

ISSN 2661-6602

1  
NÚMERO

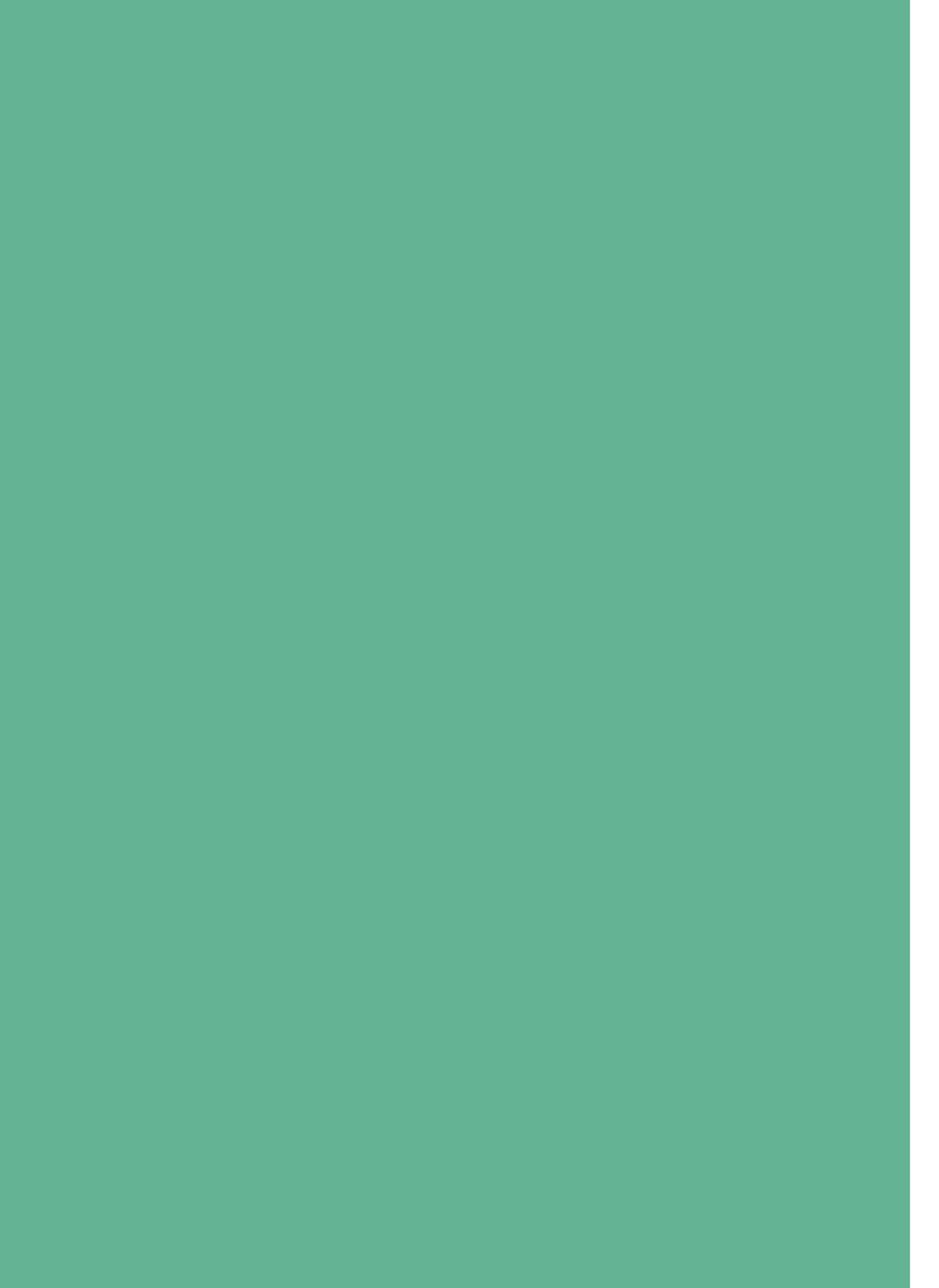
ENERO 2022

VOLUMEN 6

# FUE RAD E CA MPO

REVISTA DE CINE

Artes  
EDICIONES



# FUERA DE CAMPO

## REVISTA DE CINE

Volumen 6, Número 1

Enero, 2022

ISSN 2661-6602

### Editores

Pablo Vargas

Libertad Gills

**A**artes  
EDICIONES

## UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

D. R. © Universidad de las Artes 2022

D. R. © De los autores 2022

Fotografía de portada:

Fotograma de *Sweet Tooth* (Jim Mickle, 2021)

ISSN 2661-6602

**Artes**  
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

editorial@uartes.edu.ec

## FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 6, Número 1. Enero, 2022

ISSN 2661-6602

### CONSEJO EDITORIAL

Libertad Gills (Co-Directora)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Vargas (Co-Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Benjamin León	Universidad de Lille (Francia)
Teresa Castro	Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (Francia)
Lucía Monteiro	UFF - Universidad Federal Fluminense (Brasil)

### CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EE. UU.)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EE. UU.)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

*Fuera de Campo* es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

*Fuera de Campo* forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

**Artes**  
EDICIONES

*Fuera de Campo. Revista de Cine*

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo







# Índice

## ARTÍCULOS

- ¡Fuera de aquí... Ulises! La supresión del Departamento de Cine de la Universidad Central del Ecuador**  
Eliana López 11
- Niñeces monstruosas en el cine pospandemia**  
Libia Pérez 39
- Cine ecuatoriano contemporáneo y estética visual influenciada por los nuevos medios digitales: el caso de *Dedicada a mi ex* (Jorge Ulloa, 2019)**  
Adrián Guerra Sánchez 63

## MISCELÁNEA

- Entrevista con Ignacio Agüero sobre *El otro día* (2012): filmar el aislamiento**  
Jorge Flores Velasco 95
- Datos de los autores de los artículos 105
- Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo* 107
- Instrucciones para los autores 108
- Declaración de Ética y Mala Praxis 109



# ¡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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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».<sup>3</sup>

13

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 Tzántzico<sup>4</sup> 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

---

<sup>3</sup> *Revista Cine Club Universitario*, N.º 1 (1968).

<sup>4</sup> 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 provincialismo 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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 universitario<sup>7</sup> 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»<sup>8</sup>. 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.

---

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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

---

<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup>, 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»<sup>11</sup>.

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.<sup>12</sup> 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)<sup>13</sup> y los diapofilmes<sup>14</sup>, 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.<sup>15</sup>

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 diapofilm *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»<sup>16</sup>. 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!*

En un principio, *¡Fuera de aquí!*<sup>17</sup> se habría titulado *Huasipungo*, una adaptación cinematográfica de la obra homónima del ecuatoriano Jorge Icaza<sup>18</sup>, 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).<sup>19</sup> Pero, el 27 de junio de 1975:

20

---

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.<sup>20</sup>

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!*<sup>21</sup>. Sin embargo, Lucía Lemos<sup>22</sup>, 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.<sup>23</sup>

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»<sup>24</sup>. En este sentido, Mónica Vásquez<sup>25</sup>, 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 Albán<sup>26</sup>, 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*.<sup>27</sup>

## 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.<sup>28</sup>

---

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 Borja<sup>29</sup>, 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»<sup>30</sup>. 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.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>Valdivia, «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»<sup>34</sup>. 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»<sup>35</sup>.

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»<sup>36</sup>.

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»<sup>37</sup>. 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.<sup>38</sup>

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»<sup>39</sup>. 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup>

Para Guido Díaz<sup>42</sup> 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 [...].<sup>43</sup>

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»<sup>44</sup>.

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.

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>.

# Niñeces monstruosas en el cine pospandemia

Libia Pérez Rodón

Docente e investigadora. Departamento Transversal  
de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales en Artes  
Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
libia.perez@uartes.edu.ec  
libia31416@gmail.com

39

## RESUMEN:

El título del presente artículo adelanta los cuatro temas centrales de su contenido. «Pospandemia» es el término que he elegido para referirme exactamente al año 2021, entendiendo 2020 como el año pandémico y 2021 el periodo donde se estrenaron las películas que se gestaron en cuarentena. La monstruosidad está presente, literal o encubierta, en muchas de estas películas y, además, esta monstruosidad está representada desde el inicio de la maternidad hacia la vivencia de la niñez. Prefiero emplear la palabra «niñez» frente al término «infancia» ya que, etimológicamente, el infante es el que no habla y mi premisa aquí es precisamente que las niñas y niños después de la pandemia, al menos en el cine, han devenido monstruos para advertir, amonestar, llamar la atención del resto, sobre la ausencia de un futuro digno.

**Palabras clave:** Cine pospandemia, infancia monstruosa, nuevas maternidades, imaginario colectivo, teratoscopia, futuro.

## ABSTRACT:

The title of this article advances the four central themes of its content. "Post-pandemic" is the term I have chosen to refer to exactly the year 2021, understanding 2020 as the pandemic year and 2021 the period in which the films that were produced in quarantine were released. The monstrosity is present, literal or covert, in many of these films and, moreover, this monstrosity is represented in childhood. I prefer to use the word *child* instead of the term *infant* since, etymologically, the *infant* is the one who does not speak and my hypothesis here is precisely that children after the pandemic, at least in the cinema, have raised their voices to warn, admonish, call the attention of the rest, on the absence of future.

**Keywords:** Post-pandemic cinema, monstrous childhood, new maternity, collective imaginary, teratology, future.

## 40

Etimológicamente «monstruo» viene de *monstrare*, que en latín quiere decir «mostrarse», «hacerse ver», pero también procede de la voz *moneo*, que se traduce como «amonestar»<sup>1</sup>. Un monstruo, por tanto, es una advertencia visible, un llamado de atención que no se puede ignorar porque aparece para ser visto, para atraer miradas. El monstruo no es una metáfora como el zombi, ni es una manifestación de la memoria como el fantasma; es una señal.

Desde la antigüedad clásica, cuando se acuñó el latinismo que nos ocupa, los monstruos fueron vistos como presagios de acontecimientos futuros. En su célebre *Ciudad de Dios*, escrito en el siglo V de nuestra era, San Agustín de Hipona ya hace referencia a la etimología del monstruo y la necesidad de interpretarlos correctamente.

---

<sup>1</sup> Joan Coromines, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Barcelona: Gredos, 2001).

Los monstruos están bien llamados así y se derivan de *monstrare* (mostrar) porque muestran algo con un significado; ostento viene de *ostentare* (presentar); portentoso de *portendere*, o, lo que es lo mismo, de *proeostendere* (pronosticar); y prodigio de *porro dicere*, o sea, anunciar el futuro.<sup>2</sup>

Durante mucho tiempo, los médicos ostentaban también la labor interpretativa de estos portentosos. La idea de que la naturaleza, el universo o los mismos dioses se comunicaban con los seres humanos a través de señales encriptadas fue aceptada hasta bien entrada la Edad Moderna. Existe, o existió, de hecho, una rama de las artes adivinatorias basada expresamente en la interpretación del monstruo. A esta rama se la llamó «teratoscopia», en relación a la raíz griega *teras*, que designa a la vez «monstruo» y «signo», y fue, desde el siglo XVI, notablemente extendida en la Europa protestante por los llamados libros de prodigios. En un artículo sobre la monstruosidad y el signo publicado en la revista de la Asociación Española de Semiótica, definen la teratoscopia de la siguiente forma:

41

Esta forma de la adivinación especula sobre el valor del prodigio y el monstruo como signo o heraldo de las cosas futuras tanto en un plano general como en el particular: esto es, indaga, en lo particular, las relaciones de cada prodigio y monstruo singular con los hechos también singulares que pre-significan o anuncian de forma analógica o alegórica y, en general, postula la participación divina e identifica la causa última de los hechos prodigiosos en la voluntad divina de pre-significar<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> San Agustín de Hipona, *De Civitate dei*. (XXI.8). Versión digital consultada el 21/06/2022: <http://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>

<sup>3</sup> María José Vega Ramos, «La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el renacimiento y la reforma», *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 21/06/2022: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_30.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_30.html)

La historia de los monstruos y sus múltiples interpretaciones es extensa y quizás no tiene cabida en este artículo, pero lo cierto es que desde siempre han estado ahí, acompañando el paso del tiempo desde su condición de signo. Como dice Foucault: «Los monstruos son como el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza»<sup>4</sup>. No obstante, el relato oficial nunca los ha colocado en el lugar del sujeto; el monstruo siempre es el otro, el que en su deformidad establece la norma. El monstruo no mira, el monstruo aparece para ser mirado y es el que los mira, quien debe adivinar el presagio que aquellos portan.

42

Con la medicina victoriana y el auge del racionalismo decimonónico, la teratología abandonó su condición de ciencia y los monstruos fueron vistos como malformaciones genéticas desprovistas de significados esotéricos. Sin embargo, la magia no desapareció con la medicina, aguardó del otro lado como lugar privilegiado para albergar lo incomprensible. Las historias de monstruos siguieron contándose en los círculos románticos del XIX y, con la llegada del siglo XX, el cinematógrafo se adueñó de ellas y se irguió como lugar de residencia oficial de los seres monstruosos.

La historia del cine es, desde sus comienzos, la historia de los géneros cinematográficos y, entre estos, el terror ocupa un lugar preeminente. Se trata de un tipo de cine que pretende provocar un afecto específico en el espectador y, para ello, la herramienta más idónea es el monstruo. En el cine de terror el monstruo cumple una función que no es necesariamente teratológica. En uno de los manuales más leídos sobre este género, su autor Noell Carroll aclara algunos puntos al respecto.

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2014).

Si hemos de explorar de modo práctico la indicación de que los monstruos son centrales al terror habremos de encontrar un modo de distinguir la narración de terror de las meras narraciones que incluyen monstruos, como los cuentos de hadas. Lo que parece diferenciar la narración de terror de las meras narraciones con monstruos, como los mitos, es la actitud de los personajes de la historia frente a los monstruos que encuentran. En las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbaciones del orden natural.<sup>5</sup>

De este modo, desde los monstruos grecolatinos entendidos como señales enviadas por los dioses hasta los monstruos del cine que aparecen para hacernos saltar en nuestras butacas, podemos trazar una línea que obvie las diferentes acepciones y establezca un común denominador, a saber, el monstruo nos señala. Funciona como resorte para que miremos allí donde escondemos los secretos.

43

En *El hombre que ríe* (1869), Víctor Hugo pone en boca de su personaje las siguientes palabras que bien podría haber dicho también su célebre Quasimodo 30 años antes: «¿Qué vengo a hacer aquí? Vengo a ser terrible. Soy un monstruo, decís. No, soy el pueblo. ¿Soy una excepción? No, soy todo el mundo. La excepción son ustedes. Ustedes son la quimera y yo soy la realidad»<sup>6</sup>.

