdadero filme de amor.

ESPERA

Cao Guimarães

Brasil / 2018 / 80' / portugués (con subt.)

El film explora la relación entre cine y espera, contrastando el ritmo

frenético actual con la calma de personajes en pausa. Reflexiona sobre nuestra dificultad para lidiar con el vacío y la búsqueda de la satisfacción inmediata.

AMIZADE / AMISTAD

Cao Guimarães

Brasil / 2023 / 85' / portugués (con subt.)

El director brasileño Cao Guimarães y su camarógrafo habitual emprenden un viaje de Belo Horizonte a Montevideo, celebrando los momentos compartidos con amigos a lo largo de los años. La película mezcla formatos audiovisuales, difuminando la línea entre cine y amistad.

CONCERTO PARA CLOROFILA / CONCIERTO POR LA CLOROFILA

Cao Guimarães

Brasil / 2005 / 7' / portugués (con subt.)

Una combinación de luces y sombras, formas, colores y texturas que revelan la necesaria interrelación de todo lo que está vivo y vibra.

COLETIVO / COLECTIVO

Cao Guimarães

Brasil / 2002 / 3' / portugués (con subt.)

"Colectivo" - de personas, de calles, de barrios, de nombres, de autobuses que llevan a la gente por las calles de barrios con nombres de personas.

BRASÍLIA / BRASILIA

Cao Guimarães

Brasil / 2011 / 13' / portugués (con subt.)

Una ciudad diseñada se convierte en ciudad cuando sus elementos adquieren autonomía y hablan por sí mismos. Cuando una hoja cae y reconoce el suelo, o cuando la ciudad dormida suspira en silencio su existencia.

HYPNOSIS / HIPNOSIS

Cao Guimarães

Brasil / 2001 / 7' / portugués (con subt.)

La ilusión lísergica de la hipnosis se resuelve en la serena sucesión geométrica de las formas. El patetismo de este minidrama geomé-

trico lo crean el color en movimiento y la languidez repetitiva del martilleo del piano.

NANOFANIA / NANOFANÍA

Cao Guimarães

Brasil / 2003 / 3' / portugués (con subt.)

Pompas de jabón que explotan. Moscas que saltan. El palpitar de microfenómenos cadenciosos de una pianola de juguete.

QUARTA-FEIRA DE CINZAS / MIÉRCOLES DE CENIZA

Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander

Brasil / 2006 / 6' / portugués (con subt.)

Después del Carnaval, en el melancólico atardecer del Miércoles de Ceniza, las hormigas comienzan su fiesta profana y multicolor al ritmo de la samba en una caja de fósforos.

SIN PESO

Cao Guimarães

México, Brasil / 2007 / 7' / portugués (con subt.)

El aire que sale de las voces de los comerciantes ambulantes en Ciudad de México no es el mismo que el que se balancea desde los toldos multicolores. Dos pesos diferentes conforman el frágil equilibrio de la vida en las calles.

SOPRO / ALIENTO

Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander

Brasil / 2000 / 5' / portugués (con subt.)

"Aliento" expresa la relación entre lo que está dentro y lo que está fuera. La translucidez multiforme de una burbuja muestra el mundo que la contiene a la vez que es contenido por ella. La burbuja, que nunca estalla, es una metáfora de la continuidad de las cosas.

THE EYELAND / EL PAÍS DEL OJO

Cao Guimarães

Brasil / 1999 / 11' / portugués (con subt.)

Con los años, vivir en un país extranjero hace que el aire autóctono pierda su cualidad vigorizante. Divididos entre dos países, nos convertimos en residentes temporales y aislados.

FRENTE A MÍ, UNA CÁMARA

MY MEMORY IS FULL OF GHOSTS / MI MEMORIA ESTÁ LLENA DE FANTASMAS

Anas Zawahr

Siria / 2024 / 74' / árabe (con subt.)

My Memory Is Full of Ghosts es una elegía visual sobre Homs, Siria, donde recuerdos de destrucción y pérdida emergen en una población exangüe que añora la normalidad frente al absurdo de la guerra.

NO OTHER LAND / NO HAY OTRA TIERRA

Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham y Rachel Szor

Palestina, Noruega / 2024 / 96' / árabe, hebreo, inglés (con subt.)

Durante años, Basel Adra, un activista palestino, filma cómo la ocu-

pación israelí destruye la comunidad de Masafer Yatta, mientras construye una alianza inesperada con un periodista israelí que quiere unirse a su lucha.

AVANT, IL N'Y AVAIT RIEN / AQUÍ ANTES NO HABÍA NADA

Yvann Yagchi

Suiza / 2023 / 71' / francés, árabe, inglés (con subt.)

Una exploración emocional de la amistad y la identidad, a través de la brutalidad de la ocupación y un grito por la supervivencia de la cultura palestina.

AFTER THE SNOWMELT / DESPUÉS DEL DESHIELO

Yi-Shan LO

Taiwán, Japón / 2024 / 110' / mandarín y japonés (con subt.)

Dos jóvenes afrontan su primera experiencia con la muerte tras perder a una amiga en las montañas de Nepal. La cineasta, contra el deseo de su amigo sobreviviente, emprende un viaje hacia la cueva donde ocurrió la tragedia.

KIX

Dávid Mikulán, Bálint Révész

Hungría, Francia, Croacia / 2024 / 91' / húngaro (con subt.)

