



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII N° 214
Julio-diciembre 2025
Quito-Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CIII
N° 214**

**Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costa
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. José Echeverría-Almeida
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. José Echeverría Almeida	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocío Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enriquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alterno)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	(alterno)

EDITOR

Dr. José Echeverría-Almeida	Universidad Técnica del Norte
-----------------------------	-------------------------------

EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizábal
Christian León
Matteo Manfredi
Claudio Creamer

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembic	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivoella	Instituto Cervantes, Berlin- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle SinarDET	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. María Letícia Corréa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Universidad Católica Silva Henríquez – Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico – Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo – Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda – Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre – Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Juan Cordero Íñiguez	Academia Nacional de Historia – Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CIII
N° 214
Julio-diciembre 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
ISSN N° 1390-079X
eISSN N° 2773-7381

Portada: Alegoría con motivo del centenario de su emancipación política.
Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762 Quito
landazarifredi@gmail.com

Diciembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

**EL DIÁLOGO COMO DESAFÍO:
UNA IDEA EN CINE EXPERIMENTAL AUTORREFLEXIVA
EN LA PELÍCULA ANTONIO VALENCIA (2020)
DE DANIELA DELGADO**

Lucía Fernanda Romero Paz y Miño¹

Resumen

El cine experimental realizado en Ecuador apenas empieza a ser pensado, en años recientes, desde incipientes espacios de difusión específica, la crítica y la academia. Desde la noción del carácter inobjetivable de este cine, planteo una aproximación a la forma en que la *idea en cine experimental del diálogo como desafío*, latente en la película *Antonio Valencia* de Daniela Delgado Viteri, resulta en una autorreflexividad cinematográfica, a la vez que me pregunto para qué. Mediante la creación de un diálogo imaginario con un enfoque que propongo como *doblemente fenomenológico*, que abarca una entrevista a la creadora, la interpretación composicional del filme y el análisis de su discurso, busco *pensar con* la película, lo que incluye juego y experimentación con la forma en la escritura. La obra de la cineasta, mediante varios recursos formales que provocan extrañamiento, privilegia el encuentro y lo que conmueve en las personas. Al romper con las convenciones imperantes, la idea en cine del diálogo como desafío, un diálogo conflictual en *Antonio Valencia*, implica la intervención del sí mismo mediante el cuestionamiento del lenguaje y resulta en una autorreflexividad cinematográfica. Hace evidente la experiencia subjetiva del mundo mediante el vínculo con las ideas

¹ Magíster en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ingeniera en Comunicación y Producción en Artes Visuales por la Universidad Iberoamericana del Ecuador. Cineasta. Ha sido docente de fotografía, estética audiovisual y producción, así como facilitadora en cine comunitario y procesos colectivos que tejen creación, memoria y justicia social. Correo: lucia.romero.audiovisual@gmail.com.

del otro, a la vez que apela a la reflexión de la audiencia sobre su propia experiencia subjetiva en relación con las ideas del filme. Lo hace para resistir a la posibilidad de no ser que tienen los *cines otros* frente al régimen de visualidad, al poder de creación y distribución industrial del cine convencional, mientras reclama la posibilidad de ser de subjetividades y comunidades subalternizadas.

Palabras clave: Cine experimental ecuatoriano; Idea en Cine; Auto-reflexividad; Régimen de visualidad; Daniela Delgado Viteri.

Abstract

Experimental cinema made in Ecuador has only recently begun to be considered through emerging spaces of specific dissemination, criticism, and academia. From the notion of the un-objectifiability of this cinema, I propose an approach to how the *idea in experimental cinema of dialogue as a challenge*, latent in Daniela Delgado Viteri's film *Antonio Valencia*, results in a form of cinematic self-reflexivity, while also questioning: for what purpose? Through the creation of an imaginary dialogue and a method I call *doubly phenomenological*—which includes an interview with the filmmaker, a compositional interpretation of the film, and an analysis of its discourse—I seek to *think with* the film, which includes play and formal experimentation in the writing itself. Delgado Viteri's work, through various formal devices that provoke estrangement, privileges encounter and what moves people emotionally. By questioning the dominant cinematic conventions, the idea in cinema of dialogue as challenge—a confrontational dialogue in *Antonio Valencia*—involves the intervention of the self through the questioning of language and results in cinematic self-reflexivity, making visible the subjective experience of the world through engagement with the ideas of the other. At the same time, it invites the audience to reflect on their own subjective experience in relation to the film's ideas. It does so to resist the risk of non-being that *other cinemas* face within the regime of vi-

suality and the industrial power of conventional cinema, while asserting the possibility of being for subaltern subjectivities and communities.

Keywords: Ecuadorian experimental cinema; Idea in Cinema; Self-reflexivity; Regime of visuality; Daniela Delgado Viteri.

*Yo sé que tú me dirás:
Ven, mira...*
Rubén Rada

Introducción

En este artículo quiero establecer un diálogo imaginario con Daniela Delgado Viteri,² la cineasta ecuatoriana nacida en la costera provincia de Manabí y ahora residente en Europa, con cuyo trabajo resueno en gran medida. Podría hablar con ella *realmente*, me refiero a llamarla, o acordar una reunión online, pero ese no sería, necesariamente, un diálogo más real que el que ensayo aquí.

2 “Daniela Delgado Viteri nació en Portoviejo, Manabí. Estudió en la Universidad del Cine en Argentina y en Le Fresnoy Studio National des Arts en Francia. En sus obras cinematográficas lleva a cabo procesos con diversos grupos de personas de forma participativa, mezclando la ficción, el documental y la creación experimental. Sus obras se han exhibido en festivales como Rotterdam Film Festival, festival de Mar del Plata, Rencontres Internationales, BAFICI y CPH-DOX. Ha formado parte de exposiciones artísticas y residencias en Argentina, Alemania, Detroit, Italia. Es magister en curaduría audiovisual por la Elías Querejeta Zine Eskola. Sus películas incluyen: Culebra Jr. (2013), Espectáculos Variados Para Eventos Varios, parte 1 (2016), Atajos (2019), Caravana (2019), Antonio Valencia (2020) y Todos queremos un lugar al que llamar nuestro (2022).” En Lucía Romero Paz y Miño, “Políticas de la mirada y prácticas creativas. El cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2022, p. 42.

A través de esta conversación imaginada, intentaré responder: ¿De qué manera y para qué la *idea en cine* experimental del diálogo como desafío que propone la película *Antonio Valencia*,³ de Daniela Delgado, resulta en una autorreflexividad cinematográfica? Para ello me he planteado los siguientes objetivos: Primero, realizar una aproximación a lo que sería una *idea en cine experimental*, como pensamiento formulado con los mismos recursos de este cine que desafía las convenciones hegemónicas, desde las nociones de Daniela Delgado. Luego, a partir de esta indagación, proponer el *diálogo como desafío*, como una idea en cine experimental latente en la película *Antonio Valencia*.

Finalmente, comprender de qué manera y para qué la idea en cine experimental del diálogo como desafío resulta en una *autorreflexividad cinematográfica* en el filme analizado.

Acercamientos al cine experimental desde la latitud cero

Conocí a Daniela Delgado en el 2013, cuando me ayudó a hacer un *transfer*⁴ casero desde su proyector de Súper 8 mm a digital con una cámara DSLR, en Buenos Aires. Yo había comprado mucho antes, a *Arcoiris*, el último laboratorio *porteño* que trabajaba con pequeños formatos de fílmico, todo un lote, el último que quedaba, de película reversible color Súper 8 mm Ektachrome 100 D, que había sido discontinuada por Kodak durante muchos años. Había luego usado unos rollos para rodar parte del *teaser*⁵ de un largometraje de ficción que yo producía y fotografiaba, en Portoviejo, la ciudad natal de Daniela, y los había llevado para revelar en el mismo laboratorio en Argentina, donde ella se encontraba.

Recuerdo mi fascinación por cómo una pelusa de mugre en la ventanilla del proyector había quedado grabada en el material digitalizado, como un imprevisto que le daba al trabajo su propio ca-

3 Antonio Valencia, Documental, Cine experimental, dir. Daniela Delgado, Ecuador: Daniela Delgado, 2020, <https://www.filmaffinity.com/es/film605084.html>.

4 Proceso por el que el material rodado en película cinematográfica analógica es digitalizado.

5 Muestra corta de cómo será un largometraje usado para presentar el proyecto y conseguir, apoyos, avales y financiamiento.

rácter. El largometraje de ficción nunca se produjo y, de esa experiencia, solo me quedaron tres rollos de película caducados y sin usar. Pero, lo más importante, entendí gracias a Daniela que el material con que se registra y su especificidad determinan ciertas posibilidades de juego y comprensión de la imagen.

