¡Fuera de aquí... Ulises!

La supresión del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador

Eliana López
Flacso
Quito, Ecuador
ejlm.eli@hotmail.com

RESUMEN

El presente trabajo aborda la dinámica política, desde la economía visual, de la supresión del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador dirigido por Ulises Estrella. Así, se analiza en qué medida factores como la actividad de programación cinematográfica entre 1976 y 1979, la coproducción de la película *Llukshi Kaimanta [¡Fuera de aquí!]* (Jorge Sanjinés, 1977) y la militancia política de Ulises Estrella, jugaron un rol importante en dicha supresión. En consecuencia, proponemos un estudio de caso etnográfico para describir, desde la perspectiva planteada, el periodo de supresión del mencionado departamento, tiempo en el que destaca un actor importante: el Rectorado Universitario.

Palabras clave: Ulises Estrella, nuevo cine latinoamericano, economía visual, Departamento de Cine Universitario, *Llukshi Kaimanta*

ABSTRACT

This paper discusses, from a visual economy approach, the political dynamics of the dissolution of the Ecuador's Central University Cinema Depart-

ment, which was directed by Ulises Estrella. Thus, we analyze in what extent issues like: the billboard cinema programming between 1976 and 1979, the co-production of the movie *Llukshi Kaimanta* [¡Fuera de aquí!] (Jorge Sanjinés, 1977) and the political engagement of Ulises Estrella, played an important role in this dissolution. In consequence, we propose an ethnographic study case to describe, from the suggested perspective, the period in which an important actor stands out in its dissolve: The University's Rectorate.

Keywords: Ulises Estrella, New Latin-American Cinema, visual economy, University Cinema's Department, *Llukshi Kaimanta*

El Ulises y el Departamento de Cine

12 Ulises Estrella es cine. También poesía, tzantzismo y Quito-
logía, pero en el caso que nos ocupa, es principalmente cine.¹ El Ulises, como le decían sus amigas, fue militante, aunque no por mucho tiempo, en la célula cultural del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE) de orientación maoísta. En 1968 ciertos miembros del Frente Cultural, convergencia de diversos actores culturales de la década de 1960, comenzaron a militar en el PCMLE, así como en organizaciones socialistas o guevaristas del Ecuador.² En este contexto, Ulises Estrella fue enviado a China y, aunque accedió a hacerlo, dejó claro que no estaba interesado en formarse para el combate en la guerra popular, así como no estaba de acuerdo con el traslado

1 Este artículo se basa en una investigación más extensa titulada «La muerte de la cinefilia y la vida del Cine Club Universitario de Quito» presentada para optar el título de Maestría de Investigación en Antropología Visual por Flacso Ecuador. En ese caso, como ahora, el perfil de Ulises Estrella (1939-2014) fue fundamental para triangular los datos obtenidos en el trabajo de campo. Para amplificar en su obra ver Valdivia ([1986] 2017), Falconí (2007), Estrella (2003) y Carvajal (2001).

2 Entre los actores del Frente Cultural se encontraron miembros del Grupo Tzántzico quienes, desde un posicionamiento político a partir de la autocrítica, buscaron, como indica Rafael Polo Bonilla (2012), denunciar a la ideología dominante de la época a partir de la crítica y la emergencia de «objetos de pensamiento» como el colonialismo, el mestizaje, la cultura nacional y la figura del intelectual comprometido.

literal de textos maoístas a la realidad ecuatoriana, lo cual le valió posteriormente la expulsión del partido. Así, aunque hizo escala en París en su paso hacia China, no pudo llegar hasta allí. Felizmente no pudo hacerlo porque era el año en el que el mundo estaba convulsionado y esta efervescencia le condujo a un lugar más importante para los años que vendrían en la exhibición de cine en Ecuador: Pésaro, Italia en 1968. Allí asistió a la IV Muestra Internacional de Nuevo Cine donde no solo encontró por primera vez filmes que no estaban relacionados con la concepción de cine arte que había conocido hasta entonces, sino que pudo volver la mirada hacia Latinoamérica a través del estreno de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) y pudo participar en una mesa redonda en donde cineastas latinoamericanos presentes como Fernando Birri, Julio García Espinosa, Octavio Getino, Fernando Solanas, Carlos Álvarez, entre otros, afianzaron la necesidad de unidad «respecto al medio de expresión cinematográfico en nuestros países subdesarrollados y a los problemas de represión y censura».³

Este encuentro marcó un cambio fundamental en la curaduría fílmica del Cine Club Universitario que Ulises Estrella había comenzado a dirigir a finales de 1966 tras su creación por el Centro de Artes de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Un elemento clave en este proceso fue el Cine Club Cultural impulsado por el Grupo Tzántzico⁴ en 1964 y basado en el aprendizaje obtenido en la trashumancia que vivió junto a Regina Katz, docente y bailarina. Fue con ella que conoció salas de cine arte abiertas al público en el continente americano, algo inexistente en Ecuador, pues, hasta la creación de estos cineclubes, el cine

³ *Revista Cine Club Universitario*, N.º 1 (1968).

⁴ Por influencia del clima político de la década de 1960 en Latinoamérica, el Grupo Tzántzico se conformó con miembros de la intelectualidad quiteña de izquierda que luchaba por la popularización de la cultura la cual, según su criterio, vivía un provincianismo en el país.

arte había sido un privilegio de estudiantes de colegios católicos mientras que las salas de cine comercial exhibían solamente filmes de distribuidoras como Fox, Paramount, Columbia y Universal Pictures. Así, aunque la distribuidora United Artist tenía una oficina en el país y diversificaba un poco la oferta cinematográfica, los filmes que se mantenían en pantallas de los cines Alhambra, Granada, Hollywood, Capitol, Pichincha, Universitario, entre otros, eran ejemplares de producciones de industrias estadounidenses y mexicanas en su mayoría.⁵

Es en este contexto que la dictadura del presidente electo José María Velasco Ibarra ordena la clausura de la UCE como una respuesta ante la movilización obrera y estudiantil, así como la ampliación de la influencia del PCMLE dentro de la universidad, la cual se manifestó contra el gobierno en 1969.⁶ Posteriormente, tras su reapertura, el Teatro Universitario, que había sido administrado por una exhibidora de cine mexicano, pasó nuevamente a manos de la universidad debido a la influencia que tuvo el Cine Club Universitario en la gestión de su programación en cartelera. Con este trabajo previo, dicho teatro se convirtió en el Cine de Arte Universitario en 1971. A su vez, dio lugar a la creación del Departamento de Cine de la Universidad y con él, el Cine Club Universitario se convirtió en una de las actividades bajo su organización. De hecho, para la segunda mitad de 1970, el Departamento de Cine ya contaba con tres cineclubes para diferentes públicos: infantil, estudiantil y universitario⁷ y

14

5 Valeria Guerrero del Pozo, «Criterios para la censura municipal del cine en Quito: una aproximación. Propuesta para el análisis de la moralidad interna de películas 1950-1980» (tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2013) <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/5869>. Consultado el 9 de mayo de 2021.