KIX sigue a Sanyi durante 12 años, desde el chico callejero en Budapest hasta el adulto desilusionado, enfrentando luchas familiares y cuidando a su hermana recién nacida. Los directores capturan una evolución que culmina en un giro trágico hacia la adultez.

BAJO UNA LLUVIA AJENA

Marta Hincapié

Colombia, España / 2024 / 84' / español, árabe, hindi, twi, catalán (con subt.)

Bajo una lluvia ajena entrelaza imágenes e historias de inmigrantes mediante video cartas y postales. La directora revisita archivos de hace 23 años, explorando la vida de su abuelo emigrante y el presente de personas que envían mensajes desde el desencanto de la migración.

RECUERDA

Melina Terribili

Argentina / 2024 / 109' / español

Recuerda explora los impulsos creativos de un artista plástico y su hija a lo largo de 30 años. Juntos, construyen un retrato sobre el paso del tiempo, la vida, la muerte, el amor y la memoria en una casa llena de recuerdos.

LA MEMORIA QUE HABITAMOS

Diego Ercolano

Argentina / 2023 / 85' / español

La memoria que habitamos reconstruye el crimen de Silvia Filler, un hito en la historia de la violencia política argentina. Sus hermanas, un periodista y un grupo de estudiantes investigan el caso 50 años después, en el aula donde fue asesinada, en una lucha por habitar la memoria.

LA ODISEA DE KAMATSU

Leo Liberman, Sofía López Mañán
Argentina / 2023 / 60' / español

La Odisea de Kamatsu sigue la búsqueda de una gallina que pone huevos verdes y se convierte en un viaje introspectivo sobre migración, identidad y tradición, a través de la vida de un japonés en Buenos Aires.

FOCO: ESPACIOS DE REVELACIONES: CORTOMETRAJES DE BERNHARD HETZENAUER

THOSE NEXT TO US / ELLOS A NUESTRO LADO

Bernhard Hetzenauer
Austria, Alemania, México, Suiza / 2023 / 30' / español
En un relato impactante, Germán López Rosales narra su vivencia en una operación de tráfico de personas. En julio de 2017, varios migrantes murieron al fallar el aire acondicionado en el camión en que viajaban. Germán sobrevivió y cuenta su desgarradora historia.

LA SOMBRA DE UN DIOS

Bernhard Hetzenauer
Austria, Alemania, México / 2017 / 20' / español
Chon, miembro de la comunidad wurrárika, relata la impactante historia de su primo Faustino, un líder espiritual que, en los años ochenta, se autoproclamó dios en el asentamiento indígena de La Mora, aterrorizando comunidades cercanas y asesinando a varias personas de su propio pueblo.

THEY WANTED TO BE LOVED / QUERÍAN SER AMADOS

Bernhard Hetzenauer
México, Austria, Alemania / 2022 / 14' / español
En un film de imágenes silenciosas y desiertas, una pareja recorre diversos lugares de una ciudad desconocida, tejiendo una difusa historia de amor. La narrativa invita al espectador a un trance onírico, donde el amor fluctúa entre la presencia, el pasado y la imaginación.

EL LUNAR EN SU ESPALDA

Bernhard Hetzenauer, Pía Ilonka Schenk Jensen
México, Alemania, Austria, Noruega, Dinamarca / 2019 / 11' / español
Victoria Pamela Salas debía celebrar su cumpleaños con su madre, Consuelo, sin sospechar que su vida cambiaría para siempre. "The Birthmark" visualiza la devastación de una madre, perforando ojos y corazones de los espectadores.

COMUNIDADES INVISIBLES

MALQUERIDAS

Tana Gilbert
Chile, Alemania / 2023 / 75' / español
Malqueridas revela la vida de madres presas en Chile, mostrando su resistencia y empoderamiento a través del apoyo mutuo. Sus historias, capturadas con sus teléfonos celulares, recuperan la memoria colectiva de una comunidad olvidada.

ESTANCIA

Andrés Carmona Rivera
Colombia / 2024 / 85' / español

La Estancia es una casa condenada a desaparecer en una ciudad como Medellín que ha sido implacable con la memoria. Un viaje a las entrañas de una pensión habitada por hombres viejos y solitarios que nos revelan sus vidas, sus amores, sus deseos e, incluso, su visión de la muerte.

MAGIC MOUNTAIN / MONTAÑA MÁGICA

Mariam Chachia, Nik Voigt
Georgia, Polonia / 2023 / 80' / georgiano (con subt.)
Mariam enfrenta una pesadilla recurrente en el Hospital de Tuberculosis de Abastumani, donde se enamora del histórico edificio. La intervención de un oligarca georgiano amenaza con cambiar para siempre la historia de este emblemático lugar.

AVANT-DRAG!

Fil Ieropoulos
Grecia / 2024 / 92' / griego, inglés, albanés, ruso (con subt.)
Avant-Drage! sigue a diez artistas drag atenienses que deconstruyen género e identidad, enfrentando brutalidad policial y transfobia. Con un enfoque inspirado en el "Weird Wave" griego, combina realismo mágico, política y actuaciones provocadoras, transformando la percepción de la cultura LGBTQ+.

UNA JAURÍA LLAMADA ERNESTO

Everardo González
México, Francia, Suiza / 2023 / 78' / español
A través de escenas cotidianas, este documental revela el mundo emocional de jóvenes que, tras acceder a un arma, se integran al crimen organizado en México. Un repaso escalofriante de la herida social que genera el temerle a un niño.