En el 2017, como parte de incipientes investigaciones que realicé,⁶ entrevisté a Daniela Delgado. Le pregunté si consideraba que su cine es *experimental* y entonces fue claro para mí lo completamente inasible, inobjetable de este cine — ni siquiera logro decir qué tipo de cine —. Para Delgado:

Es difícil porque, justamente, al ser cine experimental, es como una no categoría, porque de alguna manera, si ya lo enfocas en una categoría, estás definiendo ciertas reglas, como un género, como que debe tener cierto tipo de formato, cierto tipo de recursos narrativos, etc. Más bien creo que la esencia del cine experimental es que no encaja nunca en nada, que siempre está evolucionando. Por ejemplo, en los 60 y en los 70 había una tendencia de cine experimental, una tendencia de experimentar con el formato, experimentar con la materialidad del fílmico. Y ahora siento que se hacen también otro tipo de experimentos, ya más con la narrativa, porque también el cine es tan nuevo que al principio las narrativas eran todas experimentales, luego se cristalizaron y ahora se vuelven a reformular y en eso está la experimentalidad.⁷

Es difícil hablar de cine experimental. Lo más parecido a una definición lo encuentro en lo que ha escrito el cineasta Colas Ricard: “El cine experimental se puede definir mejor por la negación. A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía, así como repensar la historia y la situación de todo el cine”.⁸

6 El trabajo con el que obtuve mi grado académico significó para mí un primer acercamiento teórico en el que exploraba la luz, el sonido y el movimiento como materiales representables y constitutivos del cine experimental, la entrevista a Daniela Delgado la realicé en ese contexto, pero arrojó varios nuevos cuestionamientos que excedían la investigación y que abordo ahora parcialmente en este artículo.

7 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine experimental de Daniela Delgado”, video-entrevista a Daniela delgado Viteri, Alquimia Audiovisual, 2017.

8 Colas Ricard, “Algunos problemas del cine experimental,” Taller de Expresión, Facultad de

Experimental remite a experimentación y también a experiencia, a juego, performance, improvisación, trabajo con la forma, desafío al cine convencional, cine personal, corporal, vanguardia, *underground*, militante, expandido y muchísimas cosas más. Se refiere a modos de producción y de creación, tanto como a cuestiones metodológicas, estéticas y políticas. Sus límites son borrosos; un poco más allá y sería videoarte o ya es igual al videoarte; es para la sala y/o para el museo, para la calle y/o la plataforma *streaming*. Lo que queda claro es que ha existido desde la creación del cine mismo como un mutante acechando a los lenguajes y cadenas de producción más establecidos y hegemónicos en cada época.

Todo esto se hace evidente cuando González abre su *Breve historia del cine experimental* diciendo:

El lector se dará cuenta de que no existe un solo cine experimental, sino que existen varios que por sus características son dignos de mención como experimentales. Más allá de cuestiones técnicas o estéticas específicas, este libro busca mostrar un mosaico en el que las clases y variantes más notorias del cine no comercial — también conocido como cine no narrativo — llegan a conformar el cine experimental.⁹

Un problema más se añade: ¿El cine experimental es no narrativo o experimenta con la narrativa, como decía Daniela? Y otro más: ¿Borra los límites de los géneros? ¿Crea nexos con alguno de ellos? ¿O reniega completamente de coquetear con cualquier clasificación?

Esta última pregunta me surgió al encontrar la película de Daniela Delgado *Antonio Valencia*,¹⁰ programada en la sección *Equatorial* del festival ecuatoriano autodenominado, en aquel entonces, *internacional de cine de no ficción, experimental y poéticas contemporáneas Cámara Lúcida*.¹¹ En la descripción de *género* del filme se leía: docu-

Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 1, <https://taller-de-expression-2.blogspot.com/2012/03/algunos-problemas-del-cine-experimental.html>.

9 José Antonio González Zarandona, *Breve historia del cine experimental: ¿Qué es el cine experimental?* Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012, p. 2.

10 Antonio Valencia, *Documental, Cine experimental...*, cit.

11 Cámara Lúcida, "Cámara Lúcida," Festival Internacional de Cine Contemporáneo, consul-

mental experimental; y en la sinopsis nada más que: un diálogo imaginario.

Si Daniela inscribió la película al festival bajo el término *documental experimental*, entonces doy por hecho que lo es, porque si nadie ha podido hasta ahora, no seré yo la primera en definir lo que es el cine experimental y dónde están sus límites o cuál es su corpus, cómo se relaciona con lo documental; es inútil y además lo volvería brutalmente aburrido. Me interesa, sí, dar cuenta de su carácter indefinible, múltiple y escurridizo.

Por este mismo carácter, es un cine cuya exploración crece en Ecuador desde definiciones conceptuales o curatoriales, justamente gracias al trabajo de espacios como el festival EDOC Encuentros del Otro Cine, La Cinemateca de la Casa de las Culturas, que han incluido filmes experimentales en su programación, o el festival Cámara Lúcida¹² que ha definido parámetros abiertos para esta denominación. El cine experimental también es ejemplificado desde el reconocimiento paulatino a la obra de creadoras mujeres que trabajan desde la categoría experimental, como Alexandra Cuesta y la misma Daniela Delgado, que han abierto puertas, pero normalmente han adscrito su trabajo fuera del país. Debo nombrar en este punto también a Sani Montahuano, Libertad Gills, cuyas películas me parecen cada vez más interesantes, y al estudiarlas en mi tesis de maestría concluí que:

El cine experimental de creadoras en relación con Ecuador tiene la potencialidad de cuestionar, resignificar y revitalizar lo que se entiende

tado el 3 de noviembre de 2021, <https://www.ecamaralucida.com/>. Para la versión del 2021, Cámara Lúcida cambió su autodenominación por la de Festival Internacional de Cine Contemporáneo, la cual continúa hasta la fecha.

- 12 Este festival, en la declaración de principios de su primera edición, concibe su programación de la siguiente manera: “películas que reinterpretan y plastifican la realidad, el cine que resignifica al cine día a día. Esperamos ser un espacio que supere las censuras y prejuicios en el quehacer cinematográfico y sus temas. Apoyamos a los autores que no le temen a los nuevos formatos y su movimiento, a sus temas y su tratamiento, cine en constante mutación e irrefrenable transformación, es decir, cine libre”. Cámara Lúcida, “Cámara Lúcida,” Festival Internacional de Cine Contemporáneo, 2017, consultado el 17 de noviembre de 2025, <https://www.festivalcamaralucida.com/edicion-1>.

por cine experimental desde los territorios del norte global, en defensa de una experimentalidad crítica en constante cambio y de una radicalidad de la imagen capaz de cuestionar constantemente al lenguaje mismo del cine, por tanto, también las pretendidas definiciones industriales de lo que el cine nacional o el cine regional deben significar.¹³

En consecuencia, este artículo pretende aportar a las reflexiones que pueden hacerse sobre el cine experimental realizado desde el Ecuador, específicamente aquel creado por mujeres, aunque esto tampoco tenga un sentido muy claro, ya que, aunque yo sea ecuatoriana y también Daniela Delgado, su película aparezca como ecuatoriana, y yo la haya visto por tener acceso a ella desde un festival del Ecuador, siento que mal haría en llamar ecuatoriano al cine experimental relacionado con estas latitudes porque varios ejemplos de este cine están más allá de las delimitaciones fronterizas, es decir, que no pretenden surgir como ningún tipo de material *nacional*.

Dicho esto, soy cineasta, he trabajado como productora, fotógrafa y editora con proyectos independientes, pero bastante más convencionales, y me interesa de forma vital lo que suceda con el cine en el Ecuador, que ha crecido y se ha multiplicado desde un hito muy específico: la creación de la Ley de Fomento del Cine Nacional.¹⁴ Mucho ha sucedido desde entonces; algunas películas hechas con un modelo industrial/independiente se han visto en los festivales más prestigiosos del mundo y además han sido bien recibidas en la taquilla; tal es el caso de *Con mi corazón en Yambo*¹⁵ de María Fernanda Restrepo o *Alba*¹⁶ de Ana Cristina Barragán, entre muchas otras.

Pero también, con la democratización del acceso tecnológico de los últimos años, la ampliación de las posibilidades de autorepresentación de distintas comunidades históricamente subalternizadas y la creciente cantidad de personas egresadas de carreras de cine, se

13 Lucía Romero Paz y Miño, "Políticas...", cit., p. 104.

14 Congreso Nacional del Ecuador, Ley de Fomento del Cine Nacional, 2006.

15 Con mi corazón en Yambo, Documental, Dir. María Fernanda Restrepo, Ecuador: Yorestudio, 2011, https://www.imdb.com/es/title/tt2099588/?ref_=fn_t_1.

16 Alba, Drama, Dir. Ana Cristina Barragán, Ecuador: Caleidoscopio Cine, Graal Films, Leyenda Films, 2016, https://www.imdb.com/es/title/tt4572682/?ref_=nm_knf_t_1.

ha vuelto evidente la desigualdad en el acceso a la creación cinematográfica que no tiene que ver solo con la tecnología, la diferencia entre quienes pueden sostener un proceso tan precarizado, aun cuando se accede a adquirir equipo, en un entorno tan hostil para el arte en general, y quiénes no.