6 Sofía Zapata Muñoz, «Hacia la reclusión de un espacio social crítico: la acción del PCMLE en la Universidad Central Del Ecuador» (tesis de posgrado, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2013) publicada en <http://hdl.handle.net/10469/6974>. Consultado el 9 de mayo de 2021.

7 Laura, Godoy, «El Cine Como Factor de Educación y Comunicación En Quito» (tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2006), disponible en Archivo Universidad Central del Ecuador.

el equipo a cargo de sostener este proyecto cultural se conformó con los perfiles de Lucía Lemos, Guido Díaz, Inés Narváez, Hugo Borja, Juan Ávila, José Yáñez, Eduardo Arturo y Ulises Estrella.

Por otro lado, el Departamento de Cine publicó la revista titulada *1x1 Cine y Medios de Comunicación* la cual tuvo, entre 1973 y 1979, 12 números publicados y creó también una Cinemateca que obtuvo el reconocimiento del VII Congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) realizado en 1976 en Mérida, Venezuela. Ahora, si bien desde 1968 el Tercer Cine fue insertado en la programación del Cine Club Universitario y, por tanto, en el Departamento de Cine a partir de su creación, la coproducción del largometraje *¡Fuera de aquí!*, junto al Departamento de Cine de la Universidad de los Andes de Mérida, Venezuela y el Grupo Ukamau de Bolivia, fue una importante expresión cinematográfica de la participación ecuatoriana en el emergente nuevo cine latinoamericano. Esto debido a que desde la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine en Pésaro en 1968, Ulises Estrella tuvo un papel relevante al compartir con cineastas latinoamericanos sobre las condiciones locales de producción y distribución cinematográfica. Así, por ejemplo, en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Caracas en 1974, Estrella planteó la problemática ecuatoriana en cuanto a la creación de un cine «auténticamente nacional» y su intención en «integrar un plan común pensando fundamentalmente en que el aporte técnico de cinematografías más desarrolladas»⁸. De igual forma, señaló que, frente al ámbito del monopolio de la difusión y distribución es importante el apoyo mutuo. Así pues, el Cine de Arte Universitario se comprometió a difundir el cine latinoamericano a través de un plan que considere instrumentos e infraestructura para estos fines, así como para el apoyo en coproducción.

⁸ Estrella Ulises, «Encuentro de Cineastas Latinoamericanos», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 6 (1974): 5.

De esta manera, nos preguntamos en qué medida la militancia política de Ulises Estrella, la programación cinematográfica del Departamento de Cine, así como su incursión en la coproducción de *¡Fuera de aquí!* constituyeron las razones por las cuales dicho departamento fue perseguido y censurado. Para ello ha sido necesario partir de un estudio de caso etnográfico centrado en el período de mayor madurez del departamento, a saber: 1976-1979, marcado por los hitos correspondientes a la renovación del Cine de Arte Universitario y la supresión del Departamento de Cine. En este último período del proyecto cultural dirigido por Ulises Estrella destaca la consolidación de varias actividades como el canje de filmes entre cinematecas en Latinoamérica, el salto a la realización cinematográfica, el cineclubismo para diferentes públicos, así como la exhibición descentralizada de cine fuera del Cine de Arte Universitario.

16

Así, a partir del diálogo entre los datos obtenidos mayoritariamente en entrevistas a profundidad y en el material de archivo disponible, nos acercamos a la comprensión de la forma en la que, según Deborah Poole (2000), ciertos sistemas de valores de un sujeto visual asignan valor a las imágenes que se encuentran en circulación a través de sus propias interpretaciones. En consecuencia, esta comprensión de economía visual nos permite entender también cómo, parafraseando a Poole, el proceso de circulación o posesión de imágenes implica una asignación de valor.⁹ Es el caso de los filmes *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1976) y *Canoa* (Felipe Cazals, 1976) que fueron parte de la programación cinematográfica del Departamento de Cine y ambos significaron un objetivo de censura y persecución política por su contenido y su uso social. Así, en el editorial de

⁹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000).

la revista *1x1. Cine y Medios de Comunicación* N.º 10, se enfatiza en que *Actas de Marusia* «sufrió la inquisición del propio Consejo Supremo de Gobierno, que la prohibió en todo el país»¹⁰, al igual que la película mexicana *Canoa* (Felipe Cazals, 1968) que fue prohibida por la Secretaría Nacional de Información Pública (Sendip). Como vemos, el Departamento de Cine Arte no programó solo cine arte, sino también uno militante que, en la comprensión Fernando Solanas y Octavio Getino es: «[...] aquel cine integrado a una política revolucionaria en países no liberados, o bien en países que constituyen el socialismo en una situación cercana a la nuestra»¹¹.

En diálogo con esta concepción de cine militante, la revista *1x1* reprodujo textos y artículos de otras revistas de cine de la región, pues su objetivo se enmarcó en la liberación del público a partir del desenmascaramiento del cine comercial. De modo que sus textos abordaban políticamente, de una u otra manera, el *boom* del cine latinoamericano, como lo plantea Julio García Espinosa (1974). Para el autor, es importante que la educación de los espectadores posibilite las condiciones de conversión hacia la autoría de la creación. En otras palabras, para García Espinosa, el arte como posibilidad de todos nos conduce a la toma de los medios de producción artísticos que da lugar, a su vez, a la conversión del público en sujeto.¹² Como podemos observar, para el Departamento de Cine no solo era importante exhibir un cine que provoque estas reacciones, sino también, en calidad de público, poder dar ese salto cualitativo y hacer cine: de esa búsqueda también surge la coproducción de *¡Fuera de aquí!* y la exhibición de este cine.

10 «Editorial», *1x1. Cine y Medios de Comunicación*, N.º 10 (1977): 1.

11 Octavio Getino y Fernando E. Solanas, «El cine como hecho político», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 3 (1973): 7.

12 Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 4-5 ([1969]1974).