EL POLVO

Nicolás Torchinsky
Argentina / 2023 / 73' / español, italiano, portugués (con subt.)
Una familia desarma el departamento de la tía July, recientemente fallecida, y descubre fragmentos de su vida: su arte, la transición de género, el exilio en Brasil, el deseo de amor, la militancia trans y la lucha contra el VIH, creando un retrato colectivo e íntimo.

LA POSIBILIDAD DE UN MUNDO

MIXTAPE LA PAMPA

Andrés Di Tella
Argentina, Chile / 2023 / 100' / español
Este documental es el diario de un viaje por La Pampa, siguiendo los pasos del enigmático Guillermo Enrique Hudson, un gaucho argentino convertido en escritor inglés. Mezcla especulación documental, memoria personal y sueños para explorar su vida y paradojas.

RETRATOS FANTASMAS

Kleber Mendonça Filho

Brasil / 2023 / 93' / portugués (con subt.)

En Recife, las ruinas de antiguos cines narran los cambios políticos y culturales de América Latina. El director recorre estos espacios, desde cines reconvertidos en iglesias hasta el histórico Cinema Sao Luiz, explorándolos como escenarios mágicos que conjugan lo colectivo con lo individual.

THE FIRE WITHIN: A REQUIEM FOR KATIA AND MAURICE KRAFFT / FUEGO INTERIOR: RÉQUIEM POR KATIA Y MAURICE KRAFFT

Werner Herzog

Alemania / 2022 / 80' / inglés, (con subt.)

El 3 de junio de 1991, un tsunami de ceniza arrasó el monte Unzen en Japón. Werner Herzog rinde homenaje a los vulcanólogos franceses Katia y Maurice Krafft, quienes murieron filmando la erupción, dejando más de 200 horas de espectaculares grabaciones.

ORLANDO, MA BIOGRAPHIE POLITIQUE / ORLANDO, MI BIOGRAFÍA POLÍTICA

Paul B. Preciado

Francia / 2023 / 98' / inglés, español, francés (con subt.)

En 1928, Virginia Woolf escribió Orlando, una novela en la que el protagonista cambia de sexo. Un siglo después, el activista trans Paul B. Preciado envía una carta filmica a Woolf, mostrando a 26 personas trans y no binarias encarnando a Orlando

A TRANSFORMAÇÃO DE CANUTO / LA TRANSFORMACIÓN DE CANUTO

Ariel Kuaray Ortega, Ernesto de Carvalho

Brasil / 2023 / 131' / portugués, español, mbyá-guaraní (con subt.)

En una comunidad mbya-guaraní, Canuto sufrió una mítica transformación en jaguar y murió trágicamente. Ahora, se filma su historia en la primera producción de ficción del cine indígena brasileño, dirigida por Ariel Kuaray Ortega y Ernesto de Carvalho.

LOS ÚLTIMOS

Sebastián Peña Escobar

Paraguay, Uruguay, Francia / 2023 / 88' / guaraní, español (con subt.)

Un experto en mariposas, un ornitólogo y un cineasta se unen para investigar la deforestación en el Chaco, revelando las devastadoras consecuencias de los incendios forestales y documentando la lucha por preservar un ecosistema en peligro.

THE NATURAL HISTORY OF DESTRUCTION / HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN

Sergei Loznitsa

Alemania, Países Bajos / 2023 / 110' / inglés, alemán (con subt.)

Inspirada en la obra de W.G. Sebald y basada en imágenes de la Segunda Guerra Mundial, esta película cuestiona el uso de civiles como instrumentos de guerra y la justificación de la destrucción masiva en nombre de ideales superiores, una pregunta aún relevante hoy.

CLANDESTINA

Maria Mire

Portugal / 2024 / 82' / portugués (con subt.)

Explorando la disidencia política, Clandestina relata la vida de Margarida Tengarrinha, una joven artista y militante comunista en el Portugal de Salazar, revelando su papel crucial en la resistencia antifascista y su trabajo como falsificadora de documentos.

LA TRAMPA

Ferney Iyokina Gittoma

Colombia / 2024 / 13' / español

El abuelo Noé Siake construyó una trampa de peces en la selva okaina. Tras su muerte, sus descendientes intentan reconstruirla, enfrentando la naturaleza y sus desafíos. Un jaguar anuncia una nueva oportunidad, a pesar de la amenaza de la tempestad.

TARRO VACÍO

Vitilio Iyokina Gittoma

Colombia / 2024 / 22' / español

“Tarro vacío” retrata la experiencia de un joven okaina-yvuuha que, alejado de su cultura por la escuela y el servicio militar, busca un futuro en la sociedad occidental. Rechazado por el ejército, una pandemia lo retiene en Bogotá, donde redescubre su identidad cultural a través de la pintura.

LA HISTORIA SE ESCRIBE DE NOCHE

Alejandro Alonso Estrella

Cuba, Francia / 2024 / 20' / español

En “La Historia se escribe de noche,” un apagón sumerge a Cuba en la oscuridad, mientras hogueras anuncian el fin de una era. El documental captura paisajes urbanos y rurales, reflejando la conflictiva situación de la isla.