Esto, sumado a una política pública ligada a un modelo neoliberal que apunta al desmantelamiento institucional,¹⁷ a la hipermercantilización de la creación cultural y artística y al establecimiento de obstáculos para la materialización de un fomento sostenido y entendido de manera amplia que incluya, pero no se restrinja a, destinar recursos a la creación, ha hecho que, desde varias subjetividades, se regrese a mirar a cines otros, cines acordes a la pauperización de la vida de quienes producen películas, cines pequeños, que no tengan que pasar por la tortura institucional para materializarse, y puedan, por tanto, decir lo que quieran, o por lo menos, negarse a decir lo que la pretendida *industria nacional y mundial* quiere que digan para poder acceder a un financiamiento.¹⁸

Por lo expuesto, no está de más apuntar que el fomento cinematográfico desde las instituciones públicas del Ecuador no ha te-

17 Un ejemplo de ello es la fusión en mayo de 2020 de las instituciones ecuatorianas ICCA — entidad específica para el fomento al cine y el audiovisual — e IFAIC — entidad para el fomento a las artes — en el IFCI y su nominación de Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, categorías necesarias para insertar las llamadas industrias culturales a los sistemas de patentes y propiedad intelectual que requieren ser implementados en el Ecuador para cumplir con los acuerdos de libre comercio. Ver: Mariuxi Alemán, “Una fusión que pone en jaque al sector audiovisual ecuatoriano,” *Cultura en Renglones*, Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, Universidad de las Artes, Ecuador, 12 de agosto de 2021, <http://observatorio.uartes.edu.ec/2021/08/12/una-fusion-que-pone-en-jaque-al-sector-audiovisual-ecuatoriano/>. Asimismo: Thierry Verdier, “Comercio inteligente: El flujo internacional de la propiedad intelectual examinado a la luz de la economía del siglo XXI,” *Finanzas y Desarrollo*, diciembre 2013, p. 20.

18 Esto, implícitamente, equivale a hacer largometrajes de narrativa clásica, de ficción preferentemente, y con héroes individuales, filmes que siguen un guion preestablecido y dejan poco espacio a la deriva. Películas que no cuentan con estas características difícilmente pueden tener el puntaje necesario para ganar un concurso público según lo requerido por el ICCA, única entidad que fomenta sostenidamente la creación cinematográfica en el Ecuador y que responde a parámetros industriales y acuerdos internacionales, que ponen reglas, por ejemplo, en cuanto a la participación jerárquica actoral — protagónica y secundaria — para otorgar financiamiento; así como a objetivos gubernamentales.

nido impacto alguno en las prácticas experimentales –excepto aquellas que se dan como parte de formatos más convencionales–, dado que la categoría no existe, a diferencia de, por ejemplo, el fomento en México; se ha dejado de financiar cortometrajes, formato más abierto a la experimentación; y los requisitos de participación en otras categorías excluyen formas de crear que no se ajusten a la cadena industrial, empezando por obedecer a un guion escrito previamente. La creación experimental, que por el momento se da por fuera del apoyo estatal y ajena a los circuitos masivos de exhibición, se relaciona con lo afirmado por Ángela López Ruiz: “En la historiografía dominante del cine en América Latina hay varias zonas invisibles, entre ellas el cine experimental y la producción fílmica realizada por mujeres”.¹⁹

Estas formas de creación experimental en relación con Ecuador contrastan con las maneras de entender la vanguardia desde países con industrias culturales más establecidas e investigadas, como la que plantea Beatriz Sarlo en Argentina, la cual afirma que:

El deseo de lo nuevo es, por definición, inextinguible. Algo de esto supieron las vanguardias estéticas, porque una vez que estallan las compuertas de la tradición, de la religión, de las autoridades indiscutibles, lo nuevo se impone con su moto perpetuo. También en el mercado o, mejor dicho, en el mercado más que en ninguna otra escena.²⁰

El cine experimental de creadoras ecuatorianas trata, muchas veces, de dar forma visible a, por ejemplo, otras tradiciones, espiritualidades y formas de autoridad, y no tiene, por el momento, demasiada acogida mercantil, o tampoco aspira a ello.

García Canclini,²¹ por el contrario, da pie a pensar la vanguardia desde un lugar distinto, cuando esta difiere de la estandari-

19 Ángela López Ruiz, “Relatos refractarios,” en *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina*, ed. Jesse Lerner y Luciano Piazza, Los Ángeles: University of California Press, 2017, p. 243.

20 Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 25.

21 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires–México: Paidós, 2001, p. 30.

zación globalizante, al afirmar que no todo lo explican las hibridaciones tendientes a:

La seducción del mercado globalista: reducir el arte a discurso de reconciliación planetaria. Las versiones estandarizadas de las películas y las músicas del mundo, del 'estilo internacional' en las artes visuales y la literatura, suspenden a veces la tensión entre lo que se comunica y lo desgarrado, entre lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia, o es expulsado a los márgenes de la mundialización.

En defensa de la disidencia que puede reflejar esas tensiones en la creación cinematográfica experimental y poner de manifiesto la percepción del mundo desde subjetividades otras que tomen *realidad* desde lo mediático, dice Andrea Soto Calderón:

El trabajo de hacer imágenes disidentes o que desacaten los mandatos de normatividad no sería, entonces, tanto el de la denuncia como el de imaginar espacios, construir una escena para esas realidades inexistentes que no tienen imagen. En este sentido, la pregunta que no deja de resonar es cómo inscribir materialmente lo que no tiene espacio en la realidad. ¿Cómo intentar que nuestras imágenes no sean absorbidas por los medios oficiales que producen narrativas de experiencias que parecen vacías? ¿Cómo pensar el aparecer que no se remita a un fondo profundo que determine su pulsación material y temporal? ¿Cómo abrir otras gramáticas de la propia cultura?²²

Desde estos cines otros, disidentes, y de manera más radical quizás, en los llamados cines experimentales, puede abrirse la opción de ruptura, de fuga, de búsqueda inacabada, de transgresión, o de simplemente poder crear, en fin, de resistencia.

Una idea en cine

La palabra *resistencia*, en el ámbito del cine, me hace recordar una conferencia que Deleuze dio en la escuela de cine francesa *La*

²² Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020, p. 102.

Fémis llamada ¿Qué es el acto de creación? Allí él habla de lo que es tener una idea en cine:

Yo digo que hago filosofía, es decir, yo intento inventar conceptos. No trato de reflexionar sobre otra cosa. Si yo les pregunto a ustedes que hacen cine, ¿qué hacen? (...), yo diría exactamente lo que ustedes inventan, que no son conceptos, porque no es su dominio; lo que ustedes inventan es lo que podríamos llamar bloques de movimiento-duración. Si uno fabrica bloques de movimiento-duración, quizás lo que uno hace es cine.²³

Para Deleuze,²⁴ una idea en algo es inseparable de su modo de expresión y es un acto de creación como lo que hace un científico al inventar una función, aunque eso, claro está, sería una idea en ciencia. Tener una idea en algo es extraordinario, “una especie de fiesta”.²⁵ Pero lo fundamental del pensamiento de Deleuze es lo que él entiende como resistencia en ese acto de creación, una intervención en el orden de lo sensible:

¿Qué es tener una idea en cine? ¿O qué es tener una idea cinematográfica. (...) Resistencia. Acto de resistencia. (...) ¿contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. (...) A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también el acto del arte.²⁶

Siguiendo con esto, uno de los objetivos de este artículo es realizar una aproximación a lo que sería una *idea en cine experimental* como pensamiento formulado con los mismos recursos de este cine que, como hemos visto, desafía las convenciones, desde las nociones creativas de Daniela Delgado.

23 Gilles Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”, en Fundación FEMIS, París, 1987, p. 1.
<https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>

24 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 1.

25 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 1.

26 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 6.

Un diálogo desafiante

Quiero volver a *Antonio Valencia*, esta película de 6 minutos del 2020. En la página web personal de Daniela Delgado aparece una sinopsis diferente a la que acompañó la película en el festival Cámara Lúcida; dice: “An imaginary dialogue with a soccer player that becomes meaningful at the end, thanks to a goal”.²⁷ Si en la manera en que un filme es presentado, el final es, al menos parcialmente, revelado por su creadora, es porque no está concebido para ser una sorpresa.

A rasgos generales, la película es azul, hecha de un fílmico evidente y granulada. La revista peruana de cine experimental y arriesgado *Desistfilm* hace una nota sobre algunos de los cortos ecuatorianos del festival Cámara Lúcida y describe al filme que me ocupa:

En *Antonio Valencia* (2020), la artista y cineasta Daniela Delgado Viteri mantiene un interés por identificar sensibilidades desde una perspectiva antropológica (...). En este breve cortometraje, Delgado Viteri establece un diálogo con la idea de un futbolista conocido, a partir del registro de un partido informal de fútbol, una pichanga, a orillas del mar. A punta de subtítulos va generando esta correspondencia con imágenes de jóvenes goleando, pateando o atajando. Así, no solo infiere sobre la popularidad de este deporte, sino sobre la emoción que despierta un gol, libre de consumo, contratos y zapatillas de marca.²⁸

La película es exquisita, sus texturas y ritmos. Efectivamente, los subtítulos le hablan a alguien, establecen un diálogo imaginario porque no existe respuesta más que la que los subtítulos se dan a sí mismos. En la primera impresión me llama la atención el tono de ese diálogo. Es desafiante. Las palabras *desafiarlo*, *desafiándolo*, *desafiar in-*

27 Un diálogo imaginario con un jugador de fútbol que se vuelve significativo al final, gracias a un gol —la traducción es mía—. En: Cámara Lúcida, “Cámara Lúcida,” Festival Internacional de Cine Contemporáneo, consultado el 3 de noviembre de 2021, <https://www.ecamaralucida.com/>.