En este último periodo de vida del Departamento de Cine incursionó en la realización y coproducción fílmica, una actividad que se encontraba limitada al cine comercial de las coproducciones méxico-ecuatorianas tan populares a fines de la década de 1960 con títulos como *Romance en Ecuador* (René Cardona Jr., 1967), *Cómo enfriar a mi marido* (René Cardona Jr., 1967), *Veinticuatro horas de placer* (René Cardona Jr., 1969), *Conspiración bikini* (René Cardona Jr., 1967), *Cautiva de la selva* (Leo Fleider, 1969), *Peligro, mujeres en acción* (René Cardona Jr., 1969), *Golazo: los fenómenos del fútbol* (Manuel Muñoz, 1964), *Caín, Abel y el otro* (René Cardona Jr., 1971), *Vanessa* (René Cardona Jr., 1972), pero también coproducciones con Argentina como *Cuando canta el corazón* (Sergio Motola, 1971) o España con *El pantano de los cuervos* (Manuel Caño, 1973). Con la realización de *¡Fuera de aquí!*, así como con la corealización del medimetraje documental *Asentamientos humanos, medio ambiente y petróleo* (Ulises Estrella y Mauricio Berú, 1976)¹³ y los diapofilmes¹⁴, el Departamento de Cine dio cuenta de los intereses en común que se compartieron a través de importantes redes de acción a partir de los Encuentros de Cineastas y la Unión de Cinematecas.¹⁵

13 «La situación del cine en el Ecuador», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 11 (1977): 41. Según este artículo, fue el chileno Darío Pulgar quien incentivó a la Comisión Nacional del Hábitat en Ecuador, en representación de las Naciones Unidas y el CIDA de Canadá, a la realización del filme de Berú y Estrella.

14 En ese contexto, se realizó el diapofilme *Quién mueve las manos*. Hugo Borja comenta que los diapofilmes constituyeron un audiovisual compuesto por diapositivas con una duración entre 5 a 10 minutos donde se abordaban temas culturales. De esta manera, se proyectaban al inicio de cada proyección de filmes que permanecían entre 10 y 12 días en cartelera. Dichos diapofilmes eran realizados por un colaborador chileno, lo cual generó un acervo con cerca de 300 diapositivas y su casete de sonido (Borja, entrevista).

15 Cabe recalcar que, en este contexto, directores ecuatorianos como Gustavo e Igor Guayasamín, José Corral, Paco Cuesta, Rodrigo Granizo, Fredy Ehlers, el Grupo Kino, el Grupo Quipucamallu, la Empresa Cuesta-Ordóñez, la Empresa Granda, Cadena y Gallardo, Teodoro Gómez de la Torre, Elio Armas, Gustavo Corral, Edgar Cevallos, así como los realizadores extranjeros Gustavo Nieto, Álvaro Paredes, Manolo Cadena Torres, Alberto Borges, Rolf Bloomberg, Torgny Andenberg, Sven Gielsäter, Ulf Hültberg, Mona Sjöström, Stanley Joseph, Scott Robinson y Michael Scott, Ben Gradus, tuvieron una importante producción cinematográfica dentro del país. Es importante revisar la Cronología de la cultura cinematográfica (1849-1986) para conocer a más detalle los títulos de estos realizadores.

En principio, *Asentamientos humanos, medio ambiente y petróleo* había estado destinado a participar en la Conferencia Mundial de Asentamientos Humanos en Vancouver, Canadá, en mayo de 1976, «lamentablemente el mismo gobierno ecuatoriano que, en parte financió el corto lo censuró al descubrir la honda realidad de denuncia que mostraba»¹⁶. En efecto, el filme buscaba mostrar la contradicción entre el «boom petrolero» de la época y el etnocidio que este causaba. En consecuencia, frente a la censura, se propició la proyección privada de este filme en sectores obreros donde tuvo una gran acogida. Así, las actividades de difusión cinematográfica del Departamento de Cine, tanto dentro como fuera de la sala de cine, tuvieron un papel destacado en la movilización social. Precisamente, su reconocimiento por las redes latinoamericanas de colaboración cinematográfica, así como por los públicos de cine en Ecuador, pero especialmente en Quito, los miembros del Departamento de Cine se desarrollaron bajo la mirada inquisitiva de quienes no consideraban pertinente su programación para la sociedad.

En el contexto político, Guillermo Rodríguez Lara gobernó Ecuador hasta el 12 de enero de 1976, bajo una dictadura militar que había derrocado en 1972 a Velasco Ibarra. Sin embargo, corrió la misma suerte que este cuando el país quedó en manos del Consejo Supremo de Gobierno conformado por el almirante Alfredo Poveda Burbano y los generales Luis Leoro Franco y Guillermo Durán Arcentales. De igual forma, en febrero de 1976, Camilo Mena, militante del PCMLE, fue elegido en Asamblea Universitaria como rector de la Universidad Central del Ecuador para el período 1976-1980 frente a su contendiente Manuel Agustín Aguirre, figura de la izquierda radical. De esta manera, mientras un triunvirato militar se hizo cargo del gobierno del país, al interior de la Universidad se consolidaba un rectorado

16 «La situación del cine en el Ecuador», 41.

de corte maoísta, claro opositor de las actividades desarrolladas por el Departamento de Cine, dirigido por Ulises Estrella debido a su pasado militante.

La coproducción de *¡Fuera de aquí!*

20 En un principio, *¡Fuera de aquí!*¹⁷ se habría titulado *Huasipungo*, una adaptación cinematográfica de la obra homónima del ecuatoriano Jorge Icaza¹⁸, pero hubo cambios en el proceso creativo de rodaje que tuvo lugar en Ecuador entre 1975 y 1976. Al inicio habían llegado a un acuerdo con el sacerdote Jesús Tamayo, para que él apoyase al equipo de rodaje de *¡Fuera de aquí!* como intermediario con la comunidad indígena, y ellos, a su vez, le apoyarían en la realización de su filme *Proceso en la sociedad*, pero la incomunicación con la comunidad dificultó el rodaje. Según lo relatado por Alfonso Gumucio Dagron (2015), entonces asistente de dirección de Jorge Sanjinés, tanto la escasez del material fílmico requerido como la mala relación con los «campesinos» que no se identificaban con el filme, llevó a Sanjinés a tomar la decisión de continuar el rodaje en Perú donde se había filmado la película *Jatun Auka* [El enemigo principal] (1974).¹⁹ Pero, el 27 de junio de 1975:

17 Sinopsis: «Los indígenas son expulsados paulatinamente de sus tierras a través de diferentes mecanismos de coerción o represión directa. Todo ello a favor de una explotación minera. Se destaca la intervención de misioneros extranjeros dedicados, entre otras actividades, a la esterilización de mujeres indígenas y a introducir elementos que distorsionan costumbres, tradiciones y culturas indígenas para insertarlos a un tipo de desarrollo que los margina desde hace centurias. La resistencia es posible, gracias a la unidad y firmeza de la cultura andina». Consultado en la Cinemateca Digital del Ecuador, el 9 de mayo de 2021

18 La noticia titulada «Grupo "Ukamau" de Bolivia y la Universidad Central filmarán 'Huasipungo'» fue publicada en diario El Comercio el 7 de mayo de 1975. Consultado en la Cinemateca Digital del Ecuador, el 9 de mayo de 2021.