EL CUSTODIO

Arturo Franco Díaz

España, Cuba / 2024 / 19' / español

Un custodio afrocubano, nacido en 1953, comienza a trabajar a los 16 años en una pista de aterrizaje en Bahía Honda, Cuba. A lo largo de su vida, sigue defendiendo el lugar con devoción, aunque la pista perdió su importancia estratégica tras la Guerra Fría. En 2022, con 67 años, continúa vigilando el lugar, motivado por su compromiso con la revolución y la protección de su hogar, pese al abandono oficial. Acompañado por sus dioses y sus dudas, dedica 16 horas diarias a esta tarea.

FOCO: HACER NUESTRAS LAS IMÁGENES: CORTOMETRAJES DE DANIELA DELGADO VITERI

TODXS QUEREMOS UN LUGAR AL QUE LLAMAR NUESTRO

Daniela Delgado Viteri

Ecuador, España / 2022 / 13' / español

Una peluquería en Madrid alberga una réplica de la Virgen del Quinche. Un sacerdote la lleva a una iglesia, pero los fieles, insatisfechos con el manejo, la devuelven. La directora escribe una carta al cura.

ANTONIO VALENCIA

Daniela Delgado Viteri

Ecuador / 2021 / 6' / sin diálogos

El ruido del mar se funde con los gritos de gol de unos jóvenes que no se van a dejar vencer por las olas. Un homenaje a las personas que levantan la voz, aún en los contextos más adversos.

ATAJOS

Daniela Delgado Viteri

Ecuador / 2018 / 18' / español

“Atajos” es un cortometraje que utiliza archivos personales en MiniDV para explorar las alternativas y los atajos que desafían los relatos hegemónicos en el cine. A través de diálogos imaginarios, se refleja una tensión con el poder.

VIDEO EPISTOLAR (EN COLABORACIÓN CON HUMBERTO VALLEJO)

Daniela Delgado Viteri

Ecuador / 2024 / 20' / español

A principios de año, dos amigos inician una video correspondencia para explorar la oscuridad y la fascinación de transmisiones en vivo por internet. El proyecto busca entender la soledad y la desesperación detrás de estas imágenes.

LA IMAGEN COMO DESAFÍO: EL CINE DE KAMAL ALJAFARI

A FIDAI FILM

Kamal Aljafari

Palestina, Alemania, Catar, Brasil, Francia / 2024 / 78' / árabe, inglés, hebreo (con subt.)

En el verano de 1982, el ejército israelí invadió Beirut y saqueó el Centro de Investigación Palestino, llevándose documentos históricos y una colección de imágenes. A Fidai Film explora este saqueo, resistiendo el intento de borrar la memoria audiovisual de un pueblo.

RECOLLECTION / RECOLECCIÓN

Kamal Aljafari

Palestina, Alemania, Líbano / 2015 / 70' / árabe, inglés (con subt.)

En Recollection, Kamal Aljafari usa material de archivo para invertir roles de hegemonía y subordinación. Utiliza películas israelíes de ficción filmadas en Jaffa entre los años 60 y 90 para rescatar lo ignorado y traerlo al presente.

AN UNUSUAL SUMMER / UN VERANO INUSUAL

Kamal Aljafari

Palestina, Alemania / 2020 / 80' / árabe, inglés (con subt.)

Después de un acto de vandalismo, el padre del cineasta instala una cámara de vigilancia. Kamal Aljafari usa el material de baja definición para capturar la vida cotidiana del distrito árabe de Ramla, creando un fresco personal y político lleno de poesía.

UNDR

Kamal Aljafari

Palestina / 2024 / 15' / árabe (con subt.)

La cámara vuelve obsesivamente a los mismos lugares en el desierto, donde campesinos trabajan la tierra, convirtiéndose en parte del paisaje. Explosiones en tierra y mar preparan el terreno para nuevas ciudades y bosques, transformando el paisaje en una escena de apropiación.

PARADISO, XXXI, 108

Kamal Aljafari

Palestina, Alemania / 2022 / 18' / hebreo (con subt.)

El trabajo de Kamal Aljafari teje una política de la memoria a través de imágenes de un filme de propaganda del ejército israelí de los años 70. Palestina, vista solo como un campo de batalla, se convierte en “una sombra que corre más rápido que el cuerpo al que pertenece”.

IT'S A LONG WAY FROM AMPHIOXUS / ESTAMOS MUY LEJOS DEL ANFIOXO

Kamal Aljafari

Alemania / 2016 / 17' / árabe, inglés (con subt.)

El cortometraje retrata la deshumanización en las salas de espera de Berlín, donde las personas, reducidas a números, aguardan su turno en un sistema burocrático. ¿Cómo se conectan nuestros orígenes como especie con el caos actual de los laberintos sociales?

BALCONIES / BALCONES

Kamal Aljafari

Palestina, Líbano / 2007 / 7' / sin diálogos (con subt.)

Una meditación experimental centrada en los balcones deteriorados e inacabados de la ciudad natal de Kamal Aljafari, Ramla, en Israel, inspirada en “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca: “Pero ya no soy yo, y mi casa ya no es mi casa”.

LA MEMORIA EN EL PRESENTE: EL CINE DE POCHO ÁLVAREZ W.

NOSOTROS UNA HISTORIA DE OBREROS

Pocho Álvarez

Ecuador / 1984 / 40' / español

Nosotros, una historia de obreros retrata la organización de los trabajadores en Ecuador, desde sus orígenes y pasando por la matanza del 15 de noviembre de 1922, considerada el bautizo rojo del movimiento obrero en el país.