28 Mónica Delgado, “Cámara Lúcida 2020: Algunos cortos ecuatorianos,” *Desistfilm*, 2020, p. 1. <https://desistfilm.com/camara-lucida-2020-algunos-cortos-ecuatorianos/>.

cluso son utilizadas en él. Entonces se me ocurre, muy intuitivamente aún, que la idea en cine de esta película tendrá que ver con ese tono.

Vivian Romeu Aldaya, en el capítulo IV del libro *Filosofía y Comunicación: diálogos, encuentros y posibilidades*, coordinado por Marta Rizo, tiende puentes entre filosofía y comunicación desde la relación diálogo-sujeto y revisa lo que algunos filósofos ligados a tendencias fenomenológicas han elaborado sobre ello; hablando de Emmanuel Lévinas dice:

Para este filósofo lituano, el ser es histórico, pero alcanza su trascendencia en su apertura al otro, o sea, en la capacidad de compartir la existencia que es esencialmente empática, no lingüística. Por ello, en el entendido de que lo importante no es la relación en sí, sino la trayectoria que conduce a ella, o sea, el devenir de la apertura al otro, tanto para Buber como para Bajtin y Lévinas, el diálogo cobra sentido relacional e incluyente, que se expresa en el *tener en cuenta a* mediante la autorreflexión.²⁹

Es importante esta comprensión del diálogo como apertura del sujeto hacia la alteridad que conforma al ser del sujeto mismo, pero no siempre se concibe como algo no conflictual. Tal es el caso de la concepción de Gianni Vattimo según Romeu Aldaya: “El filósofo italiano propone el diálogo como actividad interpretativa que interpela la historia, pues solo mediante su cuestionamiento –que es el cuestionamiento mismo del lenguaje, las interpretaciones y los significados que nos son dados al nacer– cuestionamos no solo los sentidos del mundo, sino al ser mismo”,³⁰ es decir, el *diálogo como desafío*.

Partiendo de estas reflexiones filosóficas, intentando extrapolarlas al ámbito cinematográfico, el segundo objetivo de este artículo será entonces proponer el *diálogo como desafío*, como una *idea en cine experimental* latente en *Antonio Valencia*.

29 Vivian Romeu Aldaya, ‘Diálogo y sujeto. Apuntes para una discusión sobre la teleología de la comunicación humana’, in *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, 2012, p. 95.

30 Vivian Romeu Aldaya, “Diálogo y sujeto...”, cit., p. 96.

(Auto)reflexividad cinematográfica

Hay algo más en el nivel filosófico del diálogo del que habla Romeu Aldaya: este conlleva, necesariamente, autorreflexión:

La relación apertural con el otro, en tanto resulta una relación con lo diferente, no puede estar exenta de los procesos de autorreflexión del sujeto en torno a su subjetividad que se dan en una perenne lucha entre tradición e innovación, en una palabra, en el diálogo. La autorreflexión, por consiguiente, deberá ser entendida como un modo de participación e intervención del sí mismo que, mediante el ejercicio dialógico constante e insoslayable con el otro, tiende a la comprensión y la transformación de sí.³¹

El cine experimental, como he aprendido de Ricard,³² “*es ante todo una práctica y una estética*” y, si es definido por lo que no es, si está siempre fuera o en los límites de la norma, si mirarlo lleva a preguntarse: ¿Por qué es así?, como una pregunta que implica otras: ¿Por qué no es como lo que se acostumbra a ver? ¿Qué pretende hacer (me)? –¿no es poco común el disgusto de alguna que otra persona espectadora que se siente profundamente agraviada por lo que acaba de ver en una muestra experimental?–; entonces hay algo en él que implica preguntarse por el cine en sí. Si el cine puede, por ejemplo, no tener personajes principales, entonces de pronto es algo más que historias con héroes individuales; de pronto es algo que puede desafiar la manera clásica de concebir las historias y también *La Historia*. De esto se deduce que el cine experimental es siempre autorreflexivo, o, si se quiere, simplemente reflexivo, que es el término que usa Nichols cuando se refiere al ámbito del cine documental:

Reflexive documentary sets out to readjust the assumptions and expectations of its audience, not add new knowledge to existing categories. For this reason, documentaries can be reflexive from both formal and political perspectives. From a formal perspective, reflexivity draws our attention to our assumptions and expectations about documentary

31 Vivian Romeu Aldaya, “Diálogo y sujeto...”, cit., p. 98.

32 Colas Ricard, “Algunos...”, cit., p. 1.

form itself. From a political perspective, reflexivity points toward our assumptions and expectations about the world around us. Both perspectives rely on techniques that jar us, that achieve something akin to what Bertolt Brecht described as *alienation effects*, or what the Russian formalists termed *ostranenie*, or *making strange*.³³

A partir de lo expuesto, y entendiendo que una *idea en cine experimental* probablemente tenga que ver con esta autorreflexión, el tercer objetivo de este trabajo será comprender de qué manera la idea en cine experimental del diálogo como desafío resulta en una autorreflexividad cinematográfica en la película *Antonio Valencia*.

¡Alerta de spoiler!

Los conceptos para este artículo están planteados desde la introducción; se articula la exploración a partir de la exposición de una caja de herramientas que tengo en la mano, con una idea, aunque sea intuitiva, de qué voy a demostrar en esta película sobre la que voy a escribir, qué voy a ver en ella. Un *spoiler* total.

Pero ¿no hace lo mismo Daniela al revelarme en la sinopsis el final de su película? Si ella hace esto, es porque no importa que el diálogo imaginario con el famoso futbolista Antonio Valencia se vuelva significativo al final del filme gracias a un gol. Las preguntas son: ¿Cómo? ¿Qué es lo que quiere hacer(me) esta cineasta y de qué manera lo logra? ¿Y esto qué logra, para qué? No es una historia lo que importa, una narrativa, sino un gesto y un efecto; por eso el final puede ir al principio.

33 “El documental reflexivo se propone reajustar las suposiciones y expectativas de su público, no añadir nuevos conocimientos a las categorías existentes. Por ello, los documentales pueden ser reflexivos tanto desde el punto de vista formal como político. Desde un punto de vista formal, la reflexividad llama la atención sobre nuestras suposiciones y expectativas sobre la propia forma documental. Desde una perspectiva política, la reflexividad apunta a nuestras suposiciones y expectativas sobre el mundo que nos rodea. Ambas perspectivas se basan en técnicas que nos sacuden, que logran algo parecido a lo que Bertolt Brecht describió como efectos de alienación, o lo que los formalistas rusos denominaron *ostranenie*, o efecto de extrañamiento” — La traducción es mía —. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 128.

Deleuze dice que “*tener una idea en cine, otra vez, no es lo mismo que tener una idea en otra cosa. Y, sin embargo, hay ideas en cine que podrían valer también en otras disciplinas*”.³⁴ Tomando esta propuesta, tal vez pueda extrapolar lo que creo que intento hacer Daniela en su filme a lo que intento yo hacer en este texto.

Dije que llamar a Daniela Delgado no provocaría, necesariamente, un diálogo más *real* que el que pretendo tener aquí con ella, porque la realidad de su película radica en ese diálogo desafiante e imaginario. Y yo quiero pensar, no sobre ella como autora, no *sobre* su película, quiero pensar *con* su película, con lo que quiso hacer(me) a través de ella y para eso, me parece, deberé establecer también un diálogo imaginario.

Metodología

La metodología de este trabajo responde a un enfoque que describo como *doblemente fenomenológico*, en un juego con la idea de *doble hermenéutica* de la que habla Raúl Fuentes Navarro³⁵ al concebir el estudio de la comunicación como una interpretación de interpretaciones; en este marco:

Para la fenomenología, el sustrato donde se dan las experiencias es el mundo de la vida, el mundo concreto del vivir cotidiano —*Lebenswelt*—; el diálogo, la relación sujeto-mundo, es un diálogo instaurador de sentido y el hombre se manifiesta hacia el exterior a través de la intencionalidad manifiesta en sus actos. Por tanto, el elemento esencial de la conciencia humana es su carácter intencional.³⁶

34 Gilles Deleuze, “¿Qué...”, cit., p. 3.

35 Raúl Fuentes Navarro, Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio, Guadalajara, ITESO, 2015, p. 18, <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4626408>.

36 Marta Rizo García, “Intersubjetividad y comunicación. El encuentro alter-ego como eje conceptual para pensar la relación entre filosofía y pensamiento comunicacional”, en Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, 2012, p. 66.