19 Alfonso Gumucio Dagron, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015).

El padre Jesús nos hizo una visita por la noche, preocupado por nuestra decisión de suspender el film aquí en Ecuador. Se comprometió a dedicarnos más de su tiempo y a reunir campesinos cada vez que tuviéramos necesidad de ellos.²⁰

En efecto, las condiciones mejoraron y dieron lugar, como indica Jorge Sanjinés (1977), a la creación de una escena con el aporte de los «campesinos» al reproducir una reunión mantenida en la comunidad donde discutían sobre la masacre del ejército. Allí se hacían expresas dos posiciones antagónicas definidas por el indigenismo y por el marxismo. De acuerdo con Sanjinés, el Grupo Ukamau y el Departamento de Cine de la UCE intervinieron en el rodaje del filme y, aunque no precisa de qué forma lo hizo el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes en la coproducción del largometraje, la documentación de archivo disponible tampoco señala más información al respecto. Lo más probable es que haya participado en la fase de postproducción dadas las fechas en las que se sumaron a su realización. Así pues, según Roberto Rojas (2011), en el V Encuentro de Cineastas de América Latina, realizado en Mérida del 22 al 29 de abril de 1977, se propició la generación de contactos para la participación del Departamento de Cine de la ULA en la coproducción de *¡Fuera de aquí!*²¹. Sin embargo, Lucía Lemos²², uno de los pilares del Departamento de Cine y coordinadora del Cine Club Estudiantil, señala que la postproducción se realizó entre Bolivia y Ecuador. Si bien estos detalles sobre su participación no se clarifican con los datos disponibles, esta relación manifestó el interés de la época:

21

20 Gumucio Dagron, *Diario ecuatoriano...*, 57.

21 «La situación del cine en el Ecuador», 41. De hecho, en este artículo se indica que este encuentro constituyó una oportunidad para que el Departamento de Cine de la UCE se mostrase como un ejemplo a seguir con sus actividades desempeñadas en el trabajo de forma simultánea en tres niveles: coproducción, difusión y crítica. Las alianzas se afianzaron.

22 Entrevista realizada por Eliana López a Lucía Lemos, 31 de enero de 2020.

Tanto el Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador como el de la Universidad de los Andes son organismos de vanguardia dentro del movimiento de cine latinoamericano por su comprensión del papel que debe jugar el cine social en la etapa por la liberación.²³

En efecto, el rodaje de *¡Fuera de aquí!* fue relevante para el Departamento de Cine de la Universidad Central, pues consideraron que esta experiencia les permitió «entrar de lleno a hacer el cine más consecuente y definido, que se funde con las auténticas necesidades de nuestro pueblo»²⁴. En este sentido, Mónica Vásquez²⁵, cineasta ecuatoriana y periodista del Frente Cultural, señala que, desde que Beatriz Palacios y Jorge Sanjinés llegaron a Ecuador, ella comenzó a colaborar con su difusión. Incluso participó como extra en *¡Fuera de aquí!*. En consecuencia, la difusión de la filmografía del Grupo Ukamau en el país, así como la del Tercer Cine, les permitió activar la movilización y agitación de trabajadores, lo cual fue determinante políticamente entre 1976 y 1979. En ello coincide Cris Albán²⁶, librero y público habitual del Cine de Arte Universitario, ya que recuerda haber sido impactado por el filme *Actas de Marusia* (Miguel Lit-tín, 1976) exhibido allí. Sin embargo, precisa haber visto *Yawar Mallku* [La sangre del Cóndor] (Jorge Sanjinés, 1969) y posteriormente *¡Fuera de aquí!* en la Federación de Trabajadores de Pichincha. De hecho, esta actividad de difusión en sectores populares fue aplaudida por Sanjinés.

Cabe destacar que, mientras duró la fase de remodelación del Cine de Arte Universitario en 1976, no se realizaron exhibi-

23 Jorge Sanjinés, «Sobre ¡Fuera de aquí!», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 11 (1977): 68.

24 «La situación del cine en el Ecuador», 41.

25 Entrevista realizada por Eliana López a Mónica Vásquez, 12 de marzo de 2020.

26 Entrevista realizada por Eliana López a Cris Albán, 18 de febrero de 2020.

ciones en ese espacio, sino en la sala del Cine Quito, ubicado en el Colegio La Salle. Allí, Gumucio Dagron recuerda que, el martes 15 de julio de 1975, antes de partir a Lima tras haber terminado su trabajo en el rodaje de *¡Fuera de aquí!*, asistió a una función en esta sala de cine. Aunque él menciona en su *Diario de rodaje* que la proyección se realizó en el Colegio La Salle, claramente fue realizado en el Cine Quito. Gumucio comenta:

Hoy proyectaban *El coraje del pueblo* en el marco de un Festival de Cine Latinoamericano, organizado a duras penas, pero con dos o tres películas buenas: *La hora de los hornos* por ejemplo. Por Cuba había *Escambray*, por Ecuador había *Primero de Mayo* de Guayasa-mín. Por Colombia la interesante *Qué es la Democracia*.²⁷

La exhibición de *¡Fuera de aquí!*

23

De acuerdo con el reportaje «¡Fuera de aquí!: un cine auténticamente latinoamericano» publicado en 1977, el filme fue exhibido durante dos semanas en el Cine de Arte Universitario después de haber sido seleccionada en Cannes ese mismo año. David Andrade, estudiante de la Escuela de Ciencias de la Información que asistió a una de las proyecciones señaló que:

‘¡Fuera de aquí!’ cumple un papel importante: intenta concientizar al pueblo sobre el problema de la injerencia norteamericana y la dominación económica que sufrimos. En el marco de la alienación religiosa del campesino, se entrega una voz de protesta y unidad.²⁸

27 Gumucio Dagron, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*, 150.

28 «¡Fuera de aquí!: un cine auténticamente latinoamericano», *Revista Nueva Magazine*, N.º 43, (1977): 93.

Por su parte, Hugo Borja²⁹, quien había comenzado a trabajar en el Departamento de Cine como publicista y dibujante, señala que la censura en esa época se había enfocado en la filmografía de Ingmar Bergman que había sido calificada como pornografía. Reconoce que el rostro de la censura fue Pilar Puig, quien solía llamar por teléfono a Ulises para cuestionarle el por qué decidía proyectar filmes de ese tipo. Por su parte, Gumucio Dagron (1979) añade que la censura es entendida como un proceso que se basa en una mentalidad censora que atraviesa las etapas de producción fílmica. De allí que recalque la importancia de la exhibición y su encuentro con los públicos. Sin embargo, es precisamente en esta etapa en la que la película «puede ser censurada por el distribuidor y por el exhibidor, es decir, el dueño de la sala de cine»³⁰. En el caso de la programación del Departamento de Cine, fue censurada por exhibir ambas cinematografías: cine arte considerado «inmoral» y cine latinoamericano perseguido. Lucía Lemos indica que *¡Fuera de aquí!* fue exhibido en provincias del país, una actividad que aumentó la persecución política sobre el Departamento. Por su parte, Borja comenta que, en una ocasión, el triunvirato militar envió una carta al Departamento de Cine en donde, en tono de orden, pedía ver el filme. En consecuencia, Borja asistió al llamado haciéndose pasar como ayudante de José Yáñez, proyccionista del Cine Arte Universitario.