LUAR TROCAS

Pocho Álvarez

Ecuador / 1987 / 38' / español

El documental narra un encuentro histórico entre el pintor Oswaldo Guayasamín y la voz de Luar Trocas. Mientras Guayasamín crea en silencio, el hermano de Fidel Castro relata la travesía del Granma y el inicio de la revolución cubana, tejiendo un diálogo entre memoria y creación.

TÓXICO TEXACO TÓXICO

Pocho Álvarez

Ecuador / 2007 / 34' / español

El documental narra cómo el descubrimiento de petróleo en la Amazonía ecuatoriana llevó a la peor catástrofe ambiental del planeta. Testimonios de los afectados revelan las dramáticas consecuencias de la explotación y la demanda histórica contra Texaco.

JAVIER CON I INTAG

Pocho Álvarez

Ecuador / 2015 / 52' / español

La injusta prisión de Javier Ramirez y el acoso gubernamental en Intag buscan silenciar la resistencia a la megaminería. "Javier con I" expone la represión estatal y el estado de la justicia ecuatoriana, destacando los derechos vulnerados de los defensores del agua.

ALE Y DUMAS UNO ES DOS Y DOS SON UNO

Pocho Álvarez

Ecuador / 2023 / 30' / español

El documental explora la vida de dos poetas decimeros. Dumas Mora, "El poeta del carrizal", y la joven Alexandra Cusme unen juventud y madurez en una sola poesía, difundiendo la cultura del amor fino y celebrando la belleza de Manabí.

A CIELO ABIERTO DERECHOS MINADOS

Pocho Álvarez

Ecuador / 2009 / 109' / español

La aprobación de la Ley de Minería en Ecuador provocó una fuerte protesta contra la ambición extractivista. El documental reconstruye la lucha por el agua y la tierra, exponiendo denuncias contra un modelo de desarrollo que amenaza la vida.

GARTELMANN LA MEMORIA

Pocho Álvarez

Ecuador / 2018 / 126' / español

En los años 70, la llegada de maquinaria a la Amazonía ecuatoriana cambió drásticamente el paisaje y la vida indígena. Karl Dieter Gartelmann, con su Bolex 16mm, documentó la transformación irreversible de estas culturas en peligro.

JORGENRIQUE

Pocho Álvarez

Ecuador / 2023 / 30' / español

A comienzos de 2007, Jorge Enrique y Alejandra Adoum, padre e hija, escritor y lectora, unieron sus recuerdos para repasar el tiempo que les tocó vivir. En más de treinta horas de diálogo, el escritor comparte su pasión por la literatura y la vida.

DETRÁS DE LAS MUROS

Pocho Álvarez

Ecuador / 1999 / 33' / español

Detrás de los muros de la cárcel del Inca en Quito, mujeres condenadas por diversos delitos muestran su cotidianidad, sus condiciones materiales y sus reflexiones sobre la vida en prisión en el Ecu-

ador de finales del siglo XX.

PIEL DOLOR

Pocho Álvarez

Ecuador / 2013 / 67' / español

La violencia estructuralmente sostiene el poder mediante la fuerza, afectando a mujeres, niños y diversidades. Este documental explora la violencia socialmente construida y plantea el desafío de transformarla para construir una humanidad incluyente y solidaria.

¿CÓMO NOS VEN, CÓMO NOS VEMOS?

TOROBORO: EL NOMBRE DE LAS PLANTAS

Manolo Sarmiento

Ecuador, Brasil / 2024 / 100' / español, wao tededo (con subt.)

La observación de plantas permite a los sabios indígenas recordar la colonización del río Napo, mientras la explotación petrolera amenaza la selva amazónica. El documental reflexiona sobre la paradoja occidental de bautizar plantas ya conocidas por los waorani. El documental es parte de un díptico con Toroboro: la consulta popular.

TOROBORO: LA CONSULTA POPULAR

Manolo Sarmiento

Ecuador, Brasil / 2024 / 76' / español, wao tededo (con subt.)

En 2007, Rafael Correa propuso no explotar el bloque ITT a cambio de compensación internacional. La consulta popular documenta la lucha del grupo Yasunidos contra la reactivación de la explotación en 2013. El documental es parte de un díptico con Toroboro: el nombre de las plantas.

OZOGOICHE

Joe Houlberg Silva

Ecuador / 2023 / 77' / kichwa, español (con subt.)

Ozogoiche explora las lagunas del mismo nombre y la muerte dramática del cuviví. La película contrasta el sacrificio de las aves con la difícil vida de los indígenas que enfrentan escasez y emigran a Estados Unidos mientras los lagos se secan.

MANU, A VISUAL ALBUM/ MANU, UN ÁLBUM VISUAL

Alexandra Cuesta

Ecuador, Estados Unidos / 2023 / 62' / sin diálogo

En 2022, Bryan Senti lanzó el álbum fusión Manu. Alexandra Cuesta acompaña el disco con un documental que explora el Ecuador, creando un film-poema que une música y tomas en blanco y negro para capturar paisajes y tradiciones en peligro de extinción.

WAORANI. OMEDE BEYE ANTE NEE ADANI / WAORANI. GUARDIANAS DE LA AMAZONÍA

Luisana Carcelén Varganciano

Ecuador, España / 2023 / 68' / wao tededo, español, inglés (con subt.)