Por otro lado, desde una perspectiva sociofenomenológica, “la comunicación puede ser definida como una doble acción, ya que consta de dos elementos: una parte de expresión que el otro tiene que interpretar; y la efectiva interpretación de ese otro de lo expresado”.³⁷

Con base en estos planteamientos, hago una interpretación centrada fundamentalmente en la experiencia subjetiva que construye la película experimental *Antonio Valencia* del mundo y de la interacción con un otro, a la vez que presento mi interpretación, en sí misma, como una experiencia subjetiva propia de la película como fenómeno, considerándome como persona a la que la película se dirige.

Para poder aproximarme a lo que sería una *idea en cine experimental*, como pensamiento formulado con los mismos recursos de este cine que desafía las convenciones, desde las reflexiones de Daniela Delgado, recorro a la entrevista que le realicé en 2007.³⁸ A partir de algunas nociones que motivan su trabajo desde entonces a nivel estético y práctico, de las que se desprenden también algunas de sus posiciones frente al cine convencional, intento acercarme a esta idea, siempre desde la comprensión de estar partiendo de una particularidad de la cual no es posible saltar a una generalidad por el mismo carácter inobjetivable del cine experimental.

Con el fin de proponer el diálogo como desafío, como una idea en cine experimental latente en la película *Antonio Valencia*, trabajo el análisis formal fílmico o, como lo llamaría Rose,³⁹ la *interpretación compositiva*. Para ello realizo, primero, una descripción de los recursos cinematográficos utilizados: material, elementos en la imagen, uso de la cámara, punto de vista, sonido, subtítulos, exposición, tipos de corte; interpretándolos luego hacia los aspectos expresivos de la película y cruzándolos con la definición de *idea en cine* para entender cómo el filme construye su propuesta, su idea central.

37 Marta Rizo García, “Intersubjetividad y comunicación, cit., p. 76.

38 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit.

39 Gillian Rose, *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*, trad. Isabel Garnelo Díez, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo, Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes y Visum, 2019, p. 117.

Luego, para comprender de qué manera la idea en cine experimental del diálogo como desafío resulta en una autorreflexividad cinematográfica en la película tratada, recorro al análisis del discurso cinematográfico, cercano al que Rose denomina de tipo 1,⁴⁰ centrando el interés en cómo la película, por ser experimental, habla sobre sí misma. Entendiendo la visualidad en la que la película se inserta como una interrelación entre la “producción de significación, organizada en la materialidad de la imagen, las relaciones de poder, las políticas de la representación y vinculada a la producción de subjetividades”,⁴¹ analizo las relaciones discursivas imperantes en el cine convencional, para entender en qué aspectos la película implica una consciente ruptura frente a ellas, pero también cierto diálogo conmigo como espectadora, cómo busca llamar mi atención sobre el cine en sí.

Finalmente, relaciono entre sí las reflexiones obtenidas a partir de cada herramienta y con los conceptos planteados en la introducción.

A nivel de escritura, el trabajo, en adelante, adopta la forma de diálogo imaginario, a manera de espejo con la forma de la película que estudia y como propuesta para construir su análisis de la mano con lo que ella propone, desde el juego, la interacción y la experimentación formal.

Aunque un enfoque fenomenológico podría suponer ciertos límites epistemológicos, con riesgo de centrarse en una percepción subjetiva que podría ignorar aspectos políticos o históricos de la construcción de esa misma subjetividad, al entenderla en este trabajo como una apertura dialógica hacia el otro, esta percepción va a estar necesariamente conformada por los aspectos sociales, políticos y lingüísticos del entorno. Además, al estar ligada a subjetividades y modos de ver históricamente subalternizados, abre la posibilidad de que pueda aportar diversidad en el mundo de lo común y de la visualidad dominante.

40 Gillian Rose, *Metodologías visuales ...*, cit., p. 301.

41 Christian León, “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen: Foucault y los estudios visuales”, *Akados*, 2015, p. 41.

Resultados

Una idea en cine experimental

Recuerdo, Daniela, que cuando conversé contigo hace cuatro años, comentábamos sobre lo experimental en tu cine. Hoy me repetirás lo que me dijiste entonces, me dirás que, aunque le pongas la etiqueta de documental a una de tus películas, supongo que para experimentar también en las maneras de difundirla, has estado jugando con lo híbrido entre ficción y documental, registrando inventos, situaciones creadas por ti, con personas reales, o con personajes inventados a partir de ellas, generando situaciones de performance colectivo, para grabar y ver qué pasa;⁴² que aún te resuenan tus propias palabras cuando me contaste de tus inicios en la creación cinematográfica:

Por un lado, me fascinaba mucho la estética del documental como tal, porque me gusta esa cuestión de la improvisación, de las cosas espontáneas, la frescura de los cuerpos; cuando filmas a una persona, sale algo ahí que no necesariamente salió de un guion con un movimiento recontra programado actoralmente. Me gustaba esa estética del documental, pero no me gusta del documental que, de alguna manera, tenga esta carga, este peso de estar anclado a la realidad; por eso me gustaba entonces de la ficción la licencia para volar y hacer cualquier cosa.⁴³

Yo te diré que sí, que veo algo de esto en tu trabajo más reciente, que, como me dijiste sobre obras tuyas pasadas, “es como un documental de la ficcionalización o algo así”.⁴⁴ Me dirás que aún quieres evitar la marca autoral y el controlarlo todo, que buscas más bien “salir con preguntas y terminar con más preguntas todavía. No tratar de probar una tesis, no tratar de decir: ‘bueno, yo voy a hacer esta película para reiterar ideas que ya tengo’, sino justamente voy a hacer esta película para desarticularme del mundo”.⁴⁵

42 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit.

43 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 1.

44 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

Te diré que veo ahora en tu trabajo algo de lo que me contabas sobre tus primeros experimentos con el formato fílmico y tus juegos con el hecho de que este no graba sonido. Me recordarás: *“Filmaba gente conversando y después los doblaba, pero por ellos mismos tratando de acordarse qué fue lo que dijeron”*.⁴⁶ Pero también me repetirás: *“Honestamente, el formato no era algo en lo que me ponía a pensar demasiado”*⁴⁷ y *“a mí lo que me conmueve es la gente y entonces a veces es difícil tener que renunciar al fílmico”*.⁴⁸ Me hablarás, de nuevo, de este *“desapego total incluso del capricho que uno tiene del mismo lenguaje del cine”*⁴⁹ porque *“lo importante es hablar de esta historia, de este personaje”*,⁵⁰ de que te importa crear amistades, encuentros, maneras de comunicarse, inventar idiomas, diálogos, procesos colectivos de sanación.

Yo te diré que la forma es importante, que veo en tus obras algo muy especial en la manera en que están construidas, que, aunque no sea lo que más te preocupa, algo hay ahí que es muy distinto a lo convencional, y tú me responderás, como en 2017:

Yo no lo noto, pero me lo dijeron mucho, que son muy bizarras, que el montaje se queda mucho en un personaje o en una acción que se vuelve bizarra, medio patética con el sonido, muy incómoda, que crea una suerte de incomodidad, y eso yo no lo noto, pero me lo dijeron bastante.⁵¹

Te preguntaré si es como una disociación entre elementos y me dirás:

Como que es medio incómodo, como que va entre el humor y lo trágico, de alguna manera, entonces no sabes dónde ubicarte y a la vez se vuelve muy absurdo. (...) Es gracioso, medio patético, absurdo, y a la

45 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

46 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

47 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 3.

48 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 4.

49 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 4.

50 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 4.

51 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 5.

vez está tomado tan en serio que te incomoda, porque evidentemente no es una comedia, pero tampoco es solemne; ahí hay un tono muy particular. Y me lo dijeron (...), que es un mundo muy extraño, pero que se repite en mis diferentes trabajos.⁵²

Te diré que no logro encontrar los límites entre el cine experimental y el arte audiovisual y me dirás: “Para mí no es lo mismo ver una película en una galería que en una sala; me gusta la sala (...), como que lo único que a mí me define lo que es cine es la sala de cine en sí, lo que voy a ver en la sala”,⁵³ aunque “de pronto convergen muchas cosas y a la vez están en constantes encuentros”.⁵⁴ Te diré que tiene que ver con los circuitos de distribución, con los públicos y espectadores, espectadoras, como yo, que he encontrado a *Antonio Valencia* en un festival *online* y la he visto sentada frente a mi computadora. Me responderás:

Sin circuito de distribución, sin presentaciones de largometraje experimental, entonces va a ser muy difícil de distribuir, de poner en un cine, de poner en un festival, a menos que sea estrictamente un festival de cine experimental. Pero igual queda descolocado. Entonces, si eres un autor, tampoco quieres que tu obra quede en un cajón para toda la vida, entonces dices, bueno, lo voy a exhibir en una galería para que se pueda ver.⁵⁵

Te responderé que tengo la sensación de que hay mucha gente exigiendo al cine que se hace en Ecuador volverse comercial, de masas, de competencia mercantil, mientras no existen las condiciones para competir con las *majors*. “*No hay una democratización de la distribución y eso lo hace muy ajeno al pueblo. Si se maneja con una distribución más democrática, creo que habría más gente*”⁵⁶, me dirás.

52 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 5.

53 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 9.

54 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 8.

55 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 8.

56 Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 9.