24

Nos fuimos al Palacio de Carondelet con la maquina de 35 mm a pasar *Llukshi Kaimanta* y ahí estaban los tres, los triunviros, barrigones así con sus gorras y sus trajes militares y proyectamos, pero en un rato dijeron: «¡Ya basta!». Como que ya se molestó porque la película era bien de compromiso, como que ellos también ya se hostigaron, pero dijeron: «¡Ya basta, Ahí nomás! ¡Apague eso!» y salimos. (Hugo Borja, entrevista)

29 Entrevista realizada por Eliana López a Hugo Borja, 19 de mayo de 2020.

30 Alfonso Gumucio Dagron, *Cine, Censura y Exilio En América Latina* (La Paz: Ediciones Film/historia, 1979), 7.

Asimismo, según comenta Borja, en una ocasión Yáñez viajó solo a la Costa en donde la Policía le requisó un rollo del filme y lo quemó. Afortunadamente, contaban con otra copia de la película. Este suceso coincide con el recuerdo de Albán quien, en el espacio de cineforo tras la exhibición del filme en Quito, señala que Ulises denunció haber sido asaltados, acontecimiento en el que perdieron rollos y cámaras, lo cual da cuenta del interés político que generó el filme en términos de censura. Por consiguiente, *¡Fuera de aquí!* causó revuelo por la temática que, para Borja «era un combate cuerpo a cuerpo contra el régimen y contra el poder de Estados Unidos. Entonces en verdad había peligro ¿no? Había peligro» (Hugo Borja, entrevista).

Con este antecedente, se desplegó con mayor fuerza la persecución al Departamento de Cine ya que las películas como *¡Fuera de aquí!*, *El diario del Che* (Manuel Pérez, 1968), *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966) fueron prohibidas por el triunvirato pese a la autonomía universitaria. Sin embargo, esta censura expresaba el silenciamiento a la cabida que el Cine de Arte Universitario daba en su programación a filmografías de este tipo. Estrella consideró que el problema se acrecentaba con lo que había logrado:

[...] tomen en cuenta que estábamos en una nueva dictadura militar, que comenzó en el año 73 y continuó hasta el 79. Como la película "Fuera de aquí" es una película netamente anti-imperialista, y como yo ya había conseguido, lo que pocos en América Latina, que el cine socialista tenga público, ése fue un período muy duro.³¹

Si bien este tipo de filmes no tenían mayor circulación por la ventaja que tenía el cine comercial sobre cualquier otro tipo de cine, las condiciones sociopolíticas fueron determinantes para

31 Sergio Valdivia, «El obrero del cine nacional», en *Elulises. Entrevista, poemas, testimonios* (Quito, ELÁNGEL editor, 2017), 60. Una versión transcrita en formato Word de la entrevista original fue realizada por la artista Sara Palacios. Esta transcripción fue la primera fuente de consulta del texto de Valdivia.

posibilitar la concurrencia a salas y espacios donde este Tercer Cine se exhibía. Aunque el Cine de Arte Universitario trabajaba con distribuidoras como United Artist, de parte del Rectorado Universitario se le increpó constantemente el exhibir películas del área socialista. Borja explica que estas películas:

[...] realmente, a nivel artístico, eran clase A. O sea, un cine de primera, estábamos rompiendo con el monopolio de las distribuidoras de cine. Entonces había la oposición de las distribuidoras del área capitalista, había la oposición del rector y había la oposición del Gobierno, que en ese momento era el triunvirato de los militares. Y también se nos oponían los señores chinos, o sea, los que luego pasaron a llamarse MPD (ríe). (Hugo Borja, entrevista)

26

Borja añade que, en efecto, conseguían exhibir filmes del área socialista, pero esto era posible solamente a través de las embajadas de Bulgaria, Checoslovaquia, o la actual Rusia, a donde Estrella había viajado dos veces para hacer contactos que envíen películas a Ecuador. De este modo, una supuesta preferencia por la exhibición de cine soviético estaba lejos de conformar una programación exclusiva del Departamento de Cine. Según el catálogo de filmes del Cine de Arte Universitario realizado para esta investigación, entre 1975 y 1979 se exhibieron tan solo 36 filmes realizados en países socialistas, 14 de los cuales son propiedad de la Cinemateca Universitaria.³² En este sentido, es comprensible que un filme sea exhibido con mayor frecuencia

32 Los filmes identificados son *Sor Juana de los Ángeles* (Jerzy Kawalerowicz, 1961), *Los desesperados* (Miklós Jancsó, 1966), *La paloma blanca* (Frantisek Vlácil, 1960), *El lago de los cines* (Z. Tulubyeva, 1957), *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972), *Me compré un papá* (Ilya Frez, 1962), *La canción del gitano* (Emil Loteanu, 1972), *La balada del soldado* (Grigori Chujrai, 1959), *El jugador* (Alexei Batalov, 1972), *Arsenal* (Alexander Dovjenko, 1929), así como los filmes de Sergei Eisenstein: *El acorazado Potemkin* (1925), *Alejandro Nevski* (1938), *Iván el Terrible. Parte I* (1944) e *Iván el Terrible: La conspiración de los boyardos* (1958).

una vez que es parte de su acervo, no así con las copias de filmes propiedad de las distribuidoras. De ese modo, la exhibición de *¡Fuera de aquí!*, así como de filmes de los nuevos cines, fue la causa para la oposición del triunvirato y la censura, mientras que, para el Rectorado Universitario fue supuestamente la exhibición de cine socialista. Sin embargo, los datos muestran que trascendió de lo político a lo personal: Ulises Estrella, como vicepresidente de la Federación Nacional de Trabajadores Universitarios, influyó en la salida de Camilo Mena del Rectorado, en calidad de encargado, en 1972. Esta relación en el pasado significó para Estrella la principal razón de la oposición del Rectorado.

¡Fuera de aquí... Ulises!