Los Waorani, quienes han vivido en armonía con la biodiversidad del Yasuní, enfrentan el impacto del extractivismo en su hogar. El documental presenta testimonios de mujeres valientes que lideran la

defensa de su hábitat y tradiciones ancestrales.

QUEREMOS NUESTRA AGUA

Eriberto Gualinga

Ecuador, Estados Unidos / 2024 / 73' / español, awapit (con subt.)

Jóvenes afro-descendientes e indígenas del bosque del Chocó en Esmeraldas, en un documental colectivo y artesanal, denuncian su experiencia compartida de marginalización y contaminación de sus ríos, inspirados por las historias de vida y lucha de los ancianos.

SIN MIEDO A CAER

Miguel Garzón

Ecuador, México / 2024 / 73' / español

Un músico apasionado por los deportes extremos queda tetrapléjico tras un accidente de moto. Su vida de excesos cambia drásticamente mientras pasa tres años en cuidados intensivos. Jaime debe decidir si vale la pena luchar por su vida.

UN CUERPO SOBRE EL MAR

Gabriel Zhiminaicela

Ecuador / 2023 / 19' / español

Christian, al emprender un viaje para conocer el mar, revive la violación infantil que sufrió y decide documentar su proceso de sanación. Junto a su madre Marlene, quien también carga con el peso del silencio, buscan reconciliación y autodescubrimiento.

FLORES

José Cardoso

Ecuador / 2024 / 29' / español, inglés, portugués, vietnamita, tupí (con subt.)

Una comunidad amazónica enfrenta la destrucción de sus tierras. Un ecologista estadounidense se inmola en protesta contra el calentamiento global. Un documentalista en Ecuador conecta estos eventos con la inocencia de su hijo de 3 años, reflexionando sobre la crueldad humana y el cambio climático.

EL REZO DE LOS PUEBLOS EN RESISTENCIA

Colectiva Génerxs Diversxs

Ecuador / 2023 / 8' / español

Después de 18 días de protesta en el paro de 2022, el Movimiento Indígena regresó a sus comunidades. El día 19, organizaciones transfeministas marcharon en Kitu, levantando un altar con plantas de poder para invocar protección y honrar a los muertos y heridos de la movilización en Abya Yala.

SIEKOPAI LA GENTE DE COLORES

Juan Carlos Franco, Ana Cristina Franco

Ecuador / 2024 / 27' / paikoka (con subt.)

Documental etnográfico sobre los siekopai, una de las 14 nacionalidades indígenas del Ecuador. El film explora su cosmogonía, el papel de los bebedores de yagé, la maloca, y su música y cerámica tradicionales. Incluye ilustraciones de un artista local.

HOJITA DE TAMARINDO

Christian Obando

Panamá, Ecuador / 2023 / 5' / español

Oriviades Delgado Caballero revive historias, cantos y momentos con su mamá mientras habita su espacio entre sueños. Un corto bucólico y minimalista.

FLORALBA (UN CANTO A LA MUERTE)

María Fernanda Restrepo, Cristina Salazar Andrade

Ecuador / 2023 / 18' / español

Floralba Corozo es una de las cantoras de alabaos y arrullos más antigua de Telembi, una comunidad afroecuatoriana que se prepara varios meses para recordar a sus difunto; para entender y acariciar de cerca a la muerte, que es lo más real para entender la vida.

RUMOR DE ORÍGENES LEJANOS

Pável Quevedo Ullauri

Ecuador, Costa Rica / 2024 / 21' / español

Un diálogo entre el cineasta Pável Quevedo Ullauri y el artista visual Roberto Carter es el motivo para entrar en territorios desconocidos e inciertos, donde las fronteras entre lo maravilloso y lo cotidiano se entrecruzan.

DESVÍO

Emilio Llerena

Ecuador / 2023 / 6' / español

Desde las 5:00 AM, los pasajeros esperan pacientemente que los primeros buses comiencen a circular. "Desvío", es un pequeño recorrido sensorial, en medio del transporte público de la ciudad de Guayaquil.

APUNTES SOBRE LA MUERTE DE UN CINE

Iñaki Oñate

Argentina, Ecuador / 2023 / 21' / español

El cierre de un pequeño cine en Buenos Aires propicia una reflexión sobre la mística de los cines de antaño y la figura del proyccionista. Un homenaje a la liturgia del cine, sus fantasmas y sus sueños.

ESTADO DE EXCEPCIÓN

Taller de Comunicación Mujer, Sacha Manchi, Fundación Vivir Libre.

Ecuador / 2024 / 19' / español

Este documental colaborativo narra la violencia que viven mujeres trans-LGBTIQ+ en prisiones ecuatorianas. Un grupo de sobrevivientes da su testimonio en medio de una crisis carcelaria inédita en el país.

COMO ESPORAS AL VIENTO

Constanza Puente

Ecuador / 2023 / 30' / español

Ruth Montenegro recuerda a su hija Valentina, víctima de femicidio en una escuela de Quito. Para ella, Valentina vive en la lucha feminista y en la libertad. Ruth recorre lugares significativos, antiguos y nuevos, en memoria de Valentina.