Creo que a la gente lo que le gusta es verse, más allá de que sea una película de acción o que sea una película recontra artística, lenta; la gente quiere identificarse, la gente no es tonta, no es tonta para decir ya no entendí, me quedé dormida, no. Lo que pasa es que no se identifican; el problema es que aquí en Ecuador el cine es muy burgués, los productores son los mismos, se mantiene en una esfera muy burguesa, muy capitalina, entonces la gente, obviamente, no se identifica con eso.⁵⁷

Te responderé que, probablemente, eso no haya cambiado demasiado desde la fecha en que hablamos.

Trataré, entonces, a partir de esta conversación, de buscar cuál podría ser tu idea en cine experimental, a partir de cómo concibes tu trabajo. Esta idea debería ser cinematográfica, en términos de espacio-duración,⁵⁸ ser un acto de resistencia y también, puesto que el cine experimental está definido por negación,⁵⁹ para poder nombrarse de manera positiva, aludir quizás a la obra de alguien, nombrarse para esa obra en específico y luego volver a reformularse cuando se trate de la obra de alguien más, ya que, si una idea en cine experimental se generalizara, dejaría de nombrarse por oposición o diferencia y dejaría de resistir.

En tu obra, Daniela, una idea en cine experimental tendrá algo de híbrida entre ficción y documental, será una pregunta abierta que no pretenderá responderse de forma unívoca; si fuera trabajada en fílmico, jugará con el hecho de que este formato no graba sonido –al menos desde las cámaras caseras de acceso moderado–, tendrá algo de patético, de bizarro, de incómodo. Será todas esas cosas, pero, lo más importante, en ella primará la urgencia del encuentro, de aquello que conmueve en la gente y a la gente.

Cuando Deleuze⁶⁰ habla de la idea en cine en la obra de Akira Kurosawa –la figura cinematográfica del Idiota– o de Straub –las palabras disociadas de la imagen que vuelcan sentido sobre los cadá-

57 Lucía Romero Paz y Miño, "El cine...", cit., p. 9.

58 Gilles Deleuze, "¿Qué...", cit.

59 Colas Ricard, "Algunos...", cit., p. 1.

60 Gilles Deleuze, "¿Qué...", cit. p. 3-4.

veres bajo tierra-, se refiere a un gesto, a una idea particular en una obra en particular, aunque pueda repetirse en *la obra en general* de una creadora.

Por ello, a continuación, voy a proponer cuál es la idea en cine experimental, específicamente en la película *Antonio Valencia*.

La idea en cine experimental del diálogo como desafío

Como he dicho, Daniela, tu película es azul. Cámara en mano, vibrante e inestable. Se ven imperfecciones blancas, como destellos sobre el primer cuadro que muestra una masa azulada de textura granulada, raspaduras que evidencian el trabajo en material filmico –¿acaso Súper 8?– un poquito deteriorado. Aparece el título *Antonio Valencia*⁶¹ y reconozco, con fascinación, como cuando realicé mi *transfer* contigo, una pelusa de mugre en la imagen, producto de la suciedad en la ventanilla del proyector o de la cámara.

La imagen muestra varios hombres jóvenes caminando en diferentes direcciones, cruzando el cuadro, todos descalzos y con pantaloneta, sobre la arena, a la orilla del mar. Se escuchan pájaros y el sonido de las olas. Un pequeño paneo y uno de ellos recoge desde el suelo, fuera de cuadro, una pelota de fútbol. La lanza, pero las ventanas de un bus pasan frente a cámara y no vemos a dónde esta llega, además porque hay un *jump cut*, un corte imperfecto, de esos que no guardan ningún *raccord* con la imagen anterior y que dan la sensación de que algo salta, algo no corresponde.

Ahora los hombres sobre la arena, a los que se suman mujeres y niños, miran hacia fuera de cuadro hasta que a este entra la pelota y ellos la persiguen corriendo desde la imagen en cámara lenta. Dos hombres están a punto de patearla, pero la película se quema. Mientras todo esto sucede, en letras blancas, como subtítulos, aparecen las palabras:

Eres / la única persona en el mundo / que es lenta y rápida a la vez. /
Y tú me dirás: / "¿Cómo que lenta y rápida a la vez?" / Y yo te diré: /

61 Daniela Delgado, "Antonio...", cit.

“Eso no se explica, las cosas son así y punto.” / Y tú me dirás que quizás se deba al clima. / Y yo te diré que no lo creo. / Y tú me dirás que claro que sí, / que el mar es cosa seria, y que el mar hace mucho ruido y que eso a uno le afecta, ¿sabes?⁶²



Figura 1. Fotograma n.º 1 de la película *Antonio Valencia*, 2020.

Fuente: Imagen tomada de la página web de Daniela Delgado.

Se suceden imágenes de un hombre caminando lento por un camino de tierra por donde pasa también, muy lento, un pequeño camión. A la lentitud de los movimientos se añade la lentitud de la cámara lenta. Hombres corren tras una pelota que el objetivo nunca sigue. *Jump cut*. Una mujer intenta hacer un pase. La imagen se quema a blanco, aparecen destellos de otras imágenes. Siguen los jugadores tras la pelota en este plano con teleobjetivo, ligeramente picado, que no sigue a ninguno en particular.

Los planos se suceden, lentos, a veces subexpuestos, mostrando imágenes de un vendedor que camina con una canasta en la cabeza y personas conversando frente al mar, mientras los subtítulos continúan.

⁶² Daniela Delgado, “Antonio...”, cit.

Y yo te diré que te entiendo, / pero solo porque te conozco; / los demás no lo entenderán. / Y tú me gritarás “jódete” / Y yo te diré que eres de naturaleza ruidosa. / Y tú me dirás: “¿naturaleza ruidosa de alzar mucho la voz o de hablar mucho?” / Y yo te diré que las dos. / Y tú me dirás que por qué / Y yo te diré que debe ser por el ruido del mar, / que te hace hablar alto y mucho.⁶³

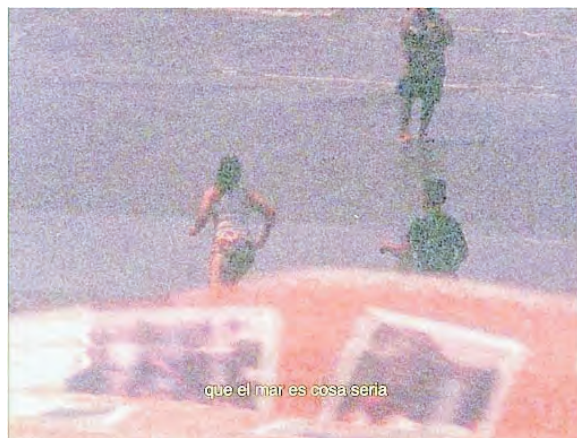


Figura 2. Fotograma n.º 2 de la película *Antonio Valencia*, 2020

Fuente: Imagen tomada de la página web de Daniela Delgado

En ese momento incrementa el sonido del mar. La imagen muestra a un hombre sentado en la silla alta del salvavidas con el fuerte viento haciéndole volar la camiseta; luego la cámara panea hacia el mar. *Jump cut*. En salto de imagen, una ola grande rompiendo y luego más olas espumosas y revueltas. El sonido del mar se hace tan fuerte que se satura. *Jump cut*. Y de repente el mar subexpuesto y repleto de gente bañándose en la orilla, gente que en la imagen anterior no estaba. *Jump cut*. El sonido del mar vuelve a su volumen normal y empieza el rumor de una voz que crece hasta hacerse reconocible; es un comentarista deportivo que grita un gol.

⁶³ Daniela Delgado, “Antonio...”, cit.

Vuelven las imágenes de los futbolistas de playa a orillas del mar. El sonido de las olas regresa fuerte y, frente a las olas, un hombre hace *cascaritas*. Sombras a contraluz trepando una piedra frente al océano mientras los subtítulos ahora replican un gol de Antonio Valencia en palabras del comentarista.

La imagen se vela y funde a blanco. Los créditos muestran que la película fue filmada en el pueblo pesquero de San Jacinto en Ecuador, que el texto, imagen y sonido los hizo Daniela Delgado, y que el comentarista es Alfonso Lasso. El texto que acompaña todas estas imágenes y sonidos dice:

Y yo te diré que también por eso metemos los pies en el mar / como para desafiárlolo / y que por eso lo miramos tanto / y que por eso le sacamos fotos / como desafiándolo, / porque el mar es muy ruidoso e hijueputa / y a nosotros nos gusta desafiar a los hijueputas ruidosos / y decirles: Mírame / Mírame / Mira cómo grito: [Los subtítulos replican las palabras del comentarista en el sonido, con el típico tono de narrador deportivo]. / Gol. / Gol. / Antonio Valencia. / Claro. / Cuando la cosa se viene más dura. / Cuando está lo más difícil. / Ahí aparecen los grandes. / Para darnos alegrías / Es Antonio Valencia. / Ese que ha nacido aquí cerquita nuestro. / El que nos hace sentir orgullosos. / Gol. / Gool.⁶⁴

He dicho que una idea en cine experimental en tu obra tendría algo de híbrida, y es así; Antonio Valencia muestra imágenes documentales para inventar una relación, un tono, una atmósfera; nada es del todo verdad y nada del todo mentira. También, dije que la idea jugaría con el fílmico que no graba sonido, y eso hace. Esa falta de sonido directo se traduce en la oportunidad de inventar un diálogo escrito y determinadas relaciones entre este y lo que se escucha, que se coloca como una materia sonora que aparece y desaparece y que, más que significar, está ahí para crecer y para intentar colmarlo todo.

64 Daniela Delgado, "Antonio...", cit.

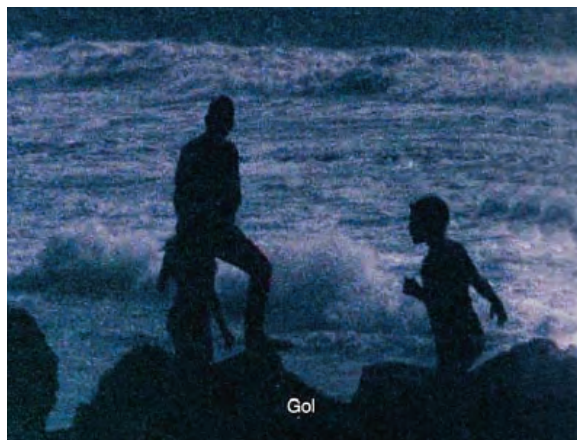


Figura 3. Fotograma n.º 3 de la película *Antonio Valencia*, 2020

Fuente: Imagen tomada de la página web de Daniela Delgado

Tu idea en cine crea un efecto bizarro, incómodo, entre el juego y la agresividad, entre la diversión y la pugna, un tipo de patetismo sutil a la vez que exagerado. Pero, aunque todos estos elementos son parte de la idea, lo más importante es que esta privilegia el encuentro, lo que conmueve en la apertura hacia una implicación profunda y a la vez imposible.

Has escrito, en tu sinopsis, que la película es un diálogo con Antonio Valencia, el futbolista. Yo te creo y no te creo a la vez. A veces pareciera que le hablas a la imagen: solo gente que corre en cámara lenta puede ser lenta y rápida a la vez. O al sonido: solo la saturación sonora puede requerir que un comentarista de fútbol le diga implícitamente “mira, mira cómo grito”, para que la voz pueda escucharse. Pero le hablas también al futbolista y él te habla de regreso, sí, pero ese hablar de regreso no es tan imaginario como parece, no consiste en las respuestas que tus propios subtítulos te dan. Antonio Valencia ha hecho un gol; tal vez haya tenido una *idea en fútbol* consistente de ingenio-cálculo-movimiento-velocidad. Es con esa idea con la que estás jugando, con esa idea narrada a gritos por el comentarista, con cómo esa idea se eleva por sobre la saturación del ruido

del mar y ha nacido aquí *cerquita nuestro*. Su idea desafiaba a ese momento *cuando la cosa se viene más dura*, y tu diálogo imaginario desafiaba a esa idea también, por ser igual de ruidosa.

Tu idea en cine experimental me habla del diálogo, del encuentro entre ideas, entre formas. Sin embargo, no es un diálogo armonioso; consiste en el consenso y el disenso *a la vez*, muestra sus costuras, el artificio, cuestiona al lenguaje de la palabra, del ritmo, del tono y de la imagen, causa separación y extrañeza mientras vincula y conmueve. Además, habla de una experiencia del mundo como fenómeno, de una manera específica de percibirlo a la vez que se lo crea como lenguaje, en este caso, de lo cinematográfico. Creo que de eso se trata tu idea en cine del *diálogo como desafío*.

Tu idea en cine, hay que recordarlo, es experimental, y por tanto abierta, plural, divergente; debe ser completada por cada espectadora, como yo, que es lo que estoy intentando hacer. Es una pregunta abierta. Es posible que el diálogo contigo lo haya imaginado en este texto, como si fuera actual, pero me parece que no estoy imaginando que establezco un diálogo, un vínculo, con tus ideas.

El diálogo como desafío que suscita la autorreflexividad cinematográfica

Cuando digo, Daniela, que tu película muestra sus costuras, me refiero a que todos esos *jump cuts*, imágenes quemadas, subpuestas, sonido saturado, personas que aparecen de golpe, por salto de imagen, en el mar, cuando antes no estaban ahí, se empeñan en mostrar el artificio del cine. Ese sonido de la voz gritona del comentarista de deporte profesional, superpuesto a unas imágenes de fútbol cotidiano, junto al mar, de los habitantes de un pueblo pesquero, es un tipo de disgregación. Un diálogo escrito, inventado, que contiene incluso insultos, y que no se sabe bien con quién o qué dialoga, creando extrañeza, distancia, eso que los formalistas rusos llamaban *ostranénie*, es una forma de disgregación distinta. Y desde estas disgregaciones construyes un cuestionamiento del lenguaje hablado, escrito, de las imágenes, de los sonidos, del cine.

Pero nada de esto es demasiado evidente así sin más; lo es en relación con algo. Desde que recuerdo, la gran mayoría de películas que veo son largometrajes, de narrativa clásica, donde hay un héroe, la gran mayoría de las veces hombre y blanco, que quiere algo, un personaje antagonista que se lo quiere arrebatar o evitar que lo consiga, una lucha de opuestos y una conclusión donde el héroe consigue o no lo que quiere, lo cual termina en una moraleja; todo sucede por relación de causa y efecto, así la narración se presente en ruptura y discontinuidad, hay una noción del tiempo lineal. Además, hay una diégesis, un espacio-tiempo que se sostiene por autocontención y verosimilitud y una transparencia que elude la mirada sobre quien enuncia el discurso, todo esto transformado en un lenguaje que comprendo como espectadora por una serie de convenciones sociales que constituyen incluso géneros cinematográficos. Estos géneros hacen que yo espere anticipadamente cierto tipo de acontecimientos narrativos que deberían suceder.⁶⁵

Aunque en la introducción de este artículo haya hecho hincapié en que el cine experimental, cualquiera sea el nombre que haya adoptado a lo largo de la historia, ha existido desde la creación del cine mismo, y aunque haya muchísimas películas de todos los géneros que rompen, cada una a su manera, con alguna convención, es muy difícil pensar en la palabra *cine* sin evocar la idea de un material audiovisual que cuenta historias por sus propios medios, con determinadas reglas.

Antonio Valencia es, para empezar, una película muy corta. Me presenta esta playa, estas personas jugando fútbol, pero cada vez que intento seguir la jugada, la cámara no la sigue, se queda donde está, se quema la imagen o hay un *jump cut* a otra acción cualquiera; me impide ver con la continuidad temporal y narrativa de una transmisión de fútbol televisiva a la que estoy acostumbrada. Un tipo de transmisión estandarizada en medio de las crisis de los Estados en América Latina que intenta encender pasiones que “galvanizan la nacionalidad, un sentimiento de pertenencia debilitado, porque se

⁶⁵ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*. Cuauhtémoc: McGraw-Hill Interamericana, 2003.

ha agrietado el sentido de comunidad y se desvanecieron las razones que hacen que cualquiera de nosotros se sienta parte de algo más allá de su núcleo inmediato”.⁶⁶ En este tipo de transmisiones se exalta la figura del futbolista estrella y “la urgencia de vencer, incluso bajo argucias reglamentarias y reacciones bruscas; la exhibición del triunfo; el crecimiento de la enemistad; el desafío como signo de hombría”.⁶⁷ En tu filme, Daniela, el desafío es distinto; consiste en poner la comunidad en el centro y cuestionar ese “sentido común” del desafío como heroísmo masculino e individual.

Tampoco logro reconstruir, en este filme, el espacio o el tiempo; las personas juegan y luego no, se bañan y luego no, en el mar, están en la playa, en un camino, en una roca, no sé qué viene antes o después ni por qué, nada es efecto de nada precedente.

Parece que hay una ley especial en la película, por la cual las personas solo pueden relacionarse con otras si es que comparten un mismo plano; la acción no viene de ningún lado ni va hacia ningún lugar. La gente aparece y desaparece, más o menos del mismo tamaño siempre; no hay jerarquías ni, por tanto, héroes o heroínas. Aparece este diálogo imaginario, y es evidente, por su forma temporal, que lo es. Se corta, aparece una narración deportiva; esta película no me permite seguir el devenir de nada de lo que me presenta. Se asegura de que no haya forma de reconstruir en mi percepción una verosimilitud, una diégesis, y también de que sea evidente para mí el material con el que se construye la imagen y el sonido. La película, en fin, es todo menos de narrativa clásica. Me grita: ¡Mírame, mírame! Mira cómo te desafío, cómo te obligo a hacer un esfuerzo para que logremos dialogar, cómo me rehúso a hacer cualquier cosa que estés esperando de mí, cómo te obligo a imaginar otra forma de implicarnos en algún lugar entre la identificación y la distancia.

66 Beatriz Sarlo, “Mundiales de fútbol,” Cuadernos de Literatura 8, no. 15, 2022, p. 198.

67 Verónica Moreira y Leandro Araoz Ortiz, “Prensa deportiva en Argentina. Construcciones identitarias y estilos discursivos del deporte en el diario Olé,” La Trama de la Comunicación 20, no. 2, 2016, p. 115.

Es de esta manera como *Antonio Valencia* logra su autorreflexividad, obligándome a hacerme las preguntas: ¿Por qué es así? ¿Por qué no es como se acostumbra? ¿Qué quiere de mí?

Nada de esto quiere decir, sin embargo, que la película no me hable de nada. “La gente quiere identificarse”,⁶⁸ y yo me identifico, me encuentro en esa apertura comunicativa *en algo* hacia las ideas de otras personas, en ese resonar con ellas y desafiarlas a la vez. Me encuentro en ese resistir a ser lo que supone de antemano en el fútbol, el cine o una conversación.

En esta autorreflexión hay un cuestionamiento de lo que es el lenguaje, los diversos lenguajes, de cómo emergen desde una subjetividad que se configura desde sus experiencias del mundo y su relación con otros. Hay también un cuestionamiento de un régimen de visualidad del cine convencional, un desafío, una resistencia solo en el hecho mismo de ser y relacionarse con el mundo de una forma distinta.

Conclusiones

Una aproximación a la noción de lo que es una *idea en cine experimental* solo puede configurarse para una obra en particular y luego reconfigurarse para una obra distinta. En la obra de Daniela Delgado, a partir de las características de hibridez entre ficción y documental, de proponer una pregunta abierta que no se resuelve desde el cálculo y que supone relacionarse con una persona espectadora activa, de jugar con el material filmico y las relaciones posibles con el sonido desde el hecho de que este no es grabado in situ, y desde el trabajo de una serie de disgregaciones que generan un efecto de incomodidad y extrañamiento, consiste, sobre todo, en el privilegio del encuentro, de lo que conmueve en las personas.

En la película *Antonio Valencia*, de Daniela Delgado, está latente la idea en cine experimental del *diálogo como desafío*. Esta idea, trabajada con los recursos del cine experimental, consiste en un diá-

⁶⁸ Lucía Romero Paz y Miño, “El cine...”, cit., p. 10.

logo imaginario que conlleva, a su vez, uno real entre ideas: ideas en fútbol, ideas en diálogo, ideas en cine, entre personajes de la vida pública, creadoras, anónimos, espectadoras. Sin embargo, no es un diálogo armonioso; se genera en el consenso y el disenso *a la vez*, causa separación y extrañeza mientras encuentra y conmueve. Es un diálogo conflictual que cuestiona los sentidos del mundo y del ser mismo.

Este cuestionamiento se alcanza mediante la ruptura formal con unas convenciones cinematográficas e incluso televisivas que constituyen un régimen de visualidad. Antonio Valencia muestra sus costuras, habla de sí misma como película a la vez que habla del cine todo y de cómo este configura una determinada subjetividad, mediante la autorreflexión del diálogo desafiante y conflictual. El cine de Daniela Delgado, al no responder a expectativas que las personas espectadoras pueden tener frente a las convenciones cinematográficas imperantes, genera una ruptura, una intervención del sí mismo mediante el cuestionamiento del lenguaje que abre la puerta para otras subjetividades normalmente subalternizadas. A través del cuestionamiento a la subjetividad nacionalizante y masculinizante de las imágenes y figuras convencionales del fútbol, pone de relieve a quienes dialogan y muestran otras formas de vivir el juego, de producir imágenes.

Respondiendo a la pregunta de investigación inicial, la idea en cine experimental del diálogo como desafío que propone la película *Antonio Valencia* de Daniela Delgado resulta en una autorreflexividad cinematográfica, haciendo evidente la experiencia subjetiva del mundo mediante el vínculo con el otro, con las ideas del otro, a la vez que apela a la reflexión de la audiencia sobre su propia experiencia subjetiva en relación a las ideas del filme, y lo hace para resistir, para resistir a la muerte,⁶⁹ a la posibilidad de no ser que tienen los cines otros frente al régimen de visualidad, de poder de creación y distribución industrial del cine convencional. Lo hace para que cualquier espectadora sepa que ella también puede crear, intervenir en el dialogar.

69 Gilles Deleuze, "¿Qué...", cit.

Los tres rollos de película caducada que guardaba los usé, filmé mi barrio, inventé un experimento y generé una experiencia. Ahora estoy en proceso de edición de ese material. En caso de terminar la película, veremos cómo dialoga con otros filmes experimentales, con el trabajo de las cineastas que han abierto estos caminos y con lo que significa hacer cine desde el lugar donde me encuentro, Ecuador.

Referencias

ALEMÁN, Mariuxi, "Una fusión que pone en jaque al sector audiovisual ecuatoriano." *Cultura en renglones*. Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, Universidad de las Artes. 12 de agosto de 2021, <http://observatorio.uartes.edu.ec/2021/08/12/una-fusion-que-pone-en-jaque-al-sector-audiovisual-ecuatoriano/>.

BARRAGÁN, Ana Cristina (dir.), *Alba*, Drama (Ecuador: Caleidoscopio Cine, Graal Films, Leyenda Films, 2016, https://www.imdb.com/es/title/tt4572682/?ref_=nm_knf_t_1.

BORDWELL, David, y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*. Cuauhtémoc, McGraw-Hill Interamericana, 2003.

CÁMARA LÚCIDA, "Cámara Lúcida". Festival Internacional de Cine Contemporáneo, Consultado el 3 de noviembre de 2021. <https://www.ecamaralucida.com/>.

-----, "Cámara lúcida." Festival Internacional de Cine Contemporáneo. 2017. Consultado el 17 de noviembre de 2025. <https://www.festivalcamaralucida.com/edicion-1>.

CONGRESO NACIONAL DEL ECUADOR, *Ley de Fomento del Cine Nacional*. 2006.

DELEUZE, Gilles, “¿Qué es el acto de creación?” En Fundación FEMIS. Francia, 1987. <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.

DELGADO, Daniela, “Daniela Delgado Viteri.” Página personal. Accedido el 26 de noviembre de 2021. <https://www.daniela-delgado.com/>.

-----, (dir.), *Antonio Valencia*, Documental, Cine experimental, Ecuador: Daniela Delgado, 2020, <https://www.filmaffinity.com/es/film605084.html>.

DELGADO, Mónica, “Cámara Lúcida 2020: Algunos cortos ecuatorianos.” *Desistfilm*. 2020. <https://desistfilm.com/camara-lucida-2020-algunos-cortos-ecuatorianos/>

FUENTES NAVARRO, Raúl. Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio. ITESO, Guadalajara, 2015. <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4626408>

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Ciudad de México, 2001.

GONZÁLEZ ZARANDONA, José Antonio, *Breve historia del cine experimental: ¿Qué es el cine experimental?* Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012.

LEÓN, Christian, “Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales.” *Akademios*. 2015.

LÓPEZ RUIZ, Ángela, “Relatos refractarios”. En *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina*, ed. Jesse Lerner y Luciano Piazza, 241-63. Los Ángeles, University of California Press, 2017.

MOREIRA, Verónica, y Leandro Araoz Ortiz, “Prensa deportiva en Argentina. Construcciones identitarias y estilos discursivos del deporte en el diario Olé.” *La trama de la comunicación* 20, no. 2 (2016), pp. 111-24.

NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, 2001.

RESTREPO, María Fernanda (dir.), *Con mi corazón en Yambo*, Documental, Ecuador, Yorestudio, 2011, https://www.imdb.com/es/title/tt2099588/?ref_=fn_t_1.

RICARD, Colas, "Algunos problemas del cine experimental." Taller de Expresión, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 2012. <https://taller-de-expresion-2.blogspot.com/2012/03/algunos-problemas-del-cine-experimental.html>.

RIZO GARCÍA, Marta, "Intersubjetividad y comunicación. El encuentro alter ego como eje conceptual para pensar la relación entre filosofía y pensamiento comunicacional", en *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, 2012, pp. 61-84.

ROMERO PAZ Y MIÑO, Lucía, "El cine experimental de Daniela Delgado", video-entrevista a Daniela Delgado Viteri, Alquimia Audiovisual, 2017.

-----, "Políticas de la mirada y prácticas creativas. El cine experimental de las creadoras ecuatorianas Sani Montahuano, Libertad Gills, Daniela Delgado y Alexandra Cuesta." Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2022.

ROMEU ALDAYA, Vivian, 'Diálogo y sujeto. Apuntes para una discusión sobre la teleología de la comunicación humana', en *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*, ed. Marta Rizo García, CECYTE N.L., Centro de Altos Estudios e Investigación Pedagógica, Monterrey, 2012, pp. 85-102.

ROSE, Gillian, *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*, trad. Isabel Garnelo Diez, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo, Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes y Visum, Murcia, 2019.

SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida postmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Seix Barral, Barcelona, 1994.

-----, "Mundiales de fútbol". *Cuadernos de Literatura* 8, n.º 15, 2022.

SOTO CALDERÓN, Andrea, *La performatividad de las imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020.

VERDIER, Thierry: "Comercio inteligente: El flujo internacional de la propiedad intelectual examinado a la luz de la economía del siglo XXI." *Finanzas y Desarrollo*.