La Universidad Central del Ecuador consiguió la recuperación de la administración del Teatro Universitario gracias al trabajo previo del Cine Club Universitario. Con ello se dio lugar a la creación del Cine de Arte Universitario y la apertura del Departamento de Cine con su Cinemateca Universitaria que se consolidó como un organismo de archivo y difusión puesto que tuvo alta demanda en préstamos de filmes para instituciones y organizaciones: solo en Quito hubo 190 filmes en préstamos fuera de la universidad y 270 en el país. Se organizaron cineclubes para diferentes públicos: Infantil, dirigido por Hugo Borja; Estudiantil, dirigido por Lucía Lemos; y Universitario, dirigido por Ulises Estrella. Asimismo, el Departamento de Cine incurrió en la realización cinematográfica con diapofilmes y filmes como *¡Fuera de aquí!*, pero eso no fue suficiente para dar cuenta de la sostenibilidad del proyecto, pues el Vicerrectorado impulsó en 1978 una fiscalización a la labor de Ulises Estrella

como director del Departamento de Cine. Recordemos que Estrella había militado en el PCMLE y también había sido expulsado. En este sentido, Estrella y, por tanto, el Departamento de Cine, se encontraba en constante asedio por el Rectorado de Camilo Mena desde 1976 quien, a su vez, contaba con el apoyo de la representación universitaria de la Federación de Estudiantes Universitarios de Ecuador (FEUE).

Por esta razón, la designación de Camilo Mena como rector supuso la oficialización del PCMLE en los cargos directivos de la universidad. Mónica Vásquez recuerda que, ya que todo en la universidad era tratado como un asunto político y Estrella había dejado la militancia en el PCMLE, su salida significó ser considerado persona no grata para el partido. Según Vásquez, él se había dado cuenta de que las actividades culturales no tenían futuro allí ya que eran conservadores con lo que se consideraba arte, por tanto, el cine que debía exhibirse tenía que ser netamente propagandístico. En consecuencia, las desavenencias en el pasado entre Estrella y Mena determinaron que el Departamento de Cine no fuese del agrado del nuevo rector. En consecuencia, inició una campaña en contra:

¿Que el Cine Universitario no rendía económicamente? ¡Mentira!, les demostré que era todo lo contrario. ¿Que en el Cine Universitario solo se daban películas soviéticas? Hice una estadística y les demostré que más se daban películas norteamericanas. ¿Que en el Cine Universitario no se dan películas para el gran público? Pasé la película "Tiburón" para el gran público y le iba cortando cada cosa. De repente, metieron a la Contraloría para comprobar que Ulises Estrella era un ladrón, mediante una auditoría.³³

³³Valdivia, «El obrero del cine nacional», 60.

En efecto, Ulises denuncia que Camilo Mena había mencionado en la Asamblea de Empleados que el Departamento de Cine fracasó en su gestión del Cine de Arte «habiendo producido pérdidas económicas a la Universidad»³⁴. En este horizonte, Estrella elaboró un informe titulado «Departamento de Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad» (5 de marzo de 1979) preparado por pedido verbal del vicerrector de la UCE y por pedido escrito de la Comisión de Planeamiento, Reforma Universitaria y Presupuesto. Allí se mostró a detalle las actividades, ingresos y egresos del departamento a su cargo, con lo cual aclaró la forma en la que conseguía los filmes proyectados y de dónde estos provenían. Por ende, Estrella se enfocó en dar cuenta de cómo el reconocimiento internacional al Departamento de Cine estuvo marcado por su participación en diferentes espacios de convergencia latinoamericana: el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Caracas en 1974, así como en el Congreso de la UCAL en 1976, por ejemplo. Esta generación de redes de trabajo le permitió reiniciar actividades el 15 de enero de 1976 con la reapertura del Cine de Arte, ya que había permanecido cerrado para su remodelación. En este contexto, destaca en su informe que en noviembre de 1975 se aprobó el Reglamento del Teatro Universitario, en donde la estructura organizativa definió que el Departamento de Cine se haría cargo de la programación mientras que el Departamento Financiero de la universidad se ocuparía de la administración económica del Teatro Universitario, es decir, el director financiero se vincularía con el administrador cajero y el contador a cargo del movimiento económico del Teatro Universitario. De esta manera, cada vez era más evidente que dicha fiscalización consistía en el último recurso utilizado para terminar con el proyecto cultural del Departa-

34 «Departamento de Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad», Documentos Departamento de Cine, Archivo personal Laura Godoy, 1979, 9.

mento de Cine. Si bien, por un lado, la censura lograba bloquear la exhibición de ciertos filmes, dicha fiscalización apuntó más lejos: bloquear a Estrella y una forma de hacerlo era cuestionar la remodelación del Cine de Arte Universitario.

En cuanto al uso de los ingresos obtenidos del Cine de Arte, Estrella explica que estos sirvieron para gastos corrientes y de operación como horas extras, contratos, útiles de oficina y mantenimiento, así como los gastos de capital e inversión en muebles y filmes para la Cinemateca Universitaria que, hasta 1978, contaba con 43 películas: 18 largometrajes en 35 mm, 12 largometrajes en 16 mm, 11 cortometrajes en 35 mm y 2 cortometrajes en 16 mm. Así pues, según dicho informe, los ingresos del Cine de Arte beneficiaron a tesorería con 450 mil sucres por año desde 1972 como consecuencia del Decreto Especial N.º 012 publicado en el Registro Oficial N.º 401 del 25 de enero de 1972, en donde el Gobierno asignaba esa cifra como renta anual fija en compensación a la exoneración de impuestos a los espectáculos públicos. A su vez, ingresó un millón de sucres por año a partir de la reapertura, aunque se estimaba que el Teatro aportaría cien mil sucres solamente. También aportó con un millón de sucres en 1977 para la instalación del Centro de Cómputo Universitario por pedido de Francisco Saa, entonces vicerrector. Finalmente, en 1978 el Cine de Arte aportó medio millón de sucres. Con este detalle de ingresos, Estrella demostraba que el Cine sí rendía económicamente. Alfonso Gumucio Dagron considera que esta fiscalización se debió también por la compra de un proyector de 70 mm, el primero que había en Ecuador «[...] y claro, era un poco... era criticable comprar un proyector de 70 mm cuando en el mundo, en esa época, no había más de cinco o seis películas que se habían filmado en 70 mm»³⁵.

30

35 Alfonso Gumucio Dagron, «Mesa 04: Historias-cineclubes universitarios | Seminario de Cineclubismos Latino-Americanos», grabación transmisión, video en YouTube, 2:05:37, acceso el 26 de abril de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=4JM-J4plaqA>

Por otro lado, Estrella aclara también que, para la selección de los filmes, el Departamento de Cine primero tomaba contacto con todas las distribuidoras de cine existentes en el país o con las embajadas y/o productores de los filmes que no cuenten con representación en Ecuador. Posteriormente, pre-seleccionaba títulos para la programación diaria y la Comisión de Cine conformada por el vicerrector, el decano de la Facultad de Artes y el director del Departamento de Cine realizaba la selección y programación definitiva. Así pues, dejaba claro que el detalle de filmes a exhibirse era de conocimiento del Rectorado Universitario y la programación se atenía a los aspectos cultural y económico; por un lado, se incluía filmes destacados de diversos países y géneros y, por otro: «[...] solo en muy contadas ocasiones y con el objetivo de nivelar el ingreso económico (ya que ciertas obras de arte cinematográfico no siempre resultan con alto beneficio lucrativo) se ha dado paso a películas de neta comercialidad»³⁶.