Equipo

El otro cine

Dirección del Festival EDOC:

Lisandra I. Rivera Ramírez

Editor General:

Andrés Dávila

Comité Editorial:

Manolo Sarmiento, Galo Pérez, Andrés Dávila,
Isabel Carrasco

Dirección de Diseño:

Mateo Arcentales

Diseño y maquetación:

Micaela Sala y Mateo Arcentales

Portada y contraportada:

Manu, un álbum visual (2023) Alexandra Cuesta

Escritorxs El Otro Cine:

Priscila Aguirre Martínez, Kamal Aljafari, Pocho
Álvarez, Luz Arana, María Auxiliadora Balladares, Orisel Castro,
Alejandra Carvajal, Luisana Carcelén, Isabel Carrasco, Laura
Dávila Argoty, Andrés Dávila, Andrés Di Tella, Daniela Delgado
Viteri, Angie Clara Farfán,
Lisandra I. Rivera Ramírez, María del Pilar Gavilanes,
Cao Guimarães, Libertad Gills, Salvador Izquierdo,
Oscar Illingworth, Jose Peña Loyola, Nataly
Maldonado, Melina Wazhima Monné, Paúl Narváez, Daniel
Nehm, York Neudel, Wil Paucar Calle, Diana
Prada Rojas, Ma. Eugenia Rojas Carpio, Raquel
Schefer, Manolo Sarmiento, Luis Salas, Jordy Tapia Robles,
Carla Valencia Dávila, Carolina Velasco,
Jéssica Zambrano Alvarado.

Fotografías Pocho Álvarez:

Isabel Dávalos, Pecas Corral

Equipo 23EDOC

FESTIVAL 23 EDOC

Dirección general: Lisandra I. Rivera Ramírez

PROGRAMACIÓN

Coordinador general de programación: Francisco Álvarez Ríos

Coordinador programa nacional: Daniel Nehm

Selección programa nacional: Samantha Yépez, Orisel Castro, Daniel Nehm

Selección programa internacional: Daniela Delgado Viteri, Isabel Carrasco,

Francisco Álvarez Ríos, Andrés Dávila, José Luis Chávez

Curadoría retrospectiva Pocho Álvarez: Paúl Narváez

Asistente de programación: Salomé Collantes

Grilla de programación: Daniel Nehm

Subtitulación de películas: Luis Salas

Corrección sinopsis y redacción mini sinopsis: Luis Salas

SECRETARÍA ADMINISTRATIVA Y COORDINACIÓN LOGÍSTICA

Coordinación general: Josue Espinosa, Stephanie Enriquez

Coordinación Guayaquil: Stefani Eggeling

Contabilidad: Janeth Balarezo

Anfitriones de invitados: Tomás Moncayo, Tabata Arguello

RED EDOC Y JURADOS JÓVENES

Coordinación general RED EDOC: Stephanie Enríquez

Coordinación general Jurados Jóvenes: Josue Espinosa

Técnica Zoom RED EDOC: Johana Ipial

Asesores RED EDOC: Mercedes Moncada, York Neudel, Paola Castillo,

Jerónimo Atehortúa, Thierry Garrel, Everardo González Reyes

Yanara Guayasamín, Coti Donoso, Manoela Ziggianti, Jorge Caballero

EXPOSICIÓN 'PRETÉRITO PRESENTE'

Producción: Paúl Narváez

Curadora, post producción y montaje: Isabel Dávalos

Reproducción fotos libro y voz: Pocho Álvarez

Entrevistas: Paúl Narváez, Isabel Dávalos

Textos: Gabriela Alemán

EQUIPO TÉCNICO

Jefatura técnica: Jota Salazar (KADABRA)

Asistente de jefatura técnica: Vic Herrera

Jefe de tráfico de películas: Matteo G. Espinosa

Asistente de tráfico Quito: Jordy Armas

Asistente de tráfico Guayaquil: Rafael Plaza Andrade

REVISTA EL OTRO CINE

Editor general: Andrés Dávila

Comité Editorial : Manolo Sarmiento, Galo Pérez P. e Isabel Carrasco

Dirección de diseño: Mateo Arcentales

Diseño y maquetación: Micaela Sala, Mateo Arcentales

Portada y contraportada: *Manu, un álbum visual (2023)* Alexandra Cuesta

Escritorxs y participantes El Otro Cine: Priscila Aguirre Martínez, Kamal Aljafari, Pocho Álvarez, Luz Arana, Maria Auxiliadora Balladares, Orisel Castro, Alejandra Carvajal, Luisana Carcelén, Isabel Carrasco, Laura Dávila Argoty, Andrés Dávila, Andrés Di Tella, Daniela Delgado Viteri, Angie Clara Farfán, Lisandra I. Rivera, María del Pilar Gavilanes, Cao Guimarães, Libertad Gills, Salvador Izquierdo, Oscar Illingworth, Jose Peña Loyola, Nataly Maldonado, Melina Wazhima Monné, Paúl Narváez, Daniel Nehm, York Neudel, Wil Paucar Calle, Diana Prada Rojas, Ma. Eugenia Rojas Carpio, Raquel Schefer, Manolo Sarmiento, Luis Salas, Jordy Tapia Robles, Carla Valencia Dávila, Carolina Velasco, Jéssica Zambrano Alvarado.

Pasantes 23 EDOC

Pasantes Quito: Olivia Mora Carrasco, Miguel Torres, Manuela Laso, Tabata Arguello, Adriana Villegas, Alejandro Zanafría, Samantha Bravo, Xavier Mateus, Daphne Aguilar, Sebastian Sarzosa, José Emilio Larrea

Pasantes Guayaquil: Ricardo Plaza, Ángel Armijos, Pablo Espinoza, Kristel Muñoz, Noelya Macias, Emily Orlando

COMUNICACIÓN

Coordinación general: MOMO Creative Lab. (María Dolores Ruiz y María José Enríquez)

Prensa y relaciones públicas: Nataly Tufiño

Imagen 23 EDOC y diseño gráfico: Esteban Calderón P.