Esta cita es la que utiliza Paul B. Preciado para iniciar su libro *Yo soy el monstruo que os habla* (2021), transcripción de un discurso que él mismo dio en París frente a un congreso con más de 3500 psicoanalistas en 2019 donde, como hombre trans, se

---

<sup>5</sup> Noell Carroll, *Filosofía del terror o las paradojas del corazón* (Lectulandia, 2014).

<sup>6</sup> Víctor Hugo, *El hombre que ríe* (Barcelona: Barataria, 2016) (citado por la artista Lorenza Bottner en su tesis «¿Discapacitada?» y por Preciado en *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*).

presentó frente a un público académico y binario como el espejo en el que no se quieren mirar. Dirigiéndose a las mentes más eminentes del psicoanálisis actual, Preciado increpa:

Liberen a Edipo, únense a los monstruos, no escondan la violencia patriarcal detrás de los deseos aparentemente incestuosos de los hijos, y pongan en el centro de su práctica clínica los cuerpos y las palabras de los que han sobrevivido a la violación y a la violencia patriarcal, de los que ya viven más allá del núcleo familiar patriarcal, más allá de la heterosexualidad y la diferencia sexual, de los, las y les que ebuscan y fabrican una salida.<sup>7</sup>

44

Preciado esperó hasta 2021 para transcribir y publicar su discurso en su totalidad; ese año es el que este artículo toma de referencia para diseccionar en el cine el imaginario pospandemia. Los monstruos que vinieron con el virus no se hicieron virales hasta un año después. Vivimos tiempos distópicos; la pandemia del coronavirus nos ha situado a nivel global en un contexto propio del cine de terror y quizás la mejor manera de mirar nuestro presente, de tratar de entenderlo para entendernos, sea usando las mismas claves del género.

En este contexto —que me aventuro a denominar pospandémico a pesar de estar aún inmersos en conteos de muertes, vacunación obligatoria y restricciones más o menos estrictas en función del nivel de la curva, de la ola o de la cepa— se puede sondear una suerte de preocupación común en los relatos de ficción llevados al cine o la televisión. En los estrenos de los principales festivales de cine como Cannes, Locarno, Toronto o Venecia, así como en plataformas como Netflix o HBO, encontramos una misma obsesión. Un nuevo monstruo al que, sin embargo, se le conoce de antaño, una advertencia que se tradu-

---

<sup>7</sup> Paul B. Preciado, *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (Barcelona: Anagrama, 2021).

ce en certeza: no hay futuro, o al menos, no un futuro digno de ser vivido. Esta ausencia de fe en el porvenir se hace carne en los nacimientos. Las madres, los embarazos, los partos, los niños son los monstruos de la nueva normalidad.

Mirando con cierta perspectiva las medidas tomadas para la gestión de la pandemia en los distintos lugares del mundo, se puede concluir que el grupo etario más afectado por este nuevo paradigma han sido los niños y las niñas. Se ha hablado mucho de las ancianas, de los enfermos crónicos, las personas inmunodeprimidas, los sanitarios, de su vulnerabilidad ante el virus, de su prioridad en las campañas de vacunación y su necesidad de protección. Sin embargo, las infancias han quedado relegadas al olvido. Quizás el COVID-19 sea más benevolente con los cuerpos de los niños, pero los daños colaterales les afectan más que a nadie. Una de las primeras medidas tomadas por casi todos los gobiernos del mundo desde la aparición en escena del virus, fue el cierre de las escuelas. Al día de hoy, dos años después<sup>8</sup>, muchos de estos centros educativos siguen cerrados. En una declaración de la directora ejecutiva de Unicef<sup>9</sup>, con fecha de 27 de enero de 2022, se estima que el número de niños y niñas afectados por el cierre total o parcial de escuelas asciende a 616 millones, de los cuales dos tercios aproximadamente se encuentran en Latinoamérica y el Caribe.

Las consecuencias de esta situación han sido terribles y, sobre todo, extensibles a largo plazo. No en balde, el informe sobre el estado mundial de la infancia de 2021 de Unicef pone el foco en la salud mental:

---

<sup>8</sup> Este artículo fue redactado en marzo de 2022 en Guayaquil, cuando, desgraciadamente, las escuelas de Ecuador y gran parte de Latinoamérica seguían sin impartir clases presenciales por motivos relacionados con la pandemia.

<sup>9</sup> Henrietta Fore, «No hay excusas, hay que mantener las escuelas abiertas. Los niños no pueden esperar», Unicef (27 de enero de 2022). <https://www.unicef.org/lac/comunicados-prensa/no-hay-excusas-hay-que-mantener-las-escuelas-abiertas-los-ninos-no-pueden-esperar>

Incertidumbre. Soledad. Tristeza. Estas intensas emociones se apoderaron de la vida de muchos millones de niños, jóvenes y familias. Los niños y la gente joven podrían seguir sufriendo los efectos de la COVID-19 sobre su salud mental y su bienestar durante los próximos años. A medida que nos adentramos en el tercer año de la pandemia, la interrupción de las rutinas, la educación y el ocio, y la incertidumbre en relación con la salud y los ingresos de las familias, hacen que muchos niños sientan temor, rabia y preocupación por su futuro.<sup>10</sup>

46

Según el informe citado anteriormente, 616 millones de niños y niñas de todo el mundo siguen confinados en sus casas, sin acceso a educación ni servicios básicos, conviviendo en régimen de encierro en muchas ocasiones con sus maltratadores. Obligados por las circunstancias a trabajar para llevar comida a casa o a quedarse solos, sin vigilancia ni cuidadores, mientras su familia sale a buscar el pan. Sin salida, sin ayuda, sin maestros ni amigos, sin esperanza y, sobre todo, sin futuro a partir de un presente transformado. Hemos escondido a nuestros niños porque como sociedad no tenemos ni idea de qué hacer con ellos. Surgieron antes medidas respectivas a los animales domésticos que a las infancias, abrieron los parques para perros frente a columpios prohibidos, abrieron los centros comerciales, los lugares de ocio, los gimnasios y los estadios, pero los niños siguieron encerrados. Pareciera que de verdad han caído en el olvido, nadie se acuerda de ellos porque ni consumen ni votan y de tanto ignorarlos se han convertido en monstruos y han saltado a las pantallas para llamar nuestra atención.

---

10 Unicef, «Estado mundial de la Infancia 2021. En mi mente: promover, proteger y cuidar la salud mental de la infancia», *Informe anual de UNICEF* (Octubre de 2021): <https://www.unicef.org/es/informes/estado-mundial-de-la-infancia-2021>

En un artículo de noviembre de 2021 del diario *El País*, el periodista Gregorio Belinchón escribe sobre esta nueva temática preferida para el cine actual. Bajo el titular «El cine da a luz una nueva maternidad»<sup>11</sup> desgana cada una de estas películas y concluye que el motivo de esta profusión de historias de madres no es otro que el propio auge del feminismo, las nuevas maternidades, el concepto de madre como metáfora y la emancipación de la mujer en el terreno familiar. Cita a De Fez y a McCausland y zanja el tema. Sin embargo, estas razones podrían haber existido en 2019 de la misma forma que en 2021, el planteamiento de esta investigación va un poco más allá. A mi juicio, la niñez, la maternidad y la crianza han devenido leitmotiv de las ficciones contemporáneas a raíz de las experiencias pandémicas.

Como se expuso anteriormente, los niños y niñas han quedado excluidos de las medidas de gestión de la pandemia, las madres y cuidadores se han visto obligadas a conciliar sin éxito bajo el mismo techo las labores de crianza con todo lo demás y, por encima de ello, el contexto global ha dejado claro que el verdadero virus somos nosotros, que, como bien decía el poeta Auden<sup>12</sup>, «el mal siempre es humano». Si antes se hablaba, desde los círculos de crianza consciente y pensamiento ecologista, de dejar un mundo mejor para nuestros hijos, ahora, tras este desastre epidemiológico global, el nuevo paradigma es dejar niños mejores para este mundo sin remedio. Y la idea de un niño mejor, finalmente pasa por ser un niño menos humano. Si el mal es siempre humano, deshumanicemos a la próxima generación para salvarla. Transformemos a los niños en monstruos.

---

11 Gregorio Belinchón, «El cine da a luz una nueva maternidad», *El País* (3 de noviembre de 2021): <https://elpais.com/cultura/2021-11-04/el-cine-da-a-luz-una-nueva-maternidad.html>

12 Auden, *Obras completas* (Princeton: University Press, 1997).

El número de películas estrenadas en 2021 que tratan sobre la niñez y la maternidad es sospechosamente alto. Lo suficiente para detenerse a pensar y tratar de entender qué pasa. Algo flota en el imaginario colectivo y nos obliga a analizarlo. Enumeraré de forma sucinta algunos de estos títulos para luego centrarme en los que, por pertenecer al género del terror, conectan con el devenir monstruo de los niños pospandémicos y finalmente con la premisa de este artículo.

48 *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021)<sup>13</sup> pone el foco en los conflictos identitarios. Por primera vez en la extensa filmografía del director manchego se habla de memoria histórica y se perfila la ideología política de los personajes, pero, sobre todo, la cinta nos cuenta la dificultad de dos mujeres para ejercer de manera digna la maternidad, para dotar a sus criaturas de un sentido de pertenencia, de un futuro vivible. La trama no escapa de los vericuetos enrevesados propios del melodrama: bebés intercambiados al nacer, frutos de violación, padres ausentes y madres sobrecargadas, pero en medio de todo eso, es la responsabilidad de construir una esperanza en un mundo oscuro lo que sostiene el filme. En una entrevista que dio con motivo de su estreno en el festival de Venecia en 2021, el director contestó a la pregunta de por qué el tema de la maternidad de la siguiente manera:

Ya en *Todo sobre mi madre* se hablaba sobre las mujeres que ocupaban el lugar de la madre biológica. El cambio actual es que la mujer que quiere ser madre ya no necesita mantener relaciones sexuales ni siquiera estar casada para tener hijos. Y eso aporta nuevos modelos de familia, que no requieren de sustrato religioso, el habitual en España, ni sexual. (...) El amor

---

<sup>13</sup> *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021)  
<https://www.imdb.com/title/tt12618926/>

a una criatura y la disposición a criarla sin que nada le falte. Ese amor se puede manifestar de muy distintos modos, y el cine levanta testimonio de ello.<sup>14</sup>

Almodóvar parece haber oído el mandato que Preciado lanzaba a los psicoanalistas para trasladarlo a su cine y liberar de Edipo a sus personajes que, dicho sea de paso, siempre estuvieron en la frontera entre lo normalizado y lo monstruoso. No es una película de terror, es un melodrama con todos sus elementos definitorios y, sin embargo, hay un arco de transformación en su protagonista que la convierte en una madre monstruosa. El personaje encarnado por Penélope Cruz se aleja de la norma, de la heteronorma incluso y termina desenterrando muertos literalmente en un viaje cuyo único objetivo es materner.

De España a Francia, *Petite maman* (Celine Sciamma, 2021) es otra película del mismo año que ya desde el título nos presenta el tema. El centro de este relato maternal es la niña. La directora nos sitúa en la mente de una niña de 8 años que modifica su entorno para enfrentarse a sus miedos. Como en un cuento de hadas, la protagonista consigue alterar el espacio-tiempo y viaja al pasado para hacerse amiga de su mamá cuando esta tenía exactamente su misma edad. La película nos regala una vía de escape válida cuando el futuro es incierto, volver al pasado y descifrar los motivos que nos precedieron. Una película delicada e intimista que logra retratar con maestría la mente impredecible de una niña que se sale de la norma. Una vez más, un filme de 2021 centrado en la niñez, la maternidad y la ausencia de futuro digno.

---

14 Gregorio Belinchón, «El cine da a luz una nueva maternidad», *El País* (03 de noviembre de 2021), <https://elpais.com/cultura/2021-11-04/el-cine-da-a-luz-una-nueva-maternidad.html>

En Estados Unidos, por supuesto, encontramos también más de un ejemplo para nuestra premisa. La conocida actriz Maggie Gyllenhaal decidió, tras el confinamiento, colocarse al otro lado de la cámara y estrenó en 2021 su ópera prima como guionista y directora, cuyo título en lugar de la madre de Almodóvar o la mamá de Sciamma lleva ahora a la hija. *The Lost Daughter* (Maggie Gyllenhaal, 2021)<sup>15</sup>, que erróneamente ha sido traducida como «la hija oscura», aborda la maternidad sin filtros románticos. Es una película sobre el fantasma de la mala madre, la culpa, el cansancio, el agotamiento crónico y la desaparición paulatina de las mujeres del entorno laboral y social en el momento en el que ejercen la maternidad. La protagonista es una señora de 48 años que veranea sola en una isla griega y a la que 20 años después, la sigue persiguiendo el remordimiento por no haber sido una madre ejemplar. A través de una serie de *flashbacks* vamos asistiendo a la juventud de esta mujer que, con *veintipocos* años, materna a dos niñas pequeñas con un padre casi siempre ausente. Las niñas son niñas haciendo lo que las niñas hacen: correr, jugar, gritar, tirar cosas, interrumpir, interrumpir, interrumpir y reclamar su derecho a ser niñas. La madre ve cómo su carrera académica se estanca por no tener tiempo para escribir, ni para leer, ni para masturbarse, ni siquiera para dormir. En un momento clave decide que no puede más, se prioriza a sí misma y abandona durante tres años a su familia. Ni siquiera se va para siempre, vuelve de visita y finalmente regresa a la crianza tres años después, pero el peso de esa decisión la acompaña para siempre. Años después ella se considera un monstruo por haberlo hecho, «una madre antinatural» dice de sí misma en algún momento de la película.

---

<sup>15</sup> *The Lost Daughter* (Maggie Gyllenhaal, 2021)  
[https://www.imdb.com/title/tt9100054/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0](https://www.imdb.com/title/tt9100054/?ref_=nv_sr_srsq_0)

*C'mon, C'mon* (Mike Mills, 2021)<sup>16</sup> propone un relato crudo y verdadero sobre la maternidad, prescindiendo esta vez de la figura de la madre. Johnny, un periodista radial interpretado por el siempre impecable Joaquin Phoenix, tiene que hacerse cargo de su sobrino de nueve años de edad por un par de semanas y durante estos días descubre el peso agotador del trabajo de crianza. Cuidar a un niño es un esfuerzo crónico, conciliar el cuidado con el trabajo es una tarea casi imposible y lograr que no solo el cuerpo, sino también la mente lo resistan resulta devastador. En una conversación telefónica entre el tío y su hermana, la madre del niño, hay un diálogo esclarecedor: ella le dice que nadie tiene ni idea de lo que está haciendo con los niños, solo sabes que debes seguir haciéndolo.