31

Dado que el informe fue contundente, lo que siguió fue el asedio: el Departamento de Cine Universitario tenía los días contados. Por su parte, Hugo Borja recuerda que, en este contexto, la Administración Universitaria proyectó *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) y que, cuando esto sucedió, ellos ya se encontraban al borde de salir del Departamento de Cine, entonces junto a amigos de la Facultad de Artes idearon un plan:

[...] entramos al Cine Universitario, nos dejaron pasar porque yo trabajaba ahí. Todos estábamos disfrazados, entonces pasamos, subimos al escenario y dijimos: «Señores, vamos a presentar una película que de artística no tiene nada, se llama *Tiburón*, es una película antiecológica que hace ver como que los tiburones

36 «Departamento de Cine. Qué hace y cuánto aporta a la Universidad», Documentos Departamento de Cine, Archivo personal Laura Godoy, 1979, 2.

son malvados y cosas así, tipo cine hollywoodense. ¡Esto es una payasada, por eso también nosotros estamos disfrazados así para denunciar que ahora se va a imponer este nuevo cine comercial!». La gente aplaudió, se apagaron las luces y nosotros salimos. (Borja, entrevista)

En este horizonte, el informe detalló de manera minuciosa el trabajo del Departamento de Cine. Sin embargo, como el Rectorado no pudo probar las pérdidas económicas, ni el desvío de fondos del Cine de Arte ya que los ingresos de taquilla se reinvertían, Estrella recuerda que fue allí donde comenzó la persecución, pero «[...] como nada de eso les funcionaba, una tarde del mes de junio de 1979 entraron a mano armada a tomarse el Cine»³⁷. Había sucedido lo impensable:

32

Desalojaron al público y a punta de pistola mandaron a los empleados y se tomaron el Cine, y aprovechando, además, cobardemente, que yo estaba en Guayaquil tramitando unas películas, llego yo y encuentro que estaba tomado el Cine y que por altoparlantes difamaban mi nombre con afiches y pancartas. Una cosa horrible. Yo organicé la resistencia, pero no con armas.³⁸

Hugo Borja coincide en que tuvieron que luchar por el Departamento, de hecho, Ulises Estrella habló con periodistas y artistas, pero el Rectorado fue arrinconándoles:

[...] cosa que no pasaba cuando el rector o vicerrector era Edmundo Rivadeneira, era un hombre más abierto. Entonces hubo

37 Valdivia, «El obrero del cine nacional», 60-61.

38 Valdivia, «El obrero del cine nacional», 61. Esta resistencia de la que habla Ulises me resulta inevitable relacionarla con la que llevó adelante Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa en 1968.

un periodo de lucha, un poco de oposición y de ahí ya tuvimos que salir a otros trabajos (Hugo Borja, entrevista).

Por lo tanto, Estrella se mantuvo en resistencia entre junio y septiembre de 1979 mientras el Cine permanecía cerrado. Consiguió respaldo de federaciones de cineclubes, cinematecas y contó con firmas que le ayudaron a movilizarse, pero «no hubo poder humano para rescatar esa sala; y, en septiembre de 1979 yo enfermo ya, porque todas esas tensiones me estaban llevando a la cama. Abandoné la lucha, renuncié»³⁹. De esta forma, el 25 de septiembre, el Honorable Consejo Universitario resolvió suprimir el Departamento de Cine y disponer que sus bienes pasen a formar parte del Departamento de Cultura y Difusión Popular de la Universidad.⁴⁰ Dicha resolución sostuvo que el Departamento de Cine se disolvía porque nunca había existido. Según Estrella, la figura jurídica que legitimaba la extinción del Departamento se basó en haberlo fundado sobre las bases del Cine Club:

[...] la burocracia universitaria, quizá con doble intención, no legalizó eso como departamento. Pero existió, el Cine de Arte y todo eso. Nosotros estábamos quizás —me parece—, bajo el rubro Relaciones Públicas o Departamento de Cultura.⁴¹

Para Guido Díaz⁴² la supresión se basó en dificultades financieras, aunque el objetivo en realidad era sacar a Ulises Estrella de allí. Así, Álvaro Paredes reconoció en el artículo «El Cine Universitario ha muerto ¡Viva el Cine Universitario!» (1979) que:

39 Valdivia, «El obrero del cine nacional», 61.

40 Teresa Vásquez et al., *Cronología de La Cultura Cinematográfica (1849-1986)* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1986), 47.

41 Valdivia, «El obrero del cine nacional», 61.

42 Entrevista realizada por Eliana López a Guido Díaz, 5 de marzo de 2020.

Entre la FEUE y el rector de la Universidad se han propuesto terminar con una de las actividades de extensión cultural más importantes con que contaba el centro educativo y el único lugar en la capital [...].⁴³

De igual forma, el artículo «El Departamento de Cine de la Universidad Central fue suprimido», publicado en 1979, indica que una comisión de funcionarios se acercó a la redacción del diario *El Comercio* para denunciar que la orden de la supresión partió del Consejo Universitario. Así, el Departamento de Cine pasaría a depender del Departamento de Cultura y Difusión Cultural, el cual se encontraba bajo el control político del Rectorado, enmarcado en «un plan más vasto se trata de suprimir todos los departamentos que no están controlados por el mencionado sector político»⁴⁴.

34

Aunque el Departamento de Cine se disolvió, Ulises Estrella permaneció trabajando en la universidad como profesor en la Facultad de Artes y en la Facultad de Comunicación Social. Hugo Borja, por su parte, recalca que fue un periodo difícil a partir de la agresividad de esta fuerza de choque en la universidad. En estas condiciones, el Cine Club desapareció y el Cine de Arte pasó a ser administrado por el Departamento de Cultura. Para Borja, el cierre del Departamento de Cine fue «un crimen cultural» ya que «ahora no hay nada, ni para decir que se pusieron un cine comercial que les da plata, ni eso pudieron hacer» (Hugo Borja, entrevista). Con la supresión del Departamento de Cine, el Rectorado Universitario había conseguido su objetivo.

43 Álvaro Paredes, «El Cine Universitario Ha Muerto ¡Viva El Cine Universitario!», *Nueva: Magazine Nacional Ilustrado*, N.º. 57 (1979): 109.

44 *El Comercio* de Quito, jueves 27 de septiembre de 1979, 25. Archivo personal Lucía Lemos.