Diseño y community manager: Edwin Vásconez

Diseño y Desarrollo Web: Jorge Vergara (Mantis Design Group)

Trailer y teaser 23 EDOC: Christian Hidalgo

Ilustraciones: Pablo Gabriel Arellano Vivar

Fotógrafos Quito: Paula Estrada, Yaacov Padilla, Kabir Quintana, Alejandro Zumarraga, Emily Abril, John Suqui, Mateo Murgueytio

Fotógrafos Guayaquil: Trinidad Polit, Emilio Llerena

Fotografías Pocho Álvarez: Isabel Dávalos

GIRA EDOC EXTENDIDO

Coordinación: Josue Espinosa

Cine foro: Albino Fernández

Asistente: Pablo Alvarado

COLOQUIO - EL PAPEL DEL CINE DOCUMENTAL EN LA DEFENSA DE LA NATURALEZA

Programación: Maria Fernanda Carpio

Producción: Diana Freire, Paola Guevara

Organización: Conejo Films en colaboración con 23EDOC

AGRADECIMIENTOS

Jorge Carillo, IFCI
Secretaria de Cultura DMQ
Enrique Novas V., Asociación Humboldt / Goethe-Zentrum
Adelina Landivar Bühler, Centro Cultural Ecuatoriano Alemán
Sabrina Ferchaud, AF Quito
Michael Stadler, Embajada de Suiza en Ecuador
Alejandra Zambrano, UARTES
Javier Irquierdo, Mz14
Mariuxi Alemán, Cinemateca Nacional del Ecuador
Lissette Cabrera, INCINE Universitario
Camilo Luzuriaga, INCINE Universitario
Stephanie García Albán, MAAC
Mariana Andrade, OchoyMedio
Nantu Mantilla
Salomé Collantes
Isabel Dávalos
Cristian Vega Vega
Alex Schlenker
María José Aucancela
Jorge Luis Serrano
Mateo Herrera
Juan Diego Illescas
Sebastian Game
Carol Arosemena
Fiorella Zurita
recodo press
Andrea Collahuaso, Casas Somos
Luis Salas Cedeño, Casas Somos



CORPORACIÓN CINEMEMORIA

Presidenta: Lisandra I. Rivera Ramírez
Vicepresidenta: María Fernanda Troya
Secretario: Hidalgo Christian
Tesorera: Isabel Iturralde
Vocal: York Neudel

DIRECCIÓN: Calle Juan de Dios Martínez N34-467 y Portugal,
Edificio Terrazas Portela, Quito, ECUADOR
WEB: www.festivaledoc.org
CORREO ELECTRÓNICO: info@festivaledoc.org

© Todos los derechos reservados - Cinememoria 2024

PATROCINADORES:



REPÚBLICA
DEL ECUADOR

Ministerio de Cultura y Patrimonio
Instituto de Fomento
a la Creatividad y la Innovación

Secretaría de
Cultura



Quito
Alcaldía Metropolitana

COLABORADORES:



HUMBOLDT-Gesellschaft
asociación HUMBOLDT

GOETHE-ZENTRUM
KOOPERATIONSPARTNER



GOETHE
INSTITUT



FRIEDRICH
EBERT
STIFTUNG
Ecuador



af
Alliance Française
Quito

MINISTÈRE
DE L'EUROPE
ET DES AFFAIRES
ÉTRANGÈRES
Liberté
Égalité
Fraternité

Délégation régionale
de coopération pour
l'Amérique du Sud



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Embajada de Suiza en el Ecuador

CIRCUS
CÍRCULO CULTURAL DE SUÍZA EN ECUADOR



ALIADOS:



SEDE NACIONAL
CASA DE LAS
CULTURAS
BENJAMIN CARREÓN



CINEMATECA
NACIONAL
DEL ECUADOR
LUISES ESTRELLA



INCINE
UNIVERSITARIO

echoymedio
el arte de la historia



Museo Antropológico
y de Arte
Contemporáneo



Universidad
de las Artes

AUSPICIANTES:



Avant, Il N'y Avait Rien | Avant-Drag!
Bajo Una Lluvia Ajena | After The Snowmelt
Detrás De Las Muros | Estancia | El Custodio
The Fire Within: A Requiem For Katia
And Maurice Krafft
Foco Bernhard Hetzenauer
Foco Daniela Delgado Viteri
The Natural History Of Destruction
La Historia Se Escribe De Noche
La Trampa | Los Últimos | Malqueridas
Manu, Un Álbum Visual
Mixtape La Pampa | Magic Mountain
No Other Land | Orlando, Ma Biographie Politique
Ozogoche | Queremos Nuestra Agua
Recuerda | Retrospectiva Cao Guimarães
Retrospectiva Kamal Aljafari
Retrospectiva Pocho Álvarez W.
Sin Miedo A Caer | Tarro Vacío | Amizade
Toroboro: El Nombre De Las Plantas
Toroboro: La Consulta Popular
Una Jauría Llamada Ernesto
Waorani, Guardianas De La Amazonía