Como telón de fondo de esta relación tío-sobrino y marcando el tema de la película, aparecen decenas de jóvenes americanos respondiendo a las preguntas que el protagonista les hace para su programa radial, entre ellas, una pregunta clave: «¿Cómo te imaginas el futuro?». Las respuestas son muy variadas, pero la idea es la misma que nos ocupa en este artículo: los niños y adolescentes de hoy no tienen sueños por cumplir, solo incertidumbres.

Este mismo ardid, el de entrevistar a adolescentes para preguntarles por su futuro, es el que sostiene el documental *Futura* (Marcello, Munzi y Rohrwacher, 2021)<sup>17</sup>, una cinta italiana estrenada en la quincena de nuevos realizadores del Festival de Cannes, también en 2021. Y el resultado es el mismo, una vez más asistimos a la ausencia de esperanza. Jóvenes sin porvenir, escondidos tras la mascarilla en un contexto plenamente pandémico, relatando sus miedos y enfrentándonos a nuestros monstruos.

---

16 *C'mon, C'mon* (Mike Mills, 2021) [https://www.imdb.com/title/tt10986222/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt10986222/?ref_=nv_sr_srsrg_0)

17 *Futura* (Marcello, Munzi y Rohrwacher, 2021) [https://www.imdb.com/title/tt14081460/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_8](https://www.imdb.com/title/tt14081460/?ref_=nv_sr_srsrg_8)

Además de los largometrajes citados, estrenados todos en festivales de 2021, encontramos también producciones televisivas del mismo año centradas en el mismo tema. *Maid* (Smith, 2021)<sup>18</sup>, traducida como «las cosas por limpiar», es una miniserie de Netflix de bastante éxito. A lo largo de 10 capítulos nos cuenta la historia de una joven madre que lucha contra todo para sobrevivir y sacar adelante a su hija de tres años. La trama está salpicada de relatos de superación, ecos del sueño americano y detalles inverosímiles. La protagonista es estoica hasta rozar lo imposible, la niñita es un ángel celestial que ni siquiera llora y la ayuda social, a pesar de la burocracia, resulta una bendición al alcance de todos, pero, al margen de esos detalles, la historia ahonda en la misma obsesión compartida: el viaje de la maternidad para dotar de futuro a las criaturas perdidas de nuestro tiempo. Un tiempo sin esperanza.

52

La lista sigue: son demasiados los relatos estrenados en 2021 con la misma corriente subterránea de sentido, con el mismo tema central de la maternidad y la niñez desde una mirada cruda, lejos del adultocentrismo imperante.

Y así, entramos en una nueva lista de películas también estrenadas todas en 2021, donde los niños no son del todo humanos. Donde el monstruo pasa por lo híbrido: mitad humano, mitad otra cosa. Ya sea animal, máquina o juguete, cualquier cosa vale para salvar el futuro, aunque en el camino se lleven a las madres por delante.

En el grandilocuente musical *Annette* (Léos Carax, 2021)<sup>19</sup>, la niña que da título a la película es una marioneta metafórica y literalmente. La madre muere en un dudoso accidente y el padre, en lugar de cuidar de su hija, la convierte

---

18 *Maid* (Smith, 2021) [https://www.imdb.com/title/tt11337908/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0](https://www.imdb.com/title/tt11337908/?ref_=nv_sr_srsq_0)

19 *Annette* (Léos Carax, 2021)

<https://www.imdb.com/title/tt6217926/>

en estrella y fuente inagotable de fortunas internacionales. Una maternidad ejercida de manera monstruosa por un padre sin escrúpulos y una infancia visualizada como títere que solo al final de la historia, como en Pinocho, consigue abandonar su condición de juguete.

Si hablamos de *Titane* (Julia Ducornau, 2021)<sup>20</sup>, la escandalosa y arriesgada obra que se llevó la palma de oro del festival de Cannes de, una vez más, 2021, la interpretación se complica. La madre, en este caso, es una asesina serial en fuga y el padre de la criatura que lleva en su vientre no es otra cosa que un auto de carreras. Asistimos a lo largo del metraje al desarrollo de un embarazo monstruoso y el alumbramiento feroz de un bebé híbrido, mitad máquina mitad hombre, un nuevo ser compuesto en parte de titanio, capaz de resistir a la nueva normalidad. La directora, Julia Ducornau, aseguró en una entrevista que:

53

La monstruosidad es una de las experiencias más universales que existen. El monstruo es el sujeto al que apuntamos con el dedo. Yo también me he sentido un monstruo muchas veces, en muchos aspectos. En tu vida personal, es imposible sentirse siempre en consonancia con la norma social, estar donde se supone que tienes que estar a tu edad. Y, cuando haces las películas que hago yo, te suelen decir que lo eres, sobre todo si eres mujer. (...) Yo creo en la hibridez, porque siempre me parece positiva. En toda mutación hay una fuerza. El transhumanismo no me da miedo.<sup>21</sup>

---

20 *Titane* (Julia Ducornau, 2021) [https://www.imdb.com/title/tt10944760/?ref\\_=tt\\_sims\\_tt\\_i\\_1](https://www.imdb.com/title/tt10944760/?ref_=tt_sims_tt_i_1)

21 Alex Vicente, «Entrevista a Julia Ducornau. Cuando haces las películas que hago yo te llaman monstruo», *El País* (10 de septiembre de 2021), <https://elpais.com/eps/2021-09-11/julia-ducornau-cuando-haces-las-peliculas-que-hago-yo-te-llaman-monstruo.html#?rel=mas>



*Titane* (Julia Ducornau, 2021)

54

La crítica y la propia directora se han empeñado en encasillar *Titane* en el subgénero cinematográfico del «horror corporal», *body horror* en inglés. Una categoría que bien podría aplicarse a la propia realidad vivida en la pandemia. *Body horror*, historias de cuerpos impredecibles, de agentes extraños que se introducen en el organismo y lo hacen explotar, mutar, transformarse o enfermar sin cura ni remedio. Desde *Alien* hasta *Titane* hay una larga lista de películas que exploran este filón terrorífico.

No por casualidad, empero, Ridley Scott, el creador de *Alien*, estrenó también en tiempos pospandémicos una serie superproducida por HBO con el ejemplo más paradigmático de madre monstruosa en su protagonista. Estamos hablando de *Raised by Wolves* (Ridley Scott, 2020)<sup>22</sup>, cuya primera temporada se estrenó a finales de 2020 y la segunda está siendo emitida en el presente 2022. Inspirada en el mítico libro de Enoc, la trama nos presenta un mundo posapocalíptico en el que la tierra ha sido destruida por una gran guerra entre fundamentalistas religiosos. En un nuevo planeta, un

---

<sup>22</sup> *Raised by Wolves* (Rodley Scott, 2020) [https://www.imdb.com/title/tt9170108/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0](https://www.imdb.com/title/tt9170108/?ref_=nv_sr_srsq_0)

ingeniero informático ateo que funge como demiurgo en la serie, logra colocar a dos androides programados para ejercer de madre y padre de la nueva humanidad concebida *in vitro*. Estos dos androides son la versión actual de Adán y Eva y, como en el mito bíblico, aquí también hay una serpiente que viene a cambiarlo todo. Sin embargo, la serpiente ahora no es un ser malévolo y extraño que engaña a Eva; la serpiente está dentro de ella, es el fruto de su vientre, su hijo número siete. La nueva Eva androide programada para ser ante todo madre se queda embarazada y gesta y pare una serpiente voladora, gigante y monstruosa que advierte sobre un nuevo orden.

En las lejanas tierras de Islandia encontramos otra película que se ajusta a nuestra premisa. Estrenada precisamente el último día del año 2021, *Lamb* (Vladimar Johannsson, 2021)<sup>23</sup> se revela contra los clichés del cine de terror y arrasa en festivales. Como su propio nombre indica, en *Lamb* el protagonista es una oveja o más concretamente una niña híbrida, mitad humana, mitad corderito. Como todo corderito, la niña es un ser manso y celestial, trasladando la monstruosidad a la forma en la que los padres, especialmente la madre, la adoptan, la crían y la maternan como si fuera propia. A tal grado de profundidad llega este sentimiento maternal construido que acaba matando literalmente a la maternidad biológica, por animal, por llana, por peligrosa en su falta de artificio. Lo que los personajes de la película no previeron es que cuando los angelicales corderitos crecen se transforman en diabólicos machos cabríos. El padre biológico de la criatura es el mismísimo demonio que viene a reclamar lo que es suyo y a exigir venganza.

---

<sup>23</sup> *Lamb* (Vladimar Johannsson, 2021) [https://www.imdb.com/title/tt9812474/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0](https://www.imdb.com/title/tt9812474/?ref_=nv_sr_srsq_0)



*Lamb* (Vladimar Johannsson, 2021)

Por qué de repente, en una granja perdida del norte del mundo, una oveja da a luz a una criatura híbrida es algo que no se explica en la película; el objetivo no es buscar respuestas, sino cuidar a la criatura, salvarla, y encontrar en ese cuidado una razón para vivir.

56

Esto mismo sucede en otra producción audiovisual de 2021 que, salvando las distancias, nos ofrece un catálogo ampliado de niñeces híbridas, mitad humanas, mitad animales. Es el caso de *Sweet Tooth* (Jim Mickle, 2021)<sup>24</sup>, una serie de Netflix basada en un exitoso cómic. A lo largo de los ocho capítulos de la primera temporada entendemos que los niños híbridos son la respuesta humana a un virus mortal que salió por error de un laboratorio y transformó por completo el mundo, matando a millones de personas y obligando a los supervivientes a cambiar de paradigma. Aunque sean considerados monstruos y susciten como tal miedo y amenaza, los niños híbridos de la serie son en realidad la nueva humanidad. No solo son humanos mejorados gracias al cruce con cualidades animales, sino que además son inmunes al virus y contienen en su propio organismo el único antídoto contra aquel.

---

<sup>24</sup> *Sweet Tooth* (Jim Mickle, 2021) [https://www.imdb.com/title/tt12809988/?ref\\_=ttmi\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt12809988/?ref_=ttmi_tt)



*Sweet Tooth* (Jim Mickle, 2021)

Finalmente, el último ejemplo fílmico que traigo a colación para sustentar la premisa de esta investigación sobre las niñeces monstruosas y su advertencia sobre el futuro, o la ausencia de él, es la película peruana *Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021), basada en una novela homónima de la argentina Samantha Schweblin.

En un paisaje argentino dominado por las plantaciones extensivas de soja, una intoxicación, en principio inexplicable, amenaza la vida de un caballo primero y de un niño después. La madre, resuelta por salvar la vida de su hijo a cualquier precio, lo lleva a «la casa verde», un lugar misterioso donde vive una anciana más misteriosa aún. Sin trampa ni cartón, la película nos coloca frente al arquetipo puro de la bruja del cuento. Allí, el niño es sometido a una «migración». Para combatir al

fuerte veneno que tiene dentro debe dejar salir una parte de sí mismo y albergar a un espíritu desconocido. El niño se salva, pero deja de ser él. En el mismo cuerpo habita un monstruo al que, no obstante, hay que seguir cuidando y maternando como si fuera propio.

58



*Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021)

Según Freud<sup>25</sup>, lo siniestro se da exactamente cuando lo familiar se vuelve extraño. La palabra en alemán que él emplea es *unheimlich*, donde *un* es el prefijo negativo de *heimlich*, que se traduce como familiar, confortable, conocido. Cuando lo familiar se torna otredad se produce el efecto siniestro, que no solo asusta, sino que provoca pavor y pánico sin límites. En la película de Claudia Llosa lo familiar no es lo confortable y conocido, lo familiar es literalmente la familia, el hijo y el monstruo en el que este se transforma es verdaderamente siniestro.

La película de Llosa es mucho más densa que esta simple trama siniestra, contiene una fuerte crítica ecologista a la

---

<sup>25</sup> Sigmund Freud, *Obras completas. Tomo 7* (Madrid: Biblioteca nueva, 1997).

explotación transgénica de la tierra, muy en boga en este mundo pospandémico donde las macrogranjas provocan macrogri- pes, y esboza, además, una potente reflexión sobre la respon- sabilidad asfixiante que conlleva el ejercicio de la maternidad. En *Distancia de rescate* hay varias muertes y varios monstruos con sus correspondientes advertencias, no es precisamente una película con final feliz, pero es que, como dice Donna Haraway:

No es un final feliz lo que necesitamos sino un no-final. He aquí el porqué ninguna de las narrativas postapocalípticas patriar- cales y masculinistas nos dará una esperanza. El sistema no está cerrado. No hay advenimiento de la imagen sagrada de lo idén- tico. El mundo no está completo.<sup>26</sup>

Solo si encontramos nuevas formas de entender lo que significa ser humano en este mundo lograremos construir un futuro po- sible para las niñeces actuales. Como Preciado le pedía a los psi- coanalistas, el cine pospandémico parece pedirle a los especta- dores que liberen de una vez a Edipo y se unan a los monstruos.

A lo largo de este artículo, he analizado más de diez ejem- plos, entre películas y series, que sustentan mi hipótesis: en el año 2021, el cine se trufó de niñeces monstruosas como meca- nismo narrativo para manifestar un malestar común en la socie- dad global tras el desastre del coronavirus. Este malestar no es otra cosa que una profunda desesperanza, un sentimiento fami- liar compartido de que la humanidad no tiene remedio y el futuro no será nunca un buen lugar donde vivir. Firmo este artículo en el año 2022, donde los niños monstruos ya han abandonado su protagonismo cinematográfico, dejando un mensaje implícito en su despedida de las pantallas: el que avisa no es traidor.

---

<sup>26</sup> Donna Haraway, «Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles», *Política y sociedad*, N.º 30 (1999).

## Bibliografía

- Auden, Wystan Hugh. *Obras completas*. Princeton: University Press, 1997.
- Carroll, Noell. *Filosofía del terror o las paradojas del corazón*. Lectulandia, 2014.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: SXXI Editores, 2014.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo 7*. Madrid: Biblioteca nueva, 1997.
- Haraway, Donna. «Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles». *Política y sociedad*, N,º 30 (1999).
- Preciado, Paul. *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama, 2021.

## 60 Filmografía

- Almodóvar, Pedro. *Madres paralelas*. Largometraje de ficción. España: 2021.
- Carax, Leos. *Annette*. Largometraje de ficción. Francia, Bélgica, Alemania, EE. UU., Japón, México, Suiza: 2021.
- Ducornau, Julia. *Titane*. Largometraje de ficción. Francia, Bélgica: 2021.
- Gyllenhaal, Maggie. *The Lost Daughter*. Largometraje de ficción. Grecia, Reino Unido, Israel, EE. UU.: 2021.
- Johannsson, Valdimar. *Lamb*. Largometraje de ficción. Islandia, Polonia, Suecia: 2021.
- Llosa, Claudia. *Distancia de rescate*. Largometraje de ficción. Perú, Argentina, Chile, EE. UU.: 2021
- Marcello, Munzi, Rohrwacher. *Futura*. Largometraje documental. Italia: 2021.
- Mickle, Jim. *Sweet Tooth*. Serie de televisión. EE. UU.: Netflix: 2021.
- Mills, Mike. *C'mon, C'mon*. Largometraje de ficción. EE. UU.: 2021.

Sciamma, Céline. *Petite maman*. Largometraje de ficción. Francia: 2021.  
Scott, Ridley. *Raised by Wolves*. Serie de televisión. EE. UU.: HBO, 2020.  
Smith, Molly. *Maid*. Miniserie de ficción. EE. UU.: Netflix, 2021.

## Webgrafía

San Agustín de Hipona. *De Civitate dei*. (XXI.8).

<http://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>

Vega Ramos, María José. «La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el renacimiento y la reforma». *Signa. Revista de la asociación española de semiótica*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (21/06/2022) [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_30.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_30.html)

Belinchón, G. «El cine da a luz una nueva maternidad». *El País*. (03 de noviembre de 2021).

<https://elpais.com/cultura/2021-11-04/el-cine-da-a-luz-una-nueva-maternidad.html>

Fore, H. «No hay excusas, hay que mantener las escuelas abiertas. Los niños no pueden esperar». Declaración de la directora ejecutiva de UNICEF. (27 de enero de 2022). <https://www.unicef.org/lac/comunicados-prensa/no-hay-excusas-hay-que-mantener-las-escuelas-abiertas-los-ninos-no-pueden-esperar>

UNICEF. «Estado mundial de la Infancia 2021. En mi mente: promover, proteger y cuidar la salud mental de la infancia». *Informe anual de UNICEF*. Octubre de 2021. <https://www.unicef.org/es/informes/estado-mundial-de-la-infancia-2021>

Vicente, A. «Entrevista a Julia Ducornau. Cuando haces las películas que hago yo te llaman monstruo». *El País*, 10 de septiembre de 2021. <https://elpais.com/eps/2021-09-11/julia-ducornau-cuando-haces-las-peliculas-que-hago-yo-te-llaman-monstruo.html#?rel=mas>



# Cine ecuatoriano contemporáneo y estética visual influenciada por los nuevos medios digitales: el caso de *Dedicada a mi ex* (2019) de Jorge Ulloa

Adrián Guerra Sánchez

Universidad Andina Simón Bolívar  
Correo: adriano\_rabia@hotmail.com

Teléfono: 0998050239

63

## RESUMEN:

El cine ecuatoriano contemporáneo se vio sacudido con el estreno de la ópera prima del director y creador del canal digital en YouTube, Enchufe.tv. *Dedicada a mi ex* logró un hito en el cine nacional al convertirse en la película que más espectadores ha llevado a las salas de cine en el Ecuador. Este artículo aborda la problemática tras esta propuesta salida de los *sketches* en la web y trata de entender cómo esta cinta refleja la estética visual de los nuevos medios. Además, se analiza a este filme desde una metodología que busca entender desde dónde surgen estas estéticas visuales contemporáneas, cómo se configura la enunciación alrededor de los creadores de contenido en Internet y cómo estos logran que su propuesta recalce en los espectadores. La importancia de este artículo radica en comprender cómo se configura la migración de la web al cine contemporáneo.

**Palabras clave:** Cine ecuatoriano contemporáneo, estética visual, lenguaje audiovisual, YouTube, *sketch*.

## ABSTRACT:

Contemporary Ecuadorian cinema was shaken with the premiere of the debut feature by the director and creator of the digital channel on YouTube, Enchufe.tv. Ulloa achieved a milestone in national cinema by turning his film: *Dedicada a mi ex*, into the film that has brought the most viewers to theaters in Ecuador. This article deals with the problem behind this proposed release of sketches on the web and tries to understand how this film reflects the visual aesthetics of new media. This article analyzes this film from a methodology that seeks to understand from where this new visual aesthetics arise, how the enunciation is configured around the creators of content on the internet and how they achieve that their proposal reaches viewers. The importance of this article lies in understanding how the migration of the web to contemporary cinema is configured.

**Keywords:** Contemporary Ecuadorian cinema, visual aesthetics, audiovisual language, YouTube, sketch.

## 64 Introducción

El cine ecuatoriano se ha caracterizado por la escasa atención que suscita en los espectadores, y esto se ha reflejado en la poca capacidad que tienen estas películas para lograr una buena recaudación en taquilla<sup>1</sup>. Miguel Alvear ya se cuestionaba si en verdad vale la pena hacer cine en Ecuador en su hilarante documental que explora el cine nacional, los espectadores y la industria de las salas cinematográficas.<sup>2</sup> No había mucho que discutir al respecto hasta el advenimiento del que se convirtió en el nuevo éxito taquillero de Ecuador, la tan esperada transmutación de la web al cine de los creadores de Enchufe.tv: *Dedicada a mi ex*.

---

1 Christian Ponce, «El cine ecuatoriano es una porquería, ¿verdad? – OCHOYMEDIO», *8cho y medio* (blog), accedido 20 de junio de 2022, <https://www.ochoymedio.net/el-cine-ecuatoriano-es-una-porqueria-verdad/>.

2 *Más allá del mall* (Miguel Alvear, 2010).

*Dedicada a mi ex* es una película escrita y dirigida por el cineasta quiteño Jorge Ulloa, cuyo estreno fue en noviembre del año 2019 tras un año de producción entre Ecuador y Colombia. La película fue producida por Dynamo y Touché Films y distribuida por Sony Pictures. Este filme es el resultado de un proceso creativo nacido en YouTube de la mano de Ulloa y compañía, que, utilizando los nuevos medios digitales y de distribución de contenido audiovisual, causan furor en Latinoamérica. En su canal de YouTube cuentan con 23.8 millones de seguidores y sus videos llegan a los 9 billones de reproducciones.

Esta cinta rápida, digital y con una estética similar a los *sketches* que hicieron famosa a su productora se apoderó de las pantallas del cine nacional. Pero ¿qué hizo posible esto? ¿Y qué hay detrás del armazón de comedia romántica juvenil ligada a los nuevos medios? En este contexto, la pregunta que guía este artículo es: ¿cuál es el aporte de la película *Dedicada a mi ex* de Jorge Ulloa al contexto del cine ecuatoriano contemporáneo?

65

A partir de esta interrogante se desarrolla este acercamiento a la realidad del cine nacional actual, un análisis de cómo los nuevos medios y estéticas propias de la web han emigrado de las pantallas de los ordenadores al cine.

Siguiendo esta premisa, también se pretende abordar objetivos específicos de investigación tales como: analizar el uso del lenguaje audiovisual del *sketch* como discurso en el filme *Dedicada a mi ex*; determinar la estética visual influenciada por los nuevos medios digitales en la película *Dedicada a mi ex*; mencionar la situación actual del cine ecuatoriano contemporáneo.

## Marco conceptual

El lenguaje audiovisual del *sketch*

El *sketch* es una escena corta generalmente ligado a la comedia, donde una serie de personajes desarrolla una premisa rápida que debe estar ligada a una estructura convencional narrativa, es decir, debe tener una introducción, punto de giro y un desenlace. Los videos de *sketches* han ido de la mano con los nuevos soportes audiovisuales; canales como YouTube son la plataforma donde creadores de todo el mundo con mayor y menor calidad suben sus intentos cómicos. En la mayoría de los *sketches* que se encuentran en la web se observan componentes narrativos básicos del audiovisual. En un breve espacio de tiempo se desarrolla una historia que generalmente no trata una serie de acontecimientos sucesivos lógicos, sino que se basa en personajes arquetípicos en situaciones ordinarias.

66

Para Luz Rodríguez<sup>3</sup>, lo interesante de este formato es la fácil consumición y recuerdo posterior que estas narrativas tienen con el espectador. Para esto, los *sketches*, desde sus vertientes más antiguas que provienen del teatro, manejan un elemento en común que es el *punch line*, este entendido como el clímax de la historia que se ha ido desarrollando. Además del *punch line*, los *sketches* muestran, mediante la exageración, la sorpresa y otros recursos, situaciones de la vida real de una forma jocosa poniendo en conflicto dos claros antagonistas<sup>4</sup>.

¿Pero si los *sketches* fueron una vertiente del teatro, cómo estos se convirtieron en la marca insigne de producciones juveniles en plataformas de reproducción en línea?

---

3 Luz Rodríguez, «La utilización del sketch como herramienta para la comprensión del lenguaje cinematográfico», *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, N.º 42, vol. 42 (mayo 2020): 178-79.

4 María Victoria Montaña, «Enchufe tv: estéticas de la cotidianidad y marcas del humor» (taller de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015), 4, [http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4447/1/T1582-MC-Monta%  
c3%b1o-Enchufe.pdf](http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4447/1/T1582-MC-Monta%c3%b1o-Enchufe.pdf)

Para entender el cambio del *sketch* y cómo este se ha desarrollado en el mundo del Internet se debe mencionar la manera en la que la web transformó la forma de consumir productos audiovisuales.

El 23 de abril del 2005 se sube el primer video a la plataforma YouTube. De esa fecha a la actualidad ha transcurrido un importante trecho que incluye pasar de 0 a 2 millones de usuarios mensuales, tener la posibilidad de navegar en 80 idiomas, y la casi increíble cifra de 1000 millones de horas de video reproducidos al día<sup>5</sup>. Esto, sumado a lo fácil que resulta subir contenido a esta red, ha hecho que proliferen los canales de contenido audiovisual.

Si los productores, diseñadores, cineastas o cualquier artista audiovisual tienen carta abierta para la creación de contenido en Internet, no es de dudar que las técnicas que antes se reservaban para el cine o la televisión se hayan adaptado a estas nuevas expresiones visuales y no solo adaptado, sino que se transformaron y se creó una nueva forma de lenguaje audiovisual propio de Internet.

67

## El lenguaje audiovisual

Al tratar de definir el lenguaje audiovisual surge una problemática, ya que este puede hacer referencia a un lenguaje donde el mensaje va dado por la interacción entre la imagen y el sonido dentro de un contexto secuencial característico de los medios audiovisuales. O también es referido cuando «se habla de los medios de expresión y codificación que físicamente tienen los medios audiovisuales tales como: planos, movimientos, sonido, edición, luz, color y narrativa»<sup>6</sup>.

---

5 Maryam Mohsin, «Estadísticas YouTube 2020», *Oberlo*, 5 de febrero de 2020, <https://ar.oberlo.com/blog/estadisticas-youtube>.

6 Antonio Bartolomé, «Lenguaje audiovisual» (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1987), 3.

Para los efectos de este artículo se repasará brevemente cuáles son las características de cada variante del lenguaje audiovisual.

El lenguaje audiovisual entendido como la interacción entre imagen y sonido dentro de una secuencia es aquel que se puede relacionar con el lenguaje icónico. Entre sus características podemos destacar que esta expresividad es aprendida y cambia según el contexto, depende de la mirada del espectador ya que al igual que el lenguaje verbal requiere de un mínimo acervo de conocimiento de códigos para entenderlo, no es estático, va modificándose en el tiempo, apela más a la sensación que a la expresión.<sup>7</sup>

En cambio, el lenguaje audiovisual, entendido como herramienta de codificación para la creación de la imagen en los medios visuales, se refiere a las formas en que esta imagen se construye para soportes como cine, TV y video. Estos elementos son herramientas que cumplen con el fin de retratar una parte de la realidad, siendo como un pincel al pintar un retrato. Estas técnicas tratan de crear un mensaje ya planeado y estructurado previamente mediante un guion, una escaleta o un *storyboard*.

La disyuntiva de saber qué es realmente el lenguaje audiovisual lleva ya muchas discusiones, pero, en un intento de hibridación de ambos conceptos, se pretende entender al lenguaje audiovisual como el conjunto de técnicas que se utilizan para transmitir un mensaje visual-sonoro en medios audiovisuales, sean estos cine, TV, video y web, para que el espectador que recibe esta impresión pueda, con un mínimo de lenguaje visual ya adquirido, decodificarlo y entender el mensaje planeado por el enunciador.

Ahora bien, al referirnos al lenguaje audiovisual del *sketch*, se debe entender como el conjunto de herramientas que se uti-

---

<sup>7</sup> Bartolomé, «Lenguaje audiovisual», 4-6.

lizan en la web para construir la puesta en escena, valiéndose de planos, movimientos y sobre todo cortes que generan dinámica.

Estética visual influenciada por los nuevos medios

El filósofo George Santayana afirmaba que «el término estética es una palabra imprecisa aplicada sobre todo en el ambiente artístico de su época»<sup>8</sup>. Pero este término se ha ido redefiniendo hasta abarcar en la actualidad a temas como el audiovisual, la industria gráfica, moda y hasta a la gastronomía. Es decir, la palabra, al igual que la humanidad, va adaptándose, abarcando nuevas y variopintas tendencias. La estética según Santayana «puede ser factual ligada a los fenómenos del arte y del gusto, pero también ideal si se piensa en la composición poética o la interpretación de la música»<sup>9</sup>.

La estética, al estar ligado a lo que es bello —arista por los demás muy subjetiva—, estimula a los sentidos y es por ellos que se percibe y se logra dar significado a lo que se observa, pero ¿qué puede ser bello en este tiempo de hipertextualidad, sobre abundancia de imágenes y de navegación 5G? ¿Acaso existe una estética ligada a los medios digitales predominantes en la comunicación y en el entretenimiento contemporáneo?

Antes de responder a las preguntas planteadas se debe hacer un breve repaso por lo que en la actualidad se consideran nuevos medios.

Los nuevos medios se refieren sobre todo a la forma en la que el usuario de Internet ha cambiado sus hábitos de consumo de entretenimiento e información y la forma en la que se comunica. Según el estudio «¿Qué son y qué no son los nuevos

---

<sup>8</sup> George Santayana, «¿Qué es la estética?», *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, trad. Ignacio Rodríguez de Guzmán, N.º 4 (4 de mayo de 2006): 71.

<sup>9</sup> Santayana, «¿Qué es la estética?», 72–73.

medios?»), realizado en España, se define a «nuevos medios» como «un ecosistema mediático alternativo al tradicional, que innova, utiliza nuevos formatos narrativos y tiene una nueva relación con la audiencia»<sup>10</sup>. Es decir, los nuevos medios son todos aquellos que han traspasado la tradicional radio, TV y periódicos impresos y se han reconfigurado en el mundo digital. Esto debido, sin lugar a dudas, al aumento de la capacidad conectiva en el mundo, una mayor banda ancha y al acceso a multipantallas. Orihuela agrega, además de esta adaptación de los medios tradicionales al mundo digital, características como la interactividad, multimedialidad e hipertextualidad. Y plantea que para estos medios no es necesario que un profesional de la comunicación sea el encargado de producir contenido, sino que «cualquier persona se podría convertir en autor»<sup>11</sup>.

70

Esta revolución tecnológica en la que los denominados nuevos medios se desenvuelven no solo ha mejorado la calidad de sus servicios; ha hecho que estos «se democratizen y se genere una nueva y extensa variedad de los mismos»<sup>12</sup>. Esta «tercera revolución digital»<sup>13</sup> es generada a partir de la sobreconectividad en la vida diaria de los sujetos. Y de esto surge un nuevo ecosistema de medios, siendo los *new media* el resultado. Estos medios contemporáneos son diseñados para los nativos digitales (aquellos que nacieron en el auge de la World Wide Web) quienes manejan ya un acervo de competencias receptivas y cognitivas acerca de la hipertextualidad, navegación en la web, videojuegos y saben con seguridad desenvolverse en la última actualización de *software*.

---

10 Marga Cabrera, Lluís Codina, y Ramón Salaverría, «Qué son y qué no son los nuevos medios. 70 visiones de expertos hispanos», *Revista Latina de Comunicación Social* 74 (2019): 1506, <https://doi.org/1138-5820>.

11 Orihuela en Cabrera, Codina, y Salaverría, «Qué son y que no son los nuevos medios», 1509.

12 Juan Ángel Jódar Marín, «La era digital: Nuevos medios, nuevos usuarios y nuevos profesionales», *Razón y Palabra*, N.º 71 (2010): 3.

13 «La alargada sombra del entramado digital Presentación dossier: Historia de los nuevos medios digitales», *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, N.º 13 (2019): 8.

Otra característica que es fundamental señalar para propósitos de este artículo es la capacidad de la multitarea de los medios. Esta multitarea debe ser entendida como la forma en que el usuario se desenvuelve, ya que mientras ve algo en su celular puede pararlo para responder un mensaje, o comentar acerca de lo que ve en una red social. La división entre TV y ordenador cada vez más lejana ya fue nombrada por Juan Ángel Jódar<sup>14</sup> pero en la actualidad se pudiera agregar no solo al aparato TV, sino a la sala de cine, y al estéreo de música. Para que esta división cada vez sea menor entre medio y consumidor se necesita la implicación de este último como un ente activo en la relación. El usuario ya no espera por contenido, sino que es él quien lo elige según su gusto y generalmente a un solo clic de distancia.

Según el teórico Carlos Scolari, «las tecnologías crean estéticas»<sup>15</sup>. Al emitir tal enunciado, este conocedor de la comunicación pensaba en el contexto televisivo al que él denomina «hipertelevisión». Scolari manifiesta las características de esta nueva forma de televisión entre las que destacan: multiplicidad narrativa, fragmentación de la pantalla, ritmo acelerado, intertextualidad desenfrenada, expansión narrativa y ruptura de secuencialidad<sup>16</sup>.

Si se analiza cada una de estas características se puede tomar como referencia ya no la TV, sino los nuevos medios audiovisuales que abundan en la Web. Estos nuevos medios «toman estéticas relacionadas con el video arte»<sup>17</sup> y suman las estéticas detalladas por Scolari en la hipertelevisión.

---

14 «La era digital: Nuevos medios, nuevos usuarios y nuevos profesionales», 6.

15 «La estética posthipertextual», en *Literaturas del texto a la hipermedia* (Barcelona: Anthropos, 2008), 318, [https://www.academia.edu/31266655/LA\\_EST%C3%89TI-CA\\_POSTHIPERTEXTUAL](https://www.academia.edu/31266655/LA_EST%C3%89TI-CA_POSTHIPERTEXTUAL).

16 Scolari, *Literaturas del texto a la hipermedia*, 320–26.

17 Lourdes Cilleruelo, «Experimentación de nuevas narrativas y estéticas visuales en internet», *Bellas Artes* (4 de abril de 2006), 64.

La estética de los nuevos medios, entonces, se puede resumir en: la multiplicidad narrativa donde existen varios puntos de vista; ritmo acelerado propio de la inclusión de una gran cantidad de planos, ángulos, movimientos y cortes que hacen dinámico al relato para que se vuelva inmersivo; la intertextualidad desenfrenada para anclar programas a imaginarios colectivos ya establecidos y a partir de ellos comenzar un diálogo con el espectador. Como último elemento de esta estética se necesitaría un espectador activo.

Cine ecuatoriano contemporáneo

72

Para finalizar el marco conceptual de este artículo hay que repasar lo que se puede entender como contemporaneidad en el cine ecuatoriano. Es una tarea complicada ya que podemos hablar de contemporaneidad delimitando al cine producido y estrenado en la última década (2010-2020), teniendo en estos años productos tan variados tanto en sus temáticas como en sus enunciaciones, entre los que destacamos: *Más allá del mall*, de Miguel Alvear (2010); *A tus espaldas*, de Tito Jara (2011); *Mejor no hablar de ciertas cosas*, de Javier Andrade (2012); *Silencio en la tierra de los sueños*, de Tito Molina (2013); *El ángel de los sicarios*, de Fernando Cedeño (2013); *Alba*, de Ana Cristina Barragán (2016); *La Navidad de Pollito*, de William León (2018); *Sin muertos no hay carnaval*, de Sebastián Cordero (2018); *La mala noche*, de Gabriela Calvache (2019); y la película que es objeto de este estudio, *Dedicada a mi ex*, de Jorge Ulloa (2019). Las temáticas y problemáticas que tratan cada una de estas películas son heterogéneas, por lo que cuesta encontrar un eje central donde poder agruparlas como conjunto.

Otra forma de delimitar esta problemática de la contemporaneidad en el cine ecuatoriano puede ser al definirlo a través

de un acontecimiento. Estudiosos de la historia cinematográfica ecuatoriana, como Geovanny Narváez, plantean a *Ratas ratones, rateros*, de Sebastián Cordero (1999), como «el evento cinematográfico que cambió la protoindustria del cine ecuatoriano, siendo esta antes del estreno de esta película escasa e irregular»<sup>18</sup>. En cambio, en el ensayo sobre la glocalidad del cine ecuatoriano, los investigadores Diana Coryat y Noah Zweig manifiestan que el inicio de la nueva era del cine ecuatoriano o del nuevo cine ecuatoriano, como ellos lo denominan, se da «con la aprobación y posterior puesta en marcha de la primera ley de cine y la creación del CNCine (2006) como ente gubernamental que fomentaba las producciones dentro del territorio nacional»<sup>19</sup>.

La contemporaneidad del cine ecuatoriano para este trabajo será abordada tomando en cuenta conceptos híbridos entre ambas propuestas. Se buscarán características homogéneas en las películas producidas en la última década, y se analizarán conceptos surgidos a raíz del advenimiento del CNCine. Entre las características halladas para denominar un cine ecuatoriano encontramos:

- La glocalidad: característica que se entiende como un proceso de hibridación entre técnicas y teorías extranjeras con la realidad nacional ecuatoriana y que requiere múltiples modos de investigación teórica.
- Enunciación de ficción mestiza: característica de este cine ecuatoriano contemporáneo que pretende narrar temáticas globales en contextos nacionales. Este tipo de enunciación es surgida en las grandes ciudades del

---

18 «Rock y Punk en el cine ecuatoriano reciente: Discurso de la Marginalidad y Subjetividad», *Paralelo 31*, N.º 12 (29 de abril de 2019): 59.

19 Diana Coryat y Noah Zweig, «Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional», *post(s)*, N.º 5 (5 de diciembre de 2019): 73, [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592).

país y tiene como objeto que su producto final sea estrenado o compita en festivales internacionales.

- La academia de cine: otra característica de este cine contemporáneo es que sus productores son el resultado de escuelas de cine que los han formado alrededor de teorías cinematográficas hollywoodenses y del cine independiente europeo. Estos nuevos creadores tienen ya la noción de que el público en Ecuador está acostumbrado a las producciones de *blockbuster* norteamericanas. Distribución: en el contexto de pandemia se han estrenado varias películas ecuatorianas en línea y se ha creado dos repositorios de *streaming* para poder visualizar cine nacional.
- Transnacional: cine que, en su producción, distribución y mano de obra, desafíe las barreras nacionales convirtiéndose en un proyecto global.<sup>20</sup>

74

No hay que olvidar que a la par de estas producciones mestizas transnacionales, también existen otras vertientes cinematográficas actuales como son el de cine guerrilla, el cine indígena y el cine comunitario de resistencia.

## Metodología

La metodología planteada para el análisis se basa en un estudio cualitativo que indagará las cualidades propias del filme y, con base en ellas, se pretenderá categorizarlas.

En un primer momento se hará una descripción del filme, un repaso breve sobre la historia que cuenta y qué personajes aparecen en ella, en qué género cinematográfico se desenvuel-

---

<sup>20</sup> Coryat y Zweig, «Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional», 72-78.

ve y qué referencias del cine mundial toma. Se continuará analizando el contexto en el que surge, quiénes son sus creadores y cómo se concibió la idea del filme. Para este análisis es importante mencionar las características que identifican al director y cómo su estilo se ha ido consolidando en el marco del contenido audiovisual en la web, y para finalizar este primer acercamiento se hablará desde artículos periodísticos en los que se pone en constancia la importancia que esta película tiene en el cine ecuatoriano contemporáneo y cómo se volvió un éxito viral.

Un segundo acercamiento indagará sobre la estética de la película, cómo a través del montaje, el sonido, el *casting* y la narrativa se crea un lenguaje audiovisual que parece caracterizar a esta producción y cómo este se adecúa a los nuevos contenidos de la web. Seguido a esto se analiza desde una visión semiótica, enraizada con los postulados del estructuralista Roland Barthes quien divide a los niveles de sentido de un fotograma cinematográfico en tres: «Nivel informativo o comunicativo, nivel simbólico y nivel de significancia»<sup>21</sup>.

Se entenderá que existen tres niveles de interpretación en la película. En el nivel de lo obvio, en el que se encuentra los dos primeros niveles de sentido, se debe tomar en cuenta: ¿qué es lo que denota? y ¿qué connota en la imagen?, o, dicho de otra forma, ¿qué es lo que me comunican? y ¿qué significan esos símbolos? Barthes explica que la denotación es todo aquello que está en un primer nivel de semiótica, lo que vemos en un mensaje lingüístico, la imagen literal con sus elementos y relaciones. Esta primera aproximación es complicada ya que reducir la imagen solo a sus significantes es casi imposible, pues esto requeriría de un ojo inocente, algo ya imposible para las personas. En palabras textuales de Barthes: «Cualquier persona que pertenezca a una sociedad tiene siempre a su disposición

---

21 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (España: Paidós, 1986), 49-52.

un saber superior al saber antropológico y percibe algo más que lo puramente literal»<sup>22</sup>.

Para estudiar este primer nivel de connotación y también señalar lo denotativo en el filme, se analizará la puesta en escena y la construcción de personajes para encontrar qué es lo que se denota y connota en ellos. La connotación, tal como la explica Barthes, «pone en juego la mirada del espectador, sus saberes culturales, prácticos y estéticos para decodificar la imagen»<sup>23</sup>. Para este nivel donde se encuentra lo simbólico se analizará cómo están contruidos los personajes y cómo estos funcionan en la trama de la película. Se desglosará a cada uno y se dará un primer acercamiento al discurso planteado.

El discurso será el punto final que se analizará. Para llegar a este nivel de significancia se tomará como referencia el artículo de los académicos Luis Enríquez Alonso y Carlos Fernández, quienes plantean al mito como «una antesala del discurso, siendo este una representación colectiva en la que se reflejan determinadas prácticas y funciones sociales, que se plasman en una narración»<sup>24</sup>. Para esto se elegirán tres fotogramas relacionados en la película, teniendo en cuenta que el fotograma para Barthes es:

(...) el fragmento de un segundo texto cuyo ser no excede al fragmento jamás y se relaciona al film cual palimpsesto y al liberarlo del tiempo, de esa sucesión de imágenes que es el cine, se puede llegar a reconocer lo fílmico.<sup>25</sup>

Si se entiende a lo fílmico como símil de la significancia, se encontrará el discurso a través de estos.

---

22 Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 38.

23 Barthes, 54.

24 Luis Enrique Alonso y Carlos Fernández, «Roland Barthes y el análisis del discurso», *EMPIRIA. Revista de metodología de las Ciencias Sociales*, N.º 12 (2006): 22.

25 Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 65-67.

Resumiendo, el esquema de análisis será el siguiente:

1. Descripción del objeto de estudio:
  - a. Descripción del filme
  - b. Contextualización del filme y quién lo realiza
  - c. Importancia en el contexto cinematográfico nacional
2. Análisis estético
  - a. Aproximación formal: montaje, sonido, *casting*, narrativa
  - b. Aproximación interpretativa: análisis semiótico de la puesta en escena, el tercer sentido de Barthes
3. Análisis de discurso
  - a. Enunciación del filme
  - b. Del mito digital al discurso

77

## Análisis

*Dedicada a mi ex* narra la desventura amorosa de Ariel (Raúl Santana) con su novia (Erika Russo) quienes ponen fin a su relación cuando ella decide irse a vivir a Finlandia en busca de un árbol autóctono de ese país. Ariel, devastado por este acontecimiento, decide luchar para conservar su relación, así esto signifique tener que viajar hasta Finlandia. Para conseguir dinero con el fin de costear esta aventura decide participar en un concurso de bandas y para ello recluta a Felicia (Nataly Valencia), Ortega (Biassini Segura) y a Néstor (Carlos Alcántara), quienes sin ningún talento musical se unen a esta aventura.<sup>26</sup>

La película es una comedia juvenil bien lograda, utiliza un humor ligero muy acorde a los *sketches* que hicieron famosa a

---

<sup>26</sup> Jorge Ulloa, *Dedicada a mi ex*, Ficción (Sony Pictures, 2019).

su productora, Touché Films, y su canal Enchufe.tv. En palabras de su propio director: «No quisimos traicionar el lenguaje (audiovisual) que hemos desarrollado durante tanto tiempo, la cinta es súper rápida, súper digital, lo único que cambia es la presentación»<sup>27</sup>.

Los datos de taquilla de esta película son contundentes: 252 860 espectadores en las primeras seis semanas de su estreno, superando así a hitos en el cine nacional como: *Qué tan lejos*, de Tania Hermida (220 000) y a *La Tigra*, de Camilo Luzuriaga (250 000)<sup>28</sup>. Estos números la posicionan como la película más taquillera de la historia del cine ecuatoriano, es decir que las salas de cine tradicionales fueron tomadas por este fenómeno nacido en Internet.

Para entender la dimensión del éxito de esta película es menester analizar el origen de su director y guionista. Ulloa proviene del Instituto de Cine de Quito (Incine), uno de los institutos de artes visuales más reconocidos de la capital ecuatoriana. Junto a sus compañeros decide emprender lo que «sería el hito audiovisual digital de la época en el medio ecuatoriano: Enchufe TV»<sup>29</sup>. De la mano de las nuevas tecnologías, este grupo, liderado por Ulloa, planteo una idea revolucionaria: usar el *sketch* como guía de un humor contemporáneo, donde los jóvenes viven todo tipo de vicisitudes contra los órganos de poder que los tratan de moldear. Temáticas como: familia, amor y vida laboral son las más utilizadas y las que más visitas obtienen en el canal.

78

---

27 Jorge Ulloa a *El Telégrafo*, «De YouTube al cine, el filme 'Dedicada a mi ex'», *El Telégrafo*, 26 de octubre de 2019, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/youtube-cine-filme-enchufetv>.

28 Karla Medina, «'Dedicada a mi ex' y su impacto en el cine nacional», *El Universo*, 15 de diciembre de 2019, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/12/15/nota/7646816/dedicada-mi-ex-su-impacto-cine-nacional>.

29 Montaña, «Enchufe tv: estéticas de la cotidianidad y marcas del humor», 9.

## De Internet a las salas de cine: la construcción de la estética de los nuevos medios

*Dedicada a mi ex* es una película marcada y acelerada por su intenso ritmo. Al respecto Ulloa enfatiza que su idea no fue la de «llevar el internet al cine, sino que su idea siempre ha sido la de que el cine se adapte a los nuevos medios»<sup>30</sup>.

Esta rapidez generada en el exceso de planos, requerimiento propio de los nuevos espectadores en Internet es una característica de la película. El filme cuenta con 3500 planos, para los casi 90 minutos que dura; el tiempo se reduce en esta cinta de una manera abrupta: con algunas excepciones, cada plano no supera los diez segundos de duración.

No es de extrañar esta forma de hacer audiovisual, si se toma en cuenta que el índice de concentración de los jóvenes (target esencial de Ulloa) pareciera ser menor, y, por ende, se consume cine con muchos cortes y efectos que dinamicen el estímulo mediante sucesos que logren que el espectador no se distraiga.

Al observar los *sketches* de la productora Touché Films o alguno de sus derivados, se percibe un mismo uso del sonido incidental, es decir, el sonido en estas producciones adquiere una importancia superlativa para acentuar los gags. No extraña entonces que, para la realización de la ópera prima de Ulloa y compañía, se haya puesto especial énfasis en este aspecto. Siendo el sonido en el cine una herramienta para desarrollar la trama, formando parte activa del relato, ya sea para acentuar una emoción o para formar parte de una transición, era de esperarse que en estas nuevas narrativas contempo-

---

30 Ulloa en CMV, «'Dedicada a mi ex', la nueva película de Enchufe.tv que ni permite estornudar», *Diario El Mercurio*, 7 de noviembre de 2019, <https://ww2.elmercurio.com.ec/2019/11/07/dedicada-a-mi-ex-la-nueva-pelicula-de-enchufe-tv-que-ni-permite-estornudar/>

rúneas de la web-cine le den un lugar predominante. Al analizar la mayoría de las bromas que se da en el transcurso de la aventura de Ariel, es el sonido el que marca el final de la misma; el director no deja a la interpretación ni da paso a las sutilezas en este ámbito.

El espectador, ya influenciado por el formato *sketch*, espera este sonido para entender que la broma terminó y reír. A esto se debe sumar la influencia de las «comedias visuales» de Edgar Wriqth, muy popularizadas en películas como *Scott Pilgrim vs The World* (2010)<sup>31</sup> y sobre todo de su trilogía de *Corneto* (2004-2013). En este tipo de comedia las acciones y transiciones son las que marcan el humor en el desarrollo del filme, no se asemejan a los gags clásicos, sino que utilizan elementos extraños que ingresan abruptamente en el cuadro para reforzar la situación humorística. Esta tendencia es replicada por Ulloa. La ruptura de la coherencia narrativa en el filme se ve forzada varias veces con el ingreso de elementos ajenos a la puesta en escena: un teléfono, globos, personajes ajenos a la situación y más, son elementos usados en este tipo de lenguaje audiovisual.

Es importante detenerse en la elección del reparto. Si Internet es superrápido, como afirma Ulloa a Agencia EFE, el espectador debe tener sobreestímulos para que su atención no se distraiga, para asegurar esta fidelización y, en un trato implícito con su mecenas YouTube, Ulloa hace que personalidades de Internet —*youtubers*<sup>32</sup>— aparezcan como actores extras dentro de su narración. Estos *influencers*<sup>33</sup>, que son reconocidos por los asiduos a YouTube, son personalidades

31 *Scott Pilgrim vs The World* (Edgar Wriqth, 2010).

32 Denominación que se utiliza para señalar a los creadores de contenido viral en YouTube. Los videos en su canal se monetizan y son reconocidos por los asiduos de plataformas virtuales.

33 Personajes famosos en el mundo digital que trabajan publicitando marcas al usarlas y subir sus experiencias a redes sociales.

virtuales que logran que su contenido sea visto y compartido por millones de personas alrededor del mundo virtual. Ulloa, hace uso de estos actores para asegurar el enganche con su película.

Para terminar con este acercamiento hacia cómo se configura el nuevo lenguaje audiovisual en esta película, se debe hablar de la forma en que está escrita la fábula contada por Ulloa.

*Dedicada a mi ex* se aleja de la trama autoral en la que el cine ecuatoriano se ha estancado, no busca ni trata una sutileza espiritual (*Silencio en la tierra de los sueños*) o reconocimiento nacional (*Panamá*), ni reflexiona a través de lo experimental (*Quijotes negros*). A los guionistas de esta aventura, que son cuatro (el propio Ulloa, Nataly Valencia, Julio Pañi, Diego Ulloa), les interesa volverse universales con temas sencillos y con referencias a situaciones e imaginarios contemporáneos, tal es el caso de la utilización del lenguaje propio de los memes de Internet, las insinuaciones a películas taquilleras del espectro cinematográfico, pero, sobre todo, los personajes diseñados por estos guionistas se desenvuelven e interactúan en las redes sociales.

Facebook, Instagram y el propio YouTube son retratados como entes virtuales de interacción donde los protagonistas se desarrollan. Ariel decide juntar el dinero tras ver una publicación de su exnovia en Instagram, Facebook delata la nula popularidad de Ortega, Rock and Cola se vuelve un fenómeno de YouTube y las relaciones amorosas que mantiene Ariel con su exnovia y con Felicia se desarrollan a través de mensajes instantáneos. El mundo que se crea desde el guion es un mundo que sin redes sociales e Internet no puede suceder. Al igual que en la realidad actual, el mundo ficticio de *Dedicada a mi ex* es un mundo hiperconectado.

Es importante mencionar que en el guion y en la película no se da un lugar fijo de dónde se desarrolla la película. Este desarraigo le da una universalidad que se aleja de cualquier frontera.

## Del tercer sentido a la ideología

En un conjunto, la película *Dedicada a mi ex* denota juventud, inmediatez, vitalidad. Su construcción en cada plano con elementos que aparecen y desaparecen sin lógica preestablecida son propios de un mundo caricaturesco y lo digital golpea a los espectadores con la excesiva corrección de color que se maneja junto a una paleta de coloración preestablecida que acelera la vivacidad que desde la iluminación se muestra. En las puestas en escena del filme no hay espacio para lo oscuro, no se oculta nada, en el plano se debe dar toda la información para que el espectador del web-cine no interprete.

82

En este tan desarrollado diseño de producción, la imagen connota discursos de poder que no pasan desapercibidos. Si se desglosa a los personajes uno a uno se puede ver que en su construcción y proyección en pantalla son clichés de varias tendencias juveniles, pero que Ulloa no logra —o no quiere— explotar esta irreverencia contra el poder y pasa muy por la superficie determinados temas.

En el personaje de Felicia, en su imagen (chompa militar, botas Dr. Martens, faldas a cuadros y sudaderas de tela) se connota la imagen del arquetipo de «chica rebelde». Los elementos que la rodean (batería, *piercings*, motocicleta) acentúan este estereotipo de una mujer que no sigue las reglas, pero el personaje se queda en ello, la escena de su paso por la academia católica es un intento de mencionar y darle un trasfondo a su personalidad y estilo pero la inmediatez no

permite que se ahonde en una crítica hacia los cánones de qué es la feminidad y cómo esta se debe representar.



Figura 1. Fotograma del personaje Felicia, *Dedicada a mi ex*. Fuente: Touché Films y Dynamo.

A su vez, otro personaje que pretende ser una crítica, pero esta vez hacia el papel del adulto en la sociedad, es Néstor. Su diseño se da desde la contradicción del *rock and roll* con la religiosidad. Este padre de familia ausente está atrapado en su sueño de adolescencia, su imagen y la forma en que encarna al personaje demuestra un conflicto que pudo y no fue explorado. El adulto sometido a las reglas, el adulto como proveedor sin sueños, el adulto que debe ser adulto porque la sociedad lo rige, ese es Néstor. ¿Acaso hay una edad para alcanzar los sueños? ¿La edad se mide por éxito y no por años? Ulloa plantea otra disyuntiva: la eterna juventud. Néstor viste de chaqueta de cuero y pines, tiene el cabello largo y maneja un escarabajo, pero debajo de eso lleva un atuendo muy adecuado a su edad, camisas polos y pantalones de tela.



Figura 2. Fotograma del personaje Néstor, *Dedicada a mi ex*. Fuente: Touché Films y Dynamo.

Ortega encarna al típico galán de barrio que no tiene éxito, el eterno perdedor que no acepta su condición. Su vestimenta es la más estrafalaria de todas, ya que trata de encarnar a un *rockstar*, y a la vez funcionar siempre como el alivio cómico de esta película. Sus conflictos se generan por la nula capacidad de filtro que tiene en su forma de actuar, en su vestimenta y en su personalidad. Es la antítesis de Ariel, de quien depende de una manera patológica.

Por último, Ariel es una construcción plana en su totalidad, y la forma en que es proyectado en pantalla lo demuestra. Colores opacos sin tonalidad, un personaje sin mayor carisma que trata de funcionar desde una pasividad exasperante.



Figura 3. Fotograma de Ariel y Ortega, *Dedicada a mi ex*. Fuente: Touché Films y Dynamo.

La connotación alrededor de las imágenes proyectadas por los personajes principales del filme y la puesta en escena de la película llegan a simbolizar problemáticas poco profundas de una clase social media urbana, de una juventud inmiscuida en el reconocimiento virtual y en la exploración del yo. Son problemas ya abordados antes en el cine de comedias juveniles. Para finalizar el análisis, es importante escarbar más a profundidad para intentar llegar al nivel de significancia donde se asume que se encuentra el discurso del filme.

85

### El mito del web-cine

Para entender el discurso que se encuentra implícito en este web-cine, se debe recordar quién lo realiza y a quién va dirigido. Como ya se ha explicado, *Dedicada a mi ex* es el resultado de un proyecto surgido en YouTube, su productora Touché Films se dedica a crear contenido digital para dicha plataforma, y allí ha ido perfeccionando un lenguaje característico. Si se toma en cuenta que el lenguaje es un grupo de signos que unen comunidades, se puede entender que este

relato está dirigido para un grupo específico de individuos, y son estos individuos quienes han formado las ahora denominadas comunidades digitales. La comunidad digital de personas que disfrutan contenido en YouTube representa algunas características esenciales para formar parte y decodificar el lenguaje del web-cine propuesto por Ulloa. Entre estas, lo esencial es un acervo mínimo de navegación web, acceso a la red global —ya sea desde un dispositivo multi-pantalla como *smarthphones* o en la tradicional PC—, debe entender las referencias a los denominados memes de Internet y, sobre todo, debe conocer a varias personalidades de Internet.

86





Figura 6. Compilación de fotogramas donde se encuentran los *youtubers* Gabriel Montiel y Luis Villar, en *Dedicada a mi ex*. Fuente: Touché Films y Dinamo.

Ya se habló sobre la importancia de presentar a personalidades de Internet en el filme, pero si se considera este recurso más a fondo se puede entender que no es solo parte de la estrategia de sobreestímulo al espectador, sino que consciente o inconscientemente declara una fidelización y entrega hacia el mundo de la Web. La era digital como un mito, los contenidos de Internet se vuelven parte del imaginario popular.

El mito es una representación colectiva, lo digital derriba fronteras y esta colectividad virtual se ancla a los significados que se han desarrollado en las pantallas de los ordenadores. Ulloa plantea un discurso basado en esto para que en su película se halle una entrega total hacia lo digital. El amor, la amistad, el triunfo solo pueden ser reconocidos si lo vemos en la Web. La fama, el éxito y demás solo pueden ser contados en cantidad de *likes* y comparticiones de contenido. El bios virtual es la ideología que se esconde en el discurso de este fenómeno en el cine nacional.

## Discusión y conclusiones

Como ya se mencionó, las tecnologías generan estéticas, y esta película concebida por los *youtubers* de Enchufe.tv lo demuestra. El ritmo acelerado, los cortes rápidos, la multiplicidad narrativa y sobre todo la hipertextualidad que ancla a esta película con un mundo digital forman parte de esta nueva manera de pensar el audiovisual. Los profesionales de YouTube son los nuevos *celebrities*. Así como la televisión y el cine, según Martín Barbero, creaban sus propios *sensorium*, en el mundo digital estas personalidades que lucran del contenido que crean alrededor de sus canales digitales y se ganan el apelativo de *influencers* en YouTube forman parte de un nuevo mundo virtual que, pese a su facilidad de acceso, nunca es real.

88

Para Millán Berzosa «estos *youtubers* en algunos casos mueven masas gigantes de personas, acarrear un fenómeno fan comparado a las estrellas de rock logrando éxito económico y de difusión»<sup>34</sup>. En cambio, para Juan Meseguer el fenómeno de las personalidades de YouTube recalca en «la conexión emocional que estos tienen con su audiencia»<sup>35</sup>. Hay una identificación personal: los adolescentes los ven como alguien parecido a ellos.

El *sensorium* relacionado a lo digital forma parte de esta nueva estética visual que no solo condensa el tiempo, sino que también sobreutiliza el sonido y, sobre todo, necesita de estos *youtubers influencers*. La estética de los nuevos medios necesita inmediatez, ritmo e identificación. Se podría pensar que la identificación del espectador con este web-cine surgido a raíz de estos medios no se da a través del héroe ni en su camino a

---

<sup>34</sup> *Youtubers y otras especies* (España: Ariel, 2017), 16.

<sup>35</sup> «El increíble éxito de los 'youtubers'», *Aceprensa* (blog), 25 de abril de 2016, <https://www.aceprensa.com/cultura/el-increible-exito-de-los-youtubers/>.

cumplir su objetivo, en esta película, al igual que en el *sketch*, la identificación es a través de la situación y el entorno virtual que lo rodea.

Ulloa forma parte de una nueva camada de directores, la de la enunciación mestiza urbana a la que hacen referencia Diana Coryat y Noah Zweig. Esta camada de directores jóvenes salidos de la academia se ven alejados de las narrativas que caracterizó a sus predecesores: los grandes relatos de la nacionalidad ecuatoriana. El quehacer fílmico ligado al reflejo de un lenguaje propio del cine ecuatoriano se ve obstruido por el objetivo de contar historias globales que no reflejen el contexto nacional. La idiosincrasia de la que hacen gala los personajes de la película no emula una nacionalidad, *Dedicada a mi ex* no parece una película ecuatoriana; al igual que el Internet y los fenómenos virales, esta película es de una conexión global.

Para finalizar este artículo es importante responder a la pregunta que se dio al inicio: ¿cuál es el aporte de la película *Dedicada a mi ex* de Jorge Ulloa al contexto del cine ecuatoriano contemporáneo? Se puede llegar decir que *Dedicada a mi ex* es una nueva forma de hacer cine que, a partir de la estética visual de los nuevos medios digitales, llega a ser lo que he pretendido llamar como investigador de esta disyuntiva: el web-cine. Una vertiente que a primera vista va a seguir desarrollándose no solo por Ulloa y compañía, sino que cada vez más gente ligada al audiovisual encontrará un nicho de mercado de más fácil acceso alrededor de YouTube o cualquier otra página en la Red para presentar su propuesta.

Este estilo ligado a la inmediatez de la virtualidad con un lenguaje característico del *sketch* es el aporte que esta cinta logra para el quehacer cinematográfico ecuatoriano. Si su impacto acarreará un resultado positivo o negativo es cuestión de otra investigación.

## Referencias bibliográficas

Alonso, Luis Enrique y Carlos Fernández. «Roland Barthes y el análisis del discurso». *EMPIRIA. Revista de metodología de las Ciencias Sociales*, N.º 12 (2006): 11–35.

Alvear, Miguel. *Más allá del mall*. Documental, 2010.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. España: Paidós, 1986.

Bartolomé, Antonio. «Lenguaje audiovisual». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1987.

Berzosa, Millán. *Youtubers y otras especies*. España: Ariel, 2017.

Cabrera, Marga, Lluís Codina y Ramón Salaverría. «Qué son y qué no son los nuevos medios. 70 visiones de expertos hispanos». *Revista Latina de Comunicación Social*, N.º 74 (2019): 14. <https://doi.org/1138-5820>.

Cilleruelo, Lourdes. «Experimentación de nuevas narrativas y estéticas visuales en internet». *Bellas Artes* (4 de abril de 2006), 63–75.

90 CMV. «'Dedicada a mi ex', la nueva película de Enchufe TV que ni permite estornudar». *Diario El Mercurio*. 7 de noviembre de 2019, sec. Farándula. <https://ww2.elmercurio.com.ec/2019/11/07/dedicada-a-mi-ex-la-nueva-pelicula-de-enchufe-tv-que-ni-permite-estornudar/>.

Coryat, Diana y Noah Zweig. «Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, global y plurinacional». *post(s)*, N.º 5 (5 de diciembre de 2019). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592).

El Telégrafo. «De YouTube al cine, el filme 'Dedicada a mi ex'». *El Telégrafo*, 26 de octubre de 2019, sec. Tele Mix. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/youtube-cine-filme-enchufetv>.

Jódar Marín, Juan Ángel. «La era digital: Nuevos medios, nuevos usuarios y nuevos profesionales». *Razón y Palabra*, N.º 71 (2010).

Medina, Karla. «'Dedicada a mi ex' y su impacto en el cine nacional». *El Universo*. 15 de diciembre de 2019, sec. Vida y estilo. <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/12/15/nota/7646816/dedicada-mi-ex-su-impacto-cine-nacional>.

Meseguer, Juan. «El increíble éxito de los 'youtubers'». *Acepresna* (blog),

- 25 de abril de 2016. <https://www.aceprensa.com/cultura/el-increible-exito-de-los-youtubers/>.
- Mohsin, Maryam. «Estadísticas YouTube 2020». *Orbelo*, 5 de febrero de 2020. <https://ar.oberlo.com/blog/estadisticas-youtube>.
- Montaño, María Victoria. «Enchufe tv: estéticas de la cotidianidad y marcas del humor». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4447/1/T1582-MC-Monta%c3%b1o-Enchufe.pdf>
- Narvaéz, Geovanny. «Rocky Punk en el cine ecuatoriano reciente: Discurso de la Marginalidad y Subjetividad». *Paralelo 31*, N.º 12 (29 de abril de 2019): 58–85.
- Ponce, Christian. «El cine ecuatoriano es una porquería, ¿verdad? – OCHOYMEDIO». *Ocho y medio*. Accedido 20 de junio de 2022. <https://www.ochoymedio.net/el-cine-ecuatoriano-es-una-porqueria-verdad/>.
- Rodríguez, Luz. «La utilización del sketch como herramienta para la comprensión del lenguaje cinematográfico». *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. N.º 42, vol. 42 (mayo 2020): 169–80.
- Santayana, George. «¿Qué es la estética?». *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, trad. Ignacio Rodríguez de Guzmán, N.º 4 (4 de mayo de 2006): 70–76.
- Scolari, Carlos Alberto, Dolores López, y Amelia Sanz. «La estética posthipertextual». En *Literaturas del texto a la hipermedia*, 318–31. Barcelona: Anthropos, 2008. [https://www.academia.edu/31266655/LA\\_EST%C3%89TICA\\_POSTHIPERTEXTUAL](https://www.academia.edu/31266655/LA_EST%C3%89TICA_POSTHIPERTEXTUAL).
- Toural, Carlos, y Xosé López, eds. «La alargada sombra del entramado digital Presentación dossier: Historia de los nuevos medios digitales». *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, N.º 13 (2019): 7–10.
- Ulloa, Jorge. *Dedicada a mi ex*. Ficción. Sony Pictures, 2019.
- Wright, Edgar. *Scott Pilgrim vs The World*. 35 mm. Universal Pictures, 2010.







Fotograma de la película *El otro día*, de Ignacio Agüero

# ENTREVISTA CON IGNACIO AGÜERO SOBRE *EL OTRO DÍA* (2012): FILMAR EL AISLAMIENTO

Jorge Flores Velasco

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

Correo: jorgefloresvelasco@gmail.com

Ignacio Agüero<sup>1</sup> fue entrevistado a propósito de su película *El otro día* (2012) en el X Seminario Realismo y Acontecimiento de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes. El contexto de este evento se remonta a la necesidad que tenía el grupo de hablar sobre el confinamiento ya que, en mayo de 2020, Ecuador llevaba ya un mes en un severo encierro por la COVID-19. El seminario promovía el estudio del realismo en el cine y su relación con la escritura de la historia.

95

La entrevista se realizó en videoconferencia, en la que otros profesores también participaron, y donde, a través del filme, deseábamos pensar el confinamiento desde otra perspectiva para poder sobrellevar mejor el propio y mutuo aislamiento. Estábamos tratando de entender, y documentando reflexiones sobre lo que luego se denominó la «nueva normalidad».

*El otro día* es un filme que piensa la relación entre el exterior y el interior en el espacio urbano a través de la propia casa del realizador, que tiene una puerta que da a la vereda. En ese juego entre exterior e interior de la casa, el interior contiene la historia personal del realizador y su mundo poblado de objetos y recuerdos. En la lógica de la película,

---

<sup>1</sup> Ignacio Agüero tiene una producción consistente en el campo del cine de no ficción. En su trabajo predominan temas como el rescate de la memoria y la reflexión crítica sobre la sociedad y la política chilena (*El diario de Agustín*, 2008). Ha ganado el Grand Prix en el Festival Internacional de Cine FIDMarseille y es profesor de cine de la Universidad de Chile. Agüero, además, es socio fundador de la Asociación de Documentalistas de Chile, de la que fue su primer presidente.

la burbuja del mundo interior se interrumpe cuando desconocidos tocan el timbre de la casa y generando de ese modo la salida de Agüero y su cámara al exterior.

El espacio exterior, en oposición a la casa, aparece caótico, heterogéneo y real, se abre sobre la inmensidad de Santiago de Chile y sus alrededores.

La puesta en escena del confinamiento propuesta por Agüero nos muestra que la «normalidad» está construida de gestos repetitivos que se realizan en los mismos lugares y en los mismos momentos; que suceden siempre de forma predecible hasta volverse «normales». Así, en el film, el personaje confinado, el propio realizador, aparece como un ser que está en búsqueda de perspectivas diferentes de los espacios y de los tiempos, con el objetivo de distanciarse y poder tener una visión crítica del encierro. El universo interior, de reflexión solitaria, se presenta como una yuxtaposición de pequeños acontecimientos que logran dar vida a la casa, como un contenedor de la memoria individual atravesada por la familia, como lugar habitado y, por lo tanto, atravesado por las huellas de su propia historia.

96

Cuando alguien toca a la puerta, Ignacio busca crear un vínculo con ese desconocido que le permita llegar al punto de poder ir a filmar su casa, hacerle también una visita. «Lo político» en la película proviene justamente de la relación azarosa con el otro y de las derivas en la narrativa que la acercan a las periferias de la ciudad y sus historias. Con este gesto que se convierte en un método, la puesta en escena hace una translación del formalismo del autorretrato documental en la construcción del interior por la necesidad de ver otras casas para luego ver la casa propia «con nuevos ojos». La película da un giro hacia el *cinéma-vérité* y da la palabra al otro, que trabaja en la calle y que también tiene una casa y una historia. El conocimiento de la verdad del otro tiene lugar a través de su propia voz, lo que le da al film una riqueza inusual de voces y de discursos. Lo político, en *El otro día*, no es militante; es furtivo, es disidente, no reconciliado, como las formas de hablar que nos confrontan con lo impredecible de lo real.

Les deseo una buena lectura.

**¿Nos puedes comentar sobre el contexto en el que surgió la idea de ha-**

## cer esta película?

La película anterior que había hecho era *El diario de Agustín* (2008) que hablaba sobre el diario *El Mercurio*, un periódico que tuvo un rol muy importante en el golpe militar y la formación de la elite dirigente de la dictadura en adelante. Era una película sobre derechos humanos, que lo que hace es desmontar los montajes de prensa que hizo el diario para ocultar crímenes, ya que *El Mercurio* tuvo una complicidad directa e indirecta en estos casos. Una película dura en la cual yo no podía equivocarme, ni hacer exploraciones del lenguaje ni darle curso a la ambigüedad que es algo propio del cine y de la imagen. Es una película que de algún modo hice sintiendo que era una misión que yo me autoimpuse, sentí que yo tenía el deber de hacer la película, por lo que está muy acotada por esta realidad, por estos sentimientos de misión y de deber.

Una vez que terminé esa película, empecé a generar otra totalmente opuesta a esa realidad que había filmado. Es una película que quise hacer con muchas ganas y me permití el máximo de libertad. Una película que nadie la esperaba. Una película sobre mi casa y sobre la ciudad de

Santiago, que era algo que nadie esperaba que no generase expectativas. Una película que me permití hacer con entera libertad, una película sin guion. Sin tener que responderle a nadie, solo a mí mismo y a mi productora. Me permití el lujo de quedarme en la casa un año entero filmando el gato que está saltando del muro al árbol y del muro al otro muro; de cómo los animales se bañan en una pileta. Una película placentera de filmar, en la cual pudiese pasármela muy bien. La película es las ganas que yo tenía de hacer una película sobre la luz entrando por las ventanas en mi propia casa, eso es un espectáculo con el cual estaba fascinado: cómo el sol entra por la ventana y se mueve durante el día y crea sombras, que luego, durante las estaciones del año, son un espectáculo fascinante; todavía me maravilla cómo la luz mueve la vida.

La película surge también de haber visto el material que yo había filmado en mi casa en una *handycam*, material casero de películas caseras, maravillado por la manera en la que están filmadas. Son películas que uno filma sin ningún otro propósito que el de conservar las imágenes, no es una película que nadie, además de ti, va a ver. Me recuerdan

el momento exacto en que las filmé. Las vi, no solo por incorporar algunos de esos materiales en la película, sino, sobre todo, para volver a filma y ver yo por el ojo de la cámara, ya que en todas las películas que había hecho había tenido un director de fotografía. La idea de ser yo mismo el que grababa era fundamental, me fasciné con la idea de ser yo mismo quien mira con la cámara, es algo que yo quería poner en práctica y eso fue algo muy formador, pues el acto de **filmar es un acto de creación y un acto de pensamiento**. Filmar, seguir cosas, inventar la película en el acto de filmar, filmar es pensar.

98

Entonces se genera una película que se va construyendo al día, que se ve pensando y entonces empieza a producir el azar. Es una película que le da cabida al azar, la luz del sol, todos los objetos, y empiezan a producirse relaciones no pensadas y muy sencillas que van produciendo el cuerpo de la película, un universo. El filmar los indígenas en cuadros, el libro de Darwin, el filmar los gatos, pájaros, la gente que toca el timbre de la casa es un universo que se intuía, pero no estaba escrito. La película está escrita por el movimiento de la luz del sol.

Esto era algo nuevo para mí, y, por supuesto, iba generando ideas de cosas nuevas y una de esas ideas que he tratado de practicar en las películas siguientes y seguro en las próximas que haga, tiene que ver con esta idea de hacer películas donde no hay acción y, por lo tanto, quedar liberados del guion y de contar una historia y poder filmar el estar en un espacio. Por lo tanto, **son películas que no tienen futuro dentro de su propia estructura**, ya que no hay que llegar a ninguna parte, basta quedarse en un tiempo y darle cabida a las imágenes para que se desplieguen en todo su ser, en toda su existencia, dentro de su ambigüedad darle espacio a la imagen para que exista por sí misma y se exprese, lo cual es distinto y contrario a lo otro que ocurre cuando uno filma una historia, ahí las imágenes tienen que someterse de algún modo a la esclavitud de la historia y del guion.

Yo me fasciné con este modo de hacer películas, sin historias, porque permite penetrar mundos que los límites de una historia no te lo permiten. Por ejemplo, en *El diario de Agustín* había que seguir un camino trazado, pero *El otro día* me permitía salir de la esclavitud del guion y de la historia.

El no tener que ir hacia ninguna parte, eso produce sensaciones, reflexiones, pensamientos y emociones distintas y también permite, para mí, descubrir cosas nuevas y sorprendentes para mí mismo como realizador. **Se trata de una narrativa del no decir.** Me encanta saber que eso es descubrir, lo encontré muy bien escrito en un libro que se llama *La hipótesis del cine*, cuando leí esto que les voy a leer ahora: es la sensación exacta comunicable de lo que quería decir:

Un cineasta digno de este nombre no es un cineasta que hace su película principalmente para decir lo que tiene por decir sobre un determinado tema, incluso si ese tema es crucial, el verdadero cineasta es trabajado por una cuestión que a su vez su película trabaja, es alguien para quien filmar no es buscar la traducción en imágenes de las ideas de las que ya está seguro, sino es **alguien que busca y piensa en el acto mismo de hacer la película.**<sup>2</sup>

Es como si hubieran escrito lo que yo estaba haciendo. Esto te-

nía directa relación con lo que yo estaba pensando y me sentí muy acompañado, comunicado, a partir de esto que leí. Esta forma de trabajo es un modo muy concreto de escapar del cliché; cuando uno escribe un guion y se propone decir algo, es inevitable que va a caer en el cliché. Todas las ideas que uno pone en el guion son ideas que ya existen, cosas que ya conoce quizá en una forma que ya sabemos, pero cuando te sales de ese redondel y te propones hacer una película sin decir, sin obligación de decir, finalmente dices mucho más porque cubres emociones, reflexiones y realidades novedosas que las has puesto en cámara y en escena de un modo que tampoco estaban previstas. Esa es una manera de traspasar la trampa del cliché y finalmente penetrar en la complejidad del mundo real.

**Las películas pueden aspirar a trabajar en la complejidad del mundo; para eso es crucial salirse del guion.** Es lo que he practicado y he aprendido. También apareció una idea nueva a partir de esta experiencia y es la idea de hacer una película como un **estado de divagación** que tiene directamente relación con el no decir; como no tengo nada que decir, por lo tanto, divago y me paseo entre una

---

<sup>2</sup> Alain Bergala, *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella* (Laertes, 2007).

imagen y otra, entre una idea y otra y voy pensando con la película. Es una película que se construye a través del no decir y también es una invitación para que las personas en su casa hagan una película, que graben durante un año.

**Un cine de pensamiento, un cine del tiempo y, en ese sentido, en tu película son muy importantes los espacios privados, de cómo es Chile y vas creando una cartografía de la ciudad a través de lo privado y creo que es más potente políticamente que una película que se denomina «militante». Entramos en una categoría cercana a la micropolítica. ¿Tú crees que tu película es política?**

100

Sí, absolutamente, y me gusta mucho cómo lo dices y cómo describes lo político, en eso estoy completamente de acuerdo. Creo que puede ser una película mucho más política de lo que comúnmente se llama una película política, sin embargo, yo pienso que esta película es mucho más política de partida. Tiene esta cuestión del azar que se hace en la relación con el otro que está en la puerta y que es a quien yo visito porque él ha venido a golpear mi puerta y eso la hace muy política, porque genera un modo particular de relacionarse con el

otro. **No es una entrevista que yo hago con gente que vive en las periferias de la ciudad; es un encuentro que hago con una persona en la puerta y en particular con el otro, y eso es muy político**, la relación con lo privado y el otro, entre lo privado y la ciudad.

Hay otra manera de entender la política en una película como esta. Es interesante: que le haga una trampa al cliché para producir otra cosa es, desde ya, muy político. Nosotros estamos enseñando el mundo como nos enseñaron y como una ideología dominante nos ha dicho que es el mundo. Entonces, es una obligación del cineasta, del artista, salir de esa mirada. El salir de esa forma de mirar las cosas y **penetrar en el cliché para empezar a mirar de nuevo, eso a mí me parece también que es muy político**, también porque nos saca del afán de producir, de emprender y de consumir. Esta es una película que se aleja de todo esto y niega todo eso; es una película que se limita a estar para conocer.

**La película propone una forma de filmar y otra en el exterior. La diferencia es bastante visible al nivel de la materialidad de la imagen y del sonido. Por ello, me gustaría saber un poco más de las filmaciones cuando sales**

## **de tu casa.**

Muy interesante esta pregunta. Todo lo que está en la casa lo filmé yo. Siempre que salgo de la casa voy con un fotógrafo, un sonidista y un productor que también es chofer. Vamos cuatro personas, todo lo demás está filmado por mí.

**Me gusta mucho eso de vivir en un estado de rodaje, aunque a veces no esté filmando, estoy en un estado de rodaje,** pues lo más importante que estoy haciendo en mi vida es la película que estoy haciendo, pues en ese momento se produce un montón de asociaciones, una sincronía mágica o especial por el hecho de que uno está como un imán succionando todo lo que ocurre, es mucho más largo que el estado de un poeta que se sienta a escribir.

## **¿Cómo es el proceso de creación de la voz en off?**

Se hace durante todo el tiempo: en el rodaje se escribe una posibilidad de una voz, luego lo pienso otra vez, cambio el texto, lo vuelvo a grabar. Y luego, el montaje se vuelve a grabar muchas veces todo. Hasta que va cuajando como un plato de cocina. También hay una palabra que es muy importante: el juego y jugar con el cine,

con las posibilidades que tiene la imagen. Yo todavía me acuerdo de mi paso por la escuela de cine y todo lo que me enseñaron y creo que de alguna manera trato de hacer todo lo contrario a lo que me enseñaron, no seguir el proceso narrativo, saltármelo. Uno tiene una linda toma de una carreta de caballo, pero ¿por qué ese plano tiene que ir con el sonido de cascos de caballo?, ¿por qué no puede sonar un tren?

## **¿Cómo trabajar y manejar la memoria cuando se construye desde una polifonía de voces?**

No tiene respuesta. Cómo saber qué dejar, qué abandonar, cada uno sabe lo que deja y lo que toma. El nombre la palabra polifonía es muy interesante, la idea de tener distintas voces, de tener una coreografía de voces complejizando las cosas y la memoria. Creo que el cine no es más que memoria, es inmediatamente memoria, tú haces un plano y ya quedó, es una captura, es un robo que le haces el mundo real y te vas para siempre. Lo interesante de trabajar con esto es romper el cliché y jugar también cómo meter la cámara dentro de la cabeza, del cerebro, e ir metiéndose por los puentes de los conectores.

***El otro día es un increíble ejemplo de cómo filmar de manera innovadora el confinamiento, o un espacio-tiempo en general. Por ello, nos gustaría mucho que nos comentés cómo ves la cuestión de hacer cine durante el confinamiento de la COVID-19 en Ecuador.***

Con la pandemia se produce un acortamiento del espacio, es la propia casa y en la misma casa, el cuarto, la habitación se achica. Sin embargo, por esa misma vía se puede expandir y agrandar el espacio a través de la imaginación, de la fantasía, del recuerdo, di-

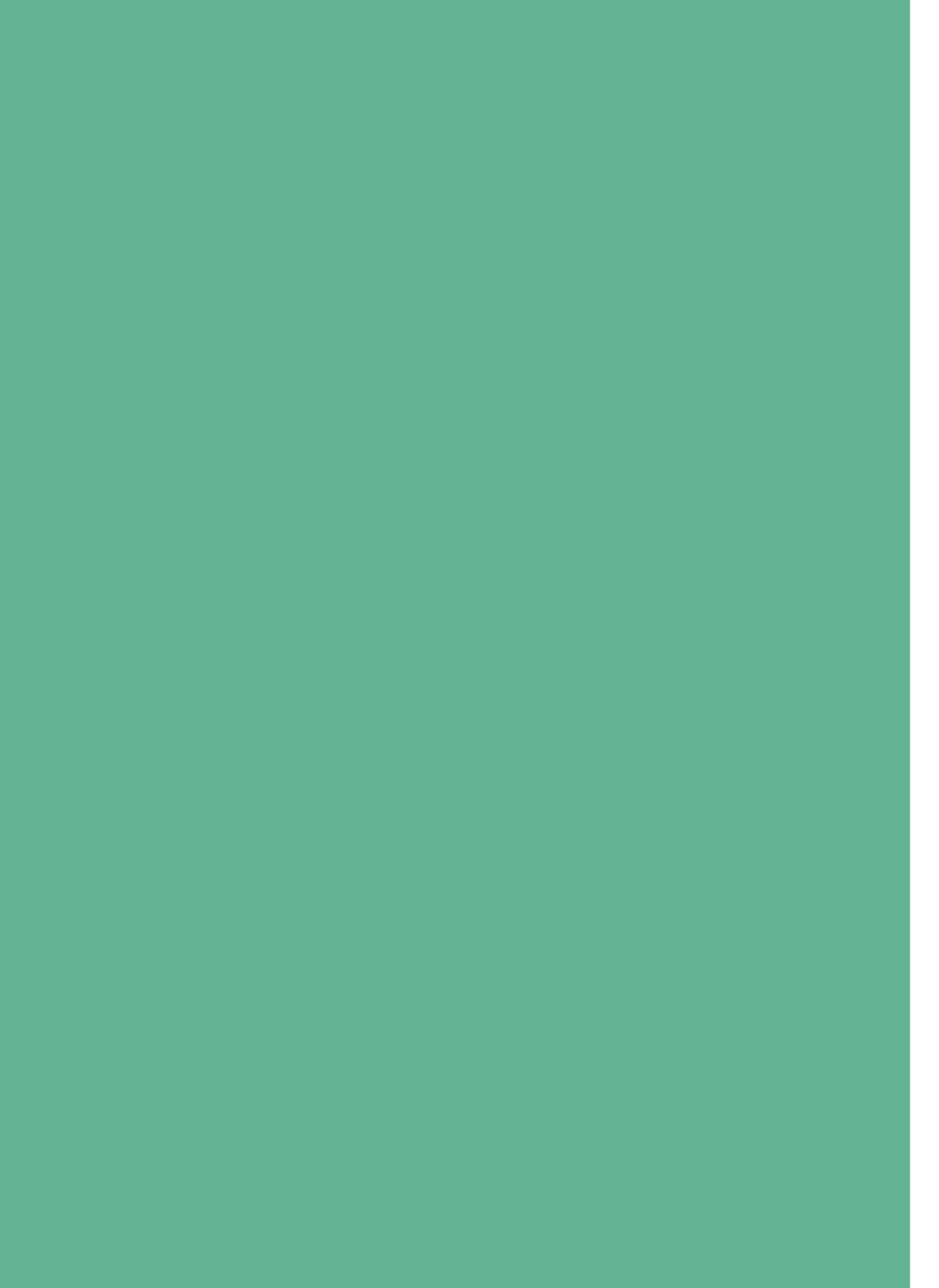
gamos. Uno puede partir en toda dirección y expandir ese pequeño espacio en el cual uno está confinado, a partir de los libros que uno tiene en la casa, de los recortes que uno tiene en la casa, de los recortes de prensa, de escarbar en los cajones, de mirar por la ventana, de relacionar una cosa con otra, de poner un texto, en fin, las posibilidades creativas son infinitas en un confinamiento. Incluso si uno la está pasando mal, la posibilidad de hacer una película en ese momento es una liberación; de todas maneras, siempre el acto creativo es una liberación.

102

## Bibliografía

Bergala, Alain. *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Laertes, 2007.





## Datos de los autores de los artículos

### **Libia Pérez Rodón**

Libia Pérez es guionista y docente. En 2013 se graduó en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba. Pero antes ya había obtenido en Madrid dos licenciaturas en Historia del Arte y Periodismo y un Máster en Cultura Visual por el Museo Reina Sofía. Actualmente trabaja en la Universidad de las Artes, Guayaquil, donde imparte clases sobre feminismos, historia y teoría de las artes e investiga sobre monstruos y bestiarios.

### **Eliana López**

FLACSO

Es comunicadora social con énfasis en Educomunicación, Arte y Cultura. Obtuvo su maestría de investigación en Antropología Visual de Flacso, Ecuador. Es miembro del Comité Organizador del Festival de Cine Etnográfico de Ecuador desde 2019 y del Seminario de Cineclubismos Latinoamericanos desde 2020. Se desempeña como gestora cultural y comunicadora para las artes. Su trabajo abarca la historia del cine y la difusión de producciones cinematográficas.

105

### **Adrián Guerra Sánchez**

Universidad Andina Simón Bolívar

Apasionado de las artes visuales y literarias. Obtuvo una Tecnología en Producción de Cine por parte del Instituto de Artes Visuales de Quito (IAVQ) y una Ingeniería en Producción Audiovisual por parte de la Universidad Israel. Actualmente realiza la investigación de su tesis para obtener el título de magíster en Comunicación Visual por parte de la Universidad Andina Simón Bolívar.



# Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: [http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual\\_estilo\\_chicago\\_deusto.pdf](http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf)

## I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa (‘’) para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (‘) para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

## II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos». <sup>1</sup>
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento. <sup>2</sup>
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de <i>Idem</i> e <i>Ibidem</i> )
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, “Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis”, en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, “Presencia y utilización de la traducción en prensa española”, <i>Meta</i> 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds</i> [ <i>Bastardos sin gloria</i> ] (Quentin Tarantino, 1995).

<sup>1</sup> Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

<sup>2</sup> Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

## Instrucciones para los autores

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo [revistadecine@uartes.edu.ec](mailto:revistadecine@uartes.edu.ec). Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto ([http://www.uartes.edu.ec/noticia\\_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php](http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php)).

108

Cada autor debe enviar dos documentos separados:

- 1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
  - 2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
  7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
  8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico ([arturo.serrano@uartes.edu.ec](mailto:arturo.serrano@uartes.edu.ec)) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

## Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

*Fuera de Campo. Revista de Cine* se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2<sup>nd</sup> World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.<sup>1</sup> En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.<sup>2</sup>
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

---

1 [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>





Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,  
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.  
Guayaquil, en enero de 2022.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

*Fuera de Campo* es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Director

Artes  
EDICIONES

MZL  
CENTRO DE PRODUCCIÓN  
E INNOVACIÓN