Consideraciones finales

El presente artículo se ocupó del periodo de mayor madurez del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador; no solo había conseguido organizar tres cineclubes para diferentes públicos, publicar 12 números de la revista *1x1 Cine y medios de Comunicación* y programar en el Cine de Arte Universitario con ciertos filmes de la Cinemateca Universitaria, sino que dio el salto cualitativo, en términos de la toma de los medios de producción artística de la cual nos habla Julio García Espinosa (1974) y participó en la coproducción fílmica de *¡Fuera de aquí!* (Jorge Sanjinés, 1977), en un contexto en el que el cine arrastraba un pasado de coproducción comercial México-ecuatoriana que ganó popularidad en la década de 1960. Así, con la realización de *¡Fuera de aquí!*, el Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador marcó la participación del país en la realización del emergente nuevo cine latinoamericano.

35

De esta manera, al preguntarnos en qué medida la militancia política de Ulises Estrella, la programación cinematográfica del Departamento de Cine, así como su incursión en la coproducción de *¡Fuera de aquí!* constituyeron las razones por las cuales dicho Departamento fue perseguido y censurado, nos permitió identificar diferentes actores en oposición a las actividades de este proyecto cultural como la censura y el triunvirato militar. Sin embargo, fue el Rectorado Universitario quien tuvo un rol importante en la persecución y supresión del Departamento de Cine. Para ello se valió de dos recursos importantes: la fiscalización de ingresos debido a una supuesta desviación de fondos a partir de la remodelación del Cine de Arte Universitario y, dado que esta fiscalización no tuvo éxito, el asedio interno efectuado a través de la fuerza de choque del partido con poder político al interior de la universidad en ese momento: el PCMLE de orientación maoísta.

Ahora bien, este artículo constituye un estudio de caso etnográfico enfocado en el periodo de 1976 a 1979 del Departamento de Cine. En consecuencia, para comprender cómo la programación cinematográfica de dicho Departamento y la coproducción de *¡Fuera de aquí!* son relevantes en términos de economía visual de la época, es necesario dar cuenta de su contexto político y así, identificar que, la filiación política de Ulises Estrella al militar en el PCMLE y su posterior expulsión, le valieron un sinnúmero de discrepancias con Camilo Mena, rector universitario de línea maoísta a partir de 1976, año en el que Cine de Arte Universitario fue reabierto tras haber sido remodelado. Asimismo, en un contexto político más amplio podemos identificar el clima latinoamericano alrededor del significado que tuvieron el cine, el teatro y la música para los gobiernos dictatoriales. En este sentido, ya que el Gobierno del país se encontraba en manos del triunvirato militar, no miró con buenos ojos la circulación de cine considerado agitador del pueblo, por lo que la programación del Departamento de Cine fue prohibida. De ahí que, la censura hacía su parte a través del juicio moral sobre el contenido fílmico. En otras palabras, el cine exhibido por el Departamento de Cine fue inconveniente en diferentes campos por una misma razón: mostraba aquello que no era parte del circuito de exhibición cinematográfico hegemónico.

Finalmente, nos queda plantear que, si bien esta programación inconveniente había sido planteada en exhibiciones fuera de la sala de cine y llevada a sindicatos —como a comunidades del país, pues se insertó en una campaña de movilización por el despertar político y el rechazo a la intervención militar y corporativa estadounidense en Latinoamérica—, es precisamente su permanencia al interior de una institución de educación superior pública la que ha generado documentación que fue posible consultar en los archivos personales de Lucía Lemos

y Laura Godoy, coordinadora de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella. Por lo tanto, la generación de trabajo colaborativo y el establecimiento de alianzas entre diferentes cineclubes, realizadores y cinematecas latinoamericanas constituye un campo fértil de investigación, pues es necesario acudir a los lazos latinoamericanos que surgieron de una necesidad que atravesó fronteras: convertir al público de cine en sujetos de una revolución posible.

Referencias bibliográficas

- Carvajal, Iván. «Biografía Intelectual de Ulises Estrella». En *Digo, MUNDO...*, editado por Ulises Estrella. Quito: Libresa, 2001.
- Estrella, Ulises. *Memoria Incandescente*. Quito: Imprenta Noción, 2003.
- Falconí, Verónica. «El espejo y la memoria: Ulises Estrella, llamado Elulises», *Revista Nacional de Cultura: Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, N.º 10: 82-87.
- García Espinosa, Julio. «Por un cine imperfecto», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 4-5, ([1969] 1974).
- Getino, Octavio y Fernando E. Solanas. «El cine como hecho político», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 3 ([1973] 1973): 7.
- Godoy, Laura. «El Cine Como Factor de Educación y Comunicación En Quito». Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2006.
- Guerrero del Pozo, Valeria. «Criterios Para La Censura Municipal Del Cine En Quito: Una Aproximación. Propuesta Para El Análisis de La Moralidad Interna de Películas 1950-1980». Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2013. Consultado el 9 de mayo de 2021. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/5869>
- Gumucio Dagron, Alfonso. *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015.

---. *Cine, Censura y Exilio En América Latina*. La Paz: Ediciones Film/historia, 1979.

---. «Mesa 04: Histórias – cineclubes universitários | Seminário de Cineclubismos Latino-Americanos», video en YouTube, 2:05:37, acceso el 26 de abril de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=4JM-J4plaqA>

Ibarra, Hernán. «El Radicalismo de Los Tzántzicos. Entrevista a Ulises Estrella Por Hernán Ibarra». *Ecuador Debate* N.º 56 (2002): 137–46.

Consultado el 7 de mayo de 2021 <http://hdl.handle.net/10469/4552>.

Paredes, Álvaro. «El Cine Universitario Ha Muerto ¡Viva El Cine Universitario!», *Nueva: Magazine Nacional Ilustrado*, N.º 57: 109.

Polo Bonilla, Rafael. *La crítica y sus objetos: historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960–1990)*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2012.

Poole, Deborah. *Visión, Raza y Modernidad. Una Economía Visual Del Mundo Andino de Imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

38

Rojas, Roberto. «El Departamento de Cine de La Universidad de Los Andes 1962–2003». *Boletín Del Archivo Histórico Universidad de Los Andes Mérida–Venezuela*, N.º 17: 15–68. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34727>

Sanjinés, Jorge. «Sobre ¡Fuera de aquí!», *1x1 Cine y Medios de Comunicación*, N.º 11: 68.

Valdivia, Sergio. «El obrero del cine nacional. En *Elulises. Entrevista, poemas, testimonios*. Quito, ELÁNGEL editor, 2017.

Vásquez, Teresa, Mercedes Serrano, Wilma Granda, y Patricia Gudiño. *Cronología de La Cultura Cinematográfica (1849–1986)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1986.

Zapata Muñoz, Sofía. «Hacia la reclusión de un espacio social crítico: la acción del PCMLE en la Universidad Central Del Ecuador». Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, 2013. <http://hdl.handle.net/10469/6